

Efecto Fantástico y Traducción

EVA ROBUSTILLO BAYÓN
Universidad de Extremadura

Resumen:

El interés de este artículo consiste en analizar la noción de «efecto fantástico» para observar cómo la producción de éste influye en la traducción de textos fantásticos. A través de un cuento del autor belga Thomas Owen, *Le Voyageur*, centraremos el estudio de los problemas de traducción generados por el citado «efecto» en el relato fantástico del siglo XX.

Abstract:

The aim of this article is to analyse the notion «fantastic effect» in order to study the influence of its production on fantastic texts translation. Focusing on the short story *Le Voyageur* by Belgian author Thomas Owen, we will explore the translation problems arising from the «fantastic effect» on twentieth century fantastic narrative.

Le « sentiment de fantastique » renvoie à une expérience commune qui est celle de la surprise ou plutôt de la sidération devant des objets, des lieux, des situations où le sentiment que l'on avait de se situer dans un univers solide compréhensible et cohérent est bouleversé¹.

Ese «sentimiento fantástico» al cual hace referencia Roger Bozzetto está en el origen de la noción de «efecto fantástico», tratada también por este mismo autor. Así, el texto fantástico lo es porque provoca «efectos»² sobre los personajes o el lector, que podrán ser de tres tipos.

El primero es el «fantastique de l'ambiguïté», que podría ser traducido como «fantástico de la ambigüedad» y remite a la muy estudiada «duda» propuesta por Todorov³. Éste defiende que un texto fantástico puro sólo lo es si la duda permanece, es decir, si no existe una explicación, racional o sobrenatural, que aclare lo sucedido. El segundo efecto propuesto por Bozzetto, la «monstration» del horror, remite a un término utilizado por Denis Mellier para describir lo que él llama «fantastique de la

¹ Bozzetto, R.: «Y a-t-il des objets fantastiques?», 2002, <http://www.noosphere.org/bozzetto/>

² Bozzetto, R.: «La production d'effets de fantastique en littérature et au cinéma», <http://www.noosphere.org/bozzetto/>

³ Todorov, Tz.: *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.

présence», un fantástico exteriorizado, donde lo sobrenatural procede del exterior, ajeno a la realidad de los personajes:

L'objectivation de l'altérité menaçante vise à produire un effet de terreur. C'est dans la terreur que produit la « monstration » (terme qui joue de l'action de montrer et de l'événement spectaculaire du monstre) que l'univers du personnage s'effondre et que le lecteur s'abandonne au plaisir du pathétique.⁴

Por último, Bozzetto denomina «sidération» ante lo impensable al tercer efecto. El término «sidération» está vinculado al hecho de permanecer estupefacto, paralizado por el horror ante acontecimientos inesperados y horribles.

Esta teoría, aplicable al relato fantástico canónico del siglo XIX, lo es también a textos más recientes, como el propio Bozzetto propone.

Otros autores también utilizan la expresión «efecto fantástico» para caracterizar este tipo de relatos. Es el caso de Jean Bellemin-Noël, quien, sin enumerarlos como hace Bozzetto, escribe:

Se trata, pues, de efectos mediante los cuales lo fantástico se hace sensible como «carácter» (según su sentido etimológico: signo de reconocimiento impreso con hierro candente sobre la piel), como marca de género⁵.

También Denis Mellier menciona los «efectos fantásticos», relacionándolos con la construcción del texto: «L'effet fantastique repose sur une interrogation constante sur les formes rhétoriques et narratives disponibles, sur leur déformations et leur renouvellement»⁶. En su obra *La littérature fantastique*, recoge diferentes «efectos» generados por los textos fantásticos, pero advierte que «le fantastique ne peut être aisément circonscrit à un type d'effets ou de structures qui lui sont propres»⁷. Veamos algunos ejemplos.

El primero que nombra es el « effet effrayant »:

Certains récits fantastiques cherchent ouvertement à effrayer leur lecteur aux moyens de descriptions horrifiantes, de décors et d'atmosphères nocturnes, de personnages terrifiés qui ne parviennent pas à échapper aux agressions de la surnature⁸.

⁴ Mellier, D.: *La littérature fantastique*, Seuil, 2000, p. 31.

⁵ Bellemin-Noël, J. : «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)» in *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p. 133.

⁶ Mellier, D.: *La littérature fantastique*, opus cit, p. 6.

⁷ Id ibid. p. 4.

⁸ Ibidem, p. 5.

Otro de los «efectos» analizados es el «*effet d'indétermination*», que pertenecería al «*fantastique de l'indétermination*», opuesto al ya citado «*fantastique de la présence*»:

Comme son enjeu essentiel, le fantastique suppose qu'une interprétation soit tentée par le lecteur, y compris jusqu'au risque de l'aporie. Mais si le fantastique conduit à une lecture de type herméneutique, c'est pour que l'interprétation y soit ouvertement mise en jeu. L'effet d'indétermination exige un texte qui euphémise ses représentations de la surnature. Au moyen de stratégies d'ambiguïté, le texte ne permet jamais d'acréditer pleinement ces représentations dans le récit ni de leur assigner une cause pleinement satisfaisante au moyen du discours⁹.

Por último, cita otros como el «*effet de suggestion*», el «*effet de terreur*» o el efecto de «*terreur cosmique*» de Lovecraft, vinculados estos dos últimos a la visualización de lo monstruoso.

Cabe señalar que Mellier no enumera los efectos, sino que va nombrándolos a medida que su estudio lo requiere. Tampoco encontramos en *La littérature fantastique* una definición propiamente dicha del «efecto fantástico». Sin embargo, son numerosas las ocasiones en que este autor emplea «*effet*» y «*effet fantastique*» para referirse a la influencia que el texto fantástico ejerce sobre los personajes y/o el lector. En cualquier caso, la crítica contemporánea parece coincidir en señalar la producción de este tipo de efectos como característica común a los textos fantásticos.

Ahora bien, ¿por qué es importante tener en cuenta la producción del efecto fantástico en una traducción? Una primera respuesta apuntaría a la necesidad de que el lector del texto traducido perciba, en la medida de lo posible, las mismas *sensaciones* (emociones, pensamientos, etc) que el lector del texto en lengua original¹⁰.

La cuestión se centrará en estudiar cómo nace lo fantástico en *Le Voyageur* de Owen, autor belga¹¹ del siglo XX. La diferenciación propuesta por Mellier entre «*fantastique de la présence*» y «*fantastique de l'indétermination*» podría servir para ilustrar los distintos modos de producción del efecto fantástico.

Por un lado, el «fantástico de la presencia» «s'affirme par des formes extériorisées. Elles se déclinent au moyen d'un personnel surnaturel d'apparitions et de monstres»¹².

⁹ Ibidem, p. 30

¹⁰ En traductología, «texto A», frente a la traducción o «texto B».

¹¹ Cabe destacar la gran tradición de textos fantásticos en Bélgica, con importantes escritores como Jean Ray, Frans Hellens o el propio Thomas Owen. Los estudios en este campo son variados y numerosos. Sirva como ejemplo el hecho de que Baronian dedica todo un capítulo de su *Panorama de la littérature fantastique en langue française* (La Renaissance du livre, Tournai, 2000) a «L'école belge de l'étrange».

¹² Mellier, D.: *La littérature fantastique*, opus cit, p. 30.

Dentro de este fantástico se encontrarían las obras herederas de la novela gótica del siglo XVIII. En ellas, abundan las descripciones excesivas e hiperbólicas de todo tipo para poder nombrar lo «indecible» o describir lo indescriptible. La irrupción de lo sobrenatural en lo real se realiza a través de seres monstruosos, vampiros, fantasmas, etc. Un ejemplo de este «modelo», término que emplea Mellier, es la obra de Lovecraft. Por otro lado, el «fantástico de la indeterminación» abandona la línea trazada por la novela gótica. Cuando se producen manifestaciones de lo sobrenatural, éstas «servent à privilégier la représentation d'une crise de l'intériorité»¹³. Ya no se trata de «montrer» (según expresión de Mellier) sino de generar un «effet de suggestion» que produzca ambigüedad para el personaje y/o el lector. Este tipo de fantástico es más común en el siglo XX, aunque los primeros ejemplos los encontramos en el XIX en obras de Hoffmann, Maupassant y Henri James. La diferencia con respecto al primer modelo se establece en la construcción del texto a través de la escritura:

Là où le fantastique néogothique multiplie les notations visuelles et hyperréalistes, le fantastique de l'indétermination se caractérise par la manière dont ses éléments descriptifs et ses modes de narration introduisent des effets d'incertitude.¹⁴

Como indica Mellier, algunas obras se prestan a la clasificación en uno u otro modelo mientras que otras participan de los dos (el caso de *Dracula* de Bram Stoker, por ejemplo).

Acabamos de analizar cómo la escritura misma interviene en la operación de generación del efecto fantástico. Se establece así la relación entre el efecto fantástico y la traducción de textos, ya que ésta consiste en pasar de un texto A, escrito con la intención de generar efectos fantásticos, a un texto B, que debe reproducir en la medida de lo posible dichos efectos.

En cualquier proceso de traducción, el traductor se enfrenta a problemas de diversa índole, desde los lingüísticos hasta los culturales o históricos. En la traducción de textos fantásticos, el problema principal consiste en reproducir los efectos generados. Podemos establecer diferentes grados de dificultad dependiendo del texto.

Así, en los relatos donde lo sobrenatural es nombrado, la equivalencia de palabras simplifica el proceso («vampyr» = «vampire» = «vampiro»).

En otras ocasiones, el efecto generado en el texto B no se corresponde con el del texto A, dejando de lado un significado pertinente e introduciendo connotaciones que se alejan del original.

¹³ Id *ibid*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

Un ejemplo de esto, en un pasaje de la novela *Dracula* de Bram Stoker¹⁵, es la traducción de «flapping» («I was waked by the flapping at the window», p. 185) por «golpecito» («Me despertaron los golpecitos en la ventana», p. 297). En el texto original, se sugiere que un animal alado está golpeando con sus alas el cristal de la ventana mientras en el texto B el lector sólo percibe que algo o alguien da golpes en la ventana, perdiendo una información necesaria: es Drácula, convertido en murciélago quien está tras la ventana.

En el mismo fragmento, perteneciente al «memorandum» dejado por Lucy Westenra, el narrador recurre constantemente al verbo «seem»¹⁶ (parecer), algo que el narrador del texto B no mantiene en numerosas ocasiones¹⁷, con lo que se pierde parte del efecto producido por el texto A, que subraya, en mayor medida, el carácter poco fiable de la percepción.

El problema se agudiza cuando se trata de textos fantásticos del siglo XX, en los que se abandona la irrupción de lo sobrenatural como principal generadora de efectos fantásticos. Para ilustrar la problemática de traducir un texto fantástico contemporáneo, hemos elegido el ya citado cuento de Owen.

Le voyageur aparece publicado por primera vez en 1972 en *La Truie*, junto a otros cuentos. Esta fecha nos sitúa en una época alejada las primeras manifestaciones de lo fantástico en literatura. Lejos también de «una época de plena madurez que iría, más o menos, desde 1825 a 1914»¹⁸. Sin embargo, el hecho de que la crítica haya centrado, por lo general, sus estudios en ese intervalo no quiere decir en modo alguno, como apunta Herrero, «que el género haya entrado después en un periodo de decadencia»¹⁹. Este autor defiende la existencia de lo fantástico más allá de los límites del XIX, respondiendo así a la cuestión planteada por Todorov sobre la existencia de lo fantástico en el siglo XX.

Herrero propone un recorrido por las literaturas europeas e hispanoamericanas del siglo XX, donde recoge algunos nombres de autores fantásticos y sus obras más relevantes. Entre los autores citados, se encuentra Thomas Owen, del que destaca lo siguiente:

Los personajes de sus relatos viven en el contexto de la vida común y ordinaria, y de pronto se van a encontrar inmersos en una situación de horror extraña e inexplicable. Los temas pertenecen al repertorio de lo fantástico clásico: historias de vampiros, de fantasmas, de intervenciones del diablo, de amor y muerte, etc.²⁰

¹⁵ Los textos citados corresponden a las siguientes ediciones en inglés y español respectivamente: Stoker, B.: *Dracula*, London, Penguin Books, 1993 y Stoker, *Drácula*, Madrid, Cátedra, 1993.

¹⁶ «The room and all around seemed to spin around» (p. 186).

¹⁷ Traducción publicada: «La habitación y todo lo que me rodeaba daba vueltas a mi alrededor» (p. 298).

¹⁸ Herrero Cecilia, J.: *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 86.

¹⁹ Herrero Cecilia, J.: *Estética y pragmática del relato fantástico*, opus cit. p. 86.

²⁰ Herrero Cecilia, J., id ibid p. 95.

En efecto, Owen presenta a menudo en sus relatos temas heredados del fantástico canónico del siglo XIX, pero el tratamiento es totalmente distinto. En el caso de los relatos decimonónicos de inspiración gótica, lo imposible irrumpe con fuerza en el relato a través de toda una serie de recursos lingüísticos con los que se pretendía nombrar lo «indecible» (estética del exceso: descripciones de lo monstruoso, adjetivación desmesurada, creación de neologismos, etc.). Por el contrario, en sus relatos, Owen no se sirve de apariciones repentinas, ni de sucesos extraños para manifestar lo fantástico, sino de «les moyens les plus simples, un style objectif et lisse, une froide et étonnante lucidité»²¹. Así, la gran diferencia entre los relatos canónicos y los de Owen, como los de la mayoría de autores del siglo XX, reside menos en el tema que en los recursos que ofrece la propia lengua.

A propósito de la lengua como vehículo de la expresión de lo fantástico, es preciso señalar algunas consideraciones de carácter teórico.

Ya Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*, señala la importancia del «nivel verbal» en la creación de relatos fantásticos. Este autor propone tres condiciones para que una obra pueda ser considerada fantástica. Pues bien, la primera de ellas²² está íntimamente relacionada con lo que él denomina «aspecto *verbal*» de texto:

La première condition nous renvoie à l'aspect *verbal* du texte, plus exactement, à ce qu'on appelle les « visions » : le fantastique est un cas particulier de la catégorie plus générale de la « vision ambiguë »²³.

En efecto, los relatos fantásticos del s. XIX inciden en la presencia o emergencia de lo sobrenatural en la realidad («fantastique de la présence» de Mellier) mediante los recursos señalados anteriormente y es el lector quien debe juzgar la veracidad del acontecimiento sobrenatural. El problema que plantea, según esta teoría, *Le Voyageur* consiste en que, aparentemente, no sucede nada que pueda ser considerado como sobrenatural; en el transcurso del relato no parece que haya transgresión de la realidad según la percepción de los personajes o del lector, aunque sí se sugiere al final del relato.

Sin embargo, una relectura atenta nos permite advertir cómo se genera desde el principio una sensación de inquietud gracias a una sintaxis cuidada que nos revela, de forma sutil, que algo extraño puede estar ocurriendo. Veámoslo a través de algunos ejemplos.

²¹ Baronian, J-B. : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, opus cit, p. 238.

²² Todorov, Tz. : *Introduction à la littérature fantastique*, opus cit, p. 37 : « Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués ».

²³ Id *ibid*, p. 38.

El cuento comienza con un diálogo entre dos personajes, Patricia y el señor Frans. Patricia es una joven obligada a moverse en silla de ruedas como consecuencia de un accidente que tuvo lugar diez años antes, cuando aún era una niña. Por su parte, Frans es el mayordomo, el protector, el sirviente, un hombre apuesto que se somete a todos los caprichos de la joven. Son los únicos habitantes de un «château»²⁴ rodeado de naturaleza (bosques, un lago).

Sólo una vía ferroviaria establece un vínculo entre la finca y lo que está más allá de ella. Patricia, consciente de este hecho y anhelando un cambio en su monótona vida, espera cada día el paso del tren, con el deseo de que la máquina realice excepcionalmente una parada en el apeadero situado cerca del «château». Por fin, un día, esto sucede y baja del tren un tercer personaje, el viajero, que se presenta como el ingeniero encargado de reparar la compuerta del depósito de agua.

A partir de ese momento, el texto parece olvidar a Frans, cuya tarea principal consistía en estar al lado de Patricia, para ceder su lugar al viajero. En efecto, este último inicia con la joven una serie de paseos por la finca, en los cuales el lector va descubriendo la verdad sobre el accidente de Patricia gracias a su evocación del pasado. Cabe señalar que la aparición del pasado en el texto no es de ningún modo fortuita. El recuerdo se produce siempre mediante el mismo mecanismo: una palabra o una frase pronunciadas por un personaje o el narrador. Por otro lado, el pasado es presentado como una imagen que vuelve a ver Patricia.

La primera de esas imágenes es provocada por una palabra pronunciada por el viajero, «Canadá». Este sustantivo, libre de connotaciones fantásticas, provoca la ruptura del presente de la narración para transportarnos al pasado de Patricia:

- On se croirait au Canada, dit le voyageur.

Et, à cet instant, une image vint occuper l'esprit de Patricia. Elle se revoyait, dix ans plus tôt, avant l'accident, à ce même endroit, debout sur le chemin, tenant par la main un petit garçon.

- Tu as déjà été au Canada ?

- Non, disait l'enfant, mais j'irai plus tard. J'ai vu des livres.

- Il ne faut pas dire : « Je ferai ceci plus tard, ou j'irai là plus tard ». On n'a pas nécessairement un « plus tard ».

Mais la vision s'effaçait. Elle regardait le voyageur et lui touchait la main²⁵.

²⁴ Preferimos conservar el término original en francés ya que plantea un problema de traducción que será tratado posteriormente.

²⁵ Owen, Th.: «Le voyageur», in *La Truite*, Bruxelles, Ed. Labor, 1987, p. 130

Aquí, la palabra «Canadá» tiene una triple función: permite la emergencia del pasado de Patricia, sirve para introducir un nuevo personaje (un niño) y establece la percepción de ese pasado como una «imagen», gracias al empleo de palabras pertenecientes a ese campo semántico («image», «revoyait», «vision»). A efectos de traducción, es importante efectuar un análisis²⁶ de este fragmento, ya que es el primer pasaje que introduce el pasado y será necesario mantener las constantes lingüísticas que aparezcan en futuras ocasiones. Una de ellas es la utilización del verbo «revoir» en imperfecto, que presenta cada vez que aparece en el texto una «visión» del pasado de Patricia.

Por otra parte, el fragmento citado rompe con lo que hasta ahora era el único tiempo del relato. En efecto, Patricia y Frans, presentados por el narrador como dos personajes que viven en un lugar y en un tiempo no determinados, forman parte de lo que podemos calificar como presente de la narración. La llegada del viajero en tren supone que éste se incorpora a dicho presente, con lo cual serían tres los personajes que se relacionan en este tiempo. Ahora bien, la palabra «Canadá» abre las puertas a otro nivel narrativo íntimamente ligado a la percepción de Patricia: el pasado es *su* visión y en ningún momento hace partícipe de ella a los demás personajes. Sin embargo, el viajero parece, en ocasiones, conocer el pensamiento de la joven y son múltiples los ejemplos que apoyan esta hipótesis. Uno de los más destacados es el momento en que Patricia se decide a relatar cómo su compañero de juegos (el niño mencionado anteriormente) murió arrollado por el tren. Tras la descripción del *accidente* sufrido por el niño, el viajero cuestiona la actitud de la joven ante el acontecimiento: «- Et vous n'auriez rien pu faire pour éviter ce drame? Vous n'étiez pas loin de l'enfant cependant». Este comentario hace volver a la mente de Patricia un nuevo recuerdo del pasado, ofreciendo así al lector su visión de lo que realmente sucedió aquel día. Entonces, el lector puede pensar que las palabras del desconocido no responden a la simple curiosidad sino a la certeza de que ella, efectivamente, «podía haber evitado el drama».

El análisis textual revela, pues, la existencia de diferentes niveles narrativos que se relacionan con el punto de vista de los personajes y del narrador. En primer lugar, encontramos un nivel referencial, presentado por el narrador como real, donde se sitúan el señor Frans, Patricia y el viajero que llegó en tren (presente de la narración). En segundo lugar, aparece el pasado de Patricia con el niño,

²⁶ Este cuento ha sido objeto del «Seminario de Análisis Textual», impartido por D^a Ana González Salvador, durante el curso 2004/05 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Uex.

pero únicamente desde el punto de vista de la joven. Así, es lo que correspondería al pasado de la narración, pero no es presentado como tal por el narrador sino por el personaje femenino. Por último, reflexionemos sobre la figura del viajero. Éste pertenece, en un primer momento, al presente, ya que el narrador anuncia su llegada ante el mayordomo y la joven. Sin embargo, el texto sugiere que el recién llegado es el niño muerto que, pasados diez años, vuelve para reclamar venganza, con lo cual el viajero pasaría a formar parte, al mismo tiempo, del pasado de Patricia. El primer indicio que nos lleva a identificar a ambos personajes proviene de la sintaxis. Así, tras la primera visión del pasado por Patricia, ésta reproduce casi idénticamente con su actual interlocutor el diálogo mantenido entonces con el niño:

Pasado:	Presente:
-Patricia preguntó al niño :	-Patricia pregunta al viajero :
« <i>Tu as déjà été au Canada ?</i> »	« <i>Vous avez déjà été au Canada ?</i> »
- Respuesta :	- Respuesta :
« <i>Non, [...], mais j'irai plus tard.</i> »	« non » de la tête. « <i>Mais nous allons y aller</i> »

A partir de la identificación viajero-niño, podemos afirmar que se trata de un personaje que vuelve de la muerte y este hecho lo sitúa fuera de las coordenadas espaciotemporales humanas, introduciendo así lo sobrenatural.

Por otra parte, la traducción de los deícticos en el texto está ligada a esta distinción de niveles narrativos. En efecto, estas palabras o grupos de palabras suponen, en general, problemas para el traductor español, especialmente cuando se trata de expresiones temporales o espaciales construidas a partir de un demostrativo. Así, dado que la lengua española atribuye tres dimensiones referenciales al determinante (este, ese, aquel), es preciso elegir en cada ocasión una traducción correcta de «ce», que se refiere indistintamente a cualquiera de las tres dimensiones señaladas. Con el fin de dar coherencia a la traducción de los deícticos, seguimos un criterio marcado por el análisis textual llevado a cabo con anterioridad. Así, la existencia de los tres niveles narrativos ya señalados facilita la elección del demostrativo en español: «este» para el presente de la narración, «ese» para el pasado visto por Patricia y «aquel» cuando la narración hace referencia exclusivamente al viajero. Así, «*Cette fois, elle l'embrassa*» puede ser traducido por «Esta vez, la besó»; «*Et, à cet instant, [...]. Elle se revoyait, [...], à ce même endroit, [...]*» aparecería en español como «Y, en ese momento, [...]. Se volvía a ver, [...], en ese mismo lugar [...]; y, como último ejemplo, «*Mais personne,*

en ce coin perdu, ne demandait jamais [...]» generaría «Pero nadie, en aquel rincón perdido, pedía nunca [...]».

Con respecto al espacio, en las primeras líneas del cuento leemos que los personajes viven en un «château». Dada la relevancia de éste en la tradición gótica, es posible pensar que la traducción adecuada es «castillo», ya que a menudo en este tipo de relatos, el castillo acoge entre sus muros la manifestación de lo sobrenatural. No obstante, si atendemos a los espacios donde se desarrolla la acción, la narración privilegia de forma notable los espacios exteriores (bosques, lago, etc.), por lo que la palabra «castillo» en la traducción se vería dotada de fuertes connotaciones que no tienen eco en la narración original en francés. Por otra parte, más adelante en el texto, «château» deriva hacia «château-ferme». El hecho de añadir «ferme» despoja a la palabra «château» de gran parte de sus características aristocráticas y góticas; el «castillo» se convierte en «granja». Así, considerando que las connotaciones de «castillo» no gozan de especial relevancia y que el texto privilegia el entorno natural (donde tienen lugar los paseos de Patricia y el viajero), nos parece más aconsejable la elección de una palabra que refleje, en lo posible, las dimensiones de un castillo, respetando al mismo tiempo el medio natural descrito (bosques, un lago,...). Como resultado, proponemos que «château-ferme» sea traducido por «castillo-caserío» y que se conserve este último vocablo para la traducción de «château» en el resto de ocasiones.

Otras dificultades en la traducción derivan de las palabras relacionadas con los dos campos semánticos relativos a lo fantástico de especial relevancia en este cuento: locura y muerte. Es preciso señalar que ambos temas, recurrentes en este tipo de relatos, se entremezclan desde el principio hasta el final, si bien la hipótesis de la locura como tema principal se ve relegada a un segundo plano por la importancia de la muerte en la narración, como referente de lo sobrenatural. Aun así, es necesario otorgar una gran atención a todo lo que hace referencia a dichos temas, con el fin de no confundir al lector, que es quien debe interpretar el texto traducido.

En general, cada palabra en francés encuentra su equivalente en español (no podemos olvidar que se trata de dos lenguas próximas). Así, no resulta complicado decidir la traducción de «mort» por «muerte», de «folle» por «loca», etc. El problema se plantea cuando surgen palabras con posibles variantes en español. Es el caso de «détours»²⁷. Según la definición de *Le Petit Robert*, «détour»

²⁷ «Depuis longtemps, il supportait avec patience et tendresse les sautes d'humeur, les dépressions, les fantaisies d'un tempérament instable dont les détours l'inquiétait de plus en plus».

no hace referencia directamente a la locura en ninguna de sus acepciones, pero sí a algo que se desvía del camino directo. Así pues, considerando que todo el párrafo está salpicado de conceptos relacionados con la locura (depresiones, fantasías, temperamento inestable), no parece descabellado traducir por «desvarío», a sabiendas de que la relación establecida con la locura no es tan evidente en el texto de Owen.

Por otra parte, encontramos en las últimas líneas del texto «égaré»²⁸, término que recoge al mismo tiempo las nociones de «perder el camino» (sentido real) y de «locura» (sentido figurado). Dos posibilidades se abren, pues, al traductor: «perdido» y «perturbado». En este caso, a juzgar por las líneas con que finaliza el relato, parece acertada la segunda opción, ya que el señor Frans, efectivamente, parece haber perdido la razón.

Siguiendo con las dificultades léxicas, fijemos la atención en una palabra del texto: «étrangeté». Este término es recurrente en los textos fantásticos y supone una gran dificultad de traducción en numerosas ocasiones. Dos veces²⁹ aparece en el texto y dos veces genera problemas. «Étrangeté» alude a lo extraño, pero no existe un sustantivo en español que refleje fielmente las nociones contenidas en dicha palabra. Como consecuencia de esto, es necesario, en ocasiones, alterar notablemente la sintaxis de la oración para recoger su significado, como sucede en el primer caso («Estaba perdido en el corazón de una propiedad que producía un extraño sentimiento de inquietud»). Sin embargo, en el segundo caso se resuelve de manera más simple, substituyendo «étrangeté» por «carácter extraño».

Para terminar, veamos el final de *Le Voyageur*, donde se percibe claramente en qué medida el nivel verbal desempeña un papel clave en la construcción del efecto fantástico. En este fragmento, desde el punto de vista del señor Frans, asistimos a la transformación del viajero en tren, gracias a una serie de metamorfosis creadas exclusivamente a partir de derivas lingüísticas. Así, el señor Frans ve, de manera imprecisa, cómo el viajero pasa a ser una simple silueta para transformarse en un niño

²⁸ Definiciones de *Le Petit Robert* : « 1. Qui s'est égaré, qui a perdu son chemin. 2. Qui est comme fou, trahit le désordre mental ».

²⁹ « Il [le château-ferme] était perdu au coeur d'un domaine dont l'étrangeté laissait l'esprit en dérouté » y « Je me suis renseigné sur ce lieu qui me tenait par sa poésie mélancolique et son étrangeté ».

que cree reconocer. Finalmente, éste desaparece en el bosque silbando unas notas a las que responde el tren³⁰ reproduciéndolas:

M. Frans, égaré, s'était appuyé au fauteuil vide. Il regardait le voyageur. Il le voyait mal. Était-ce la fumée du convoi qui le dérobaît à sa vue ou son regard qui se brouillait ?

Il épaula son fusil. Mais la silhouette de l'homme se déformait, se diluait, s'effaçait comme une image projetée qui, déplacée de l'écran où elle est nette, n'est plus qu'une lueur imprécise ailleurs.

Il entendait quelqu'un courir sur la passerelle dont le plancher mal joint dansait. C'était un enfant maintenant qui disparaissait bientôt dans les taillis. Cet enfant, il le reconnaissait.

Abrité, invisible, le petit garçon siffla les cinq notes connues, à deux reprises.

Au loin, le train abordait la courbe. Il siffla aussi. Il siffla les mêmes notes, le même signal, et ces notes aiguës, terrifiantes, entrèrent comme la foudre dans la tête de M. Frans.

L'homme courut se pencher à la balustrade et ce qu'il vit le jeta, dément, dans une autre direction.

Il avait laissé choir son fusil, il fuyait les lieux, il dévalait en hâte la pente vers le lac. Il hurlait : « Pa-tri-cia... Pa-tri-cia »³¹.

Dada la importancia del fragmento para el desenlace del cuento, es necesario realizar un minucioso análisis textual, del que se desprenden varias interpretaciones. El texto B debe generar el mismo efecto, de ahí la relevancia del nivel verbal para la traducción. Veamos un posible texto B:

El señor Frans, perturbado, se había apoyado en la silla vacía. Miraba al viajero. Lo veía mal. ¿Era el humo del tren el que le impedía verlo o su mirada que se nublaba?

Se encaró el fusil. Pero la silueta del hombre se deformaba, se diluía, se borraba como una imagen proyectada en una pantalla que, fuera de ella, ya no es clara, sino un resplandor impreciso.

Oía a alguien correr por la pasarela cuyo suelo mal unido bailaba. Ahora era un niño el que desaparecía enseguida en el bosquecillo. A ese niño lo reconocía.

Resguardado, invisible, el niño pequeño silbó por dos veces las cinco notas conocidas.

A lo lejos, el tren abordaba la curva. Silbó también. Silbó las mismas cinco notas, la misma señal, y esas notas agudas, aterradoras, penetraron como el rayo en la cabeza del señor Frans.

³⁰ Se produce claramente aquí una personificación del tren, ya sugerida anteriormente en el texto, quien reproduce las cinco notas silbadas por el niño. Así, se establece una relación metonímica donde el tren se es identificado con el niño mediante las notas. El resultado es viajero = niño = tren.

El hombre corrió a asomarse a la barandilla y lo que vio lo catapultó, demente, hacia otra dirección.

Había dejado caer el fusil, huía de esos lugares, se precipitaba pendiente abajo hacia el lago. Aullaba: «Pa-tri-cia... Pa-tri-cia...».

La traducción propuesta reproduce cuidadosamente los elementos lingüísticos que el texto original emplea en las distintas transformaciones. Esto es importante en la medida en que son dichos elementos los que generan el efecto fantástico. Así, podemos comprobar que en ningún momento el narrador presenta de manera explícita la metamorfosis del viajero ni sus distintas etapas hasta llegar a ser tren. Sin embargo, el lector sí percibe el proceso a través de los sentidos (vista y oído) de Frans.

Si extendemos la utilización del punto de vista al resto del relato, notamos que tanto los acontecimientos del pasado visto por Patricia como la metamorfosis final del viajero son hechos que atañen sólo al personaje que lo ve. Esto merece una mención a la construcción del relato a través de la percepción de los personajes. *Le Voyageur* pertenecería a lo que Herrero denomina «relato objetivo en tercera persona, focalizado desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes o desde la perspectiva del narrador»³². Esta estrategia permite que un narrador impersonal nos ofrezca, en tercera persona, «las percepciones, los sentimientos y los pensamientos de un personaje»³³. Lógicamente, esto introduce la ambigüedad en el relato, ya que el lector que recibe la historia a través de un personaje no puede estar seguro de la visión de éste:

Al seguir el narrador la subjetividad localizadora del personaje, nos puede ofrecer el mundo tal y como éste lo percibe, sin precisar si la visión narrada pertenece a la vigilia o al sueño, a un estado consciente o visionario, porque el personaje no racionaliza la transición de un estado mental a otro.³⁴

Como conclusión, es posible decir que el texto de Owen, construido a partir de focalizaciones de los personajes, mantiene la ambigüedad hasta el final³⁵, ya que en ningún momento el narrador impersonal, encargado de presentar los hechos como verdaderos, cumple esta función. El cuento acaba, pues, con la duda de si lo contado es cierto (pertenece al terreno de lo imposible) o son imaginaciones de los personajes (locura). Sin explicación final, la duda permanece, respetando así la consigna de Todorov para lo «fantástico puro».

³¹ Owen, Th.: «Le voyageur», in *La Truie*, opus cit. p. 140.

³² Herrero Cecilia, J.: *Estética y pragmática del relato fantástico*, opus cit, p. 173.

³³ Id ibid, p. 173.

³⁴ Ibidem, p. 174

³⁵ Se correspondería, pues, con el «fantastique de l'indétermination» propuesto por Mellier.

Bibliografía:

- Bachelard, G. : *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1978.
- Baronian, J.-B. : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du livre, 2004.
- Bellemin-Noël, J. : «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», in *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- Bozzetto, R. : «Y a-t-il des objets fantastiques?», 2002, <http://www.noosfere.org/bozzetto/>
- Bozzetto, R. : «La production d'effets de fantastique en littérature et au cinéma», <http://www.noosfere.org/bozzetto>
- Cary, E. : *Comment faut-il traduire ?*, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Fabre, J. : *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992.
- González Salvador, A. : *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, JRS ed. (Ensayo), 1980.
- González Salvador, A. : «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Estudios Filológicos VII*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1984.
- Herrero Cecilia, J. : *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Hurtado Abir, A. : *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1990.
- Ladmiral, J.-R. : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- Leutrat, J.-L., *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995.
- Mellier, D. : *La littérature fantastique*, Seuil, 2000.
- Newmark, P. : *Manual de traducción*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1993.
- Owen, Th. : «Le voyageur», in *La truie*, Bruxelles, Ed. Labor, 1987.
- Rey-Debove, J., Rey, A. et al. : *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Roas, D. : *Hoffmann en España, recepción e influencias*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- Soncini Fratta, A. : *Thomas Owen et le fantastique de la 'belgité'*, Cooperativa Libreria Universitaria Belga de Lingua Francese, Bologna, 1996.
- Steinmetz, J.-L. : *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (3 éd.).
- Stoker, B. : *Dracula*, London, Penguin Books, 1993.
- Stoker, B. : *Drácula*, Trad. J.A. Molina Foix, Madrid, Cátedra, 1993.
- Todorov, Tz. : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Tritter, V. : *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.