



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

DIFICULTADES TRADUCTOLÓGICAS EN TORNO A LA
NARRATIVA DE CHANTAL MYTTENAERE: EL CASO DE
HÉLÈNE

TESINA

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA

ELSA RENÉE FALCONI MÚZQUIZ



ASESORA: DRA. LAURA LÓPEZ MORALES

Ciudad Universitaria, México, D.F. Enero, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis papás Elsa y Fernando, por ser la base de mis pasos, el ejemplo que sigo día a día, el amor y apoyo incondicional, la paciencia más grande y el calor de hogar.

A mi hermano Fernando, por ser mi fuerza y mi ejemplo, mi amigo y protector.

A Cristian, por ser el amor de mi vida, una luz que me enseña el camino correcto, por su serenidad y madurez, porque juntos imaginamos un mundo mejor.

A Fernando Galindo, por ser mi amigo, hermano y confidente, por su oído atento, su abrazo sincero, la palabra exacta, el silencio preciso.

A Gris, por confiar en mí, por darme fuerza y apoyo incondicional. Por su sonrisa eterna.

A mi primo Pepe, otro hermano de gran fuerza, valor, madurez. Por cuidar mi economía y alentarme a ser mejor.

A la Dra. Laura López Morales por su infinita paciencia, dedicación, cariño, aplausos, regaños, confianzas, por haberme enseñado tantas cosas en la carrera y en el proceso de titulación.

A la Vaquita y a Lucía, por ser mis hadas madrinas desde siempre.

A mi tía Luisa por haber participado en la creación de esta tesis, por las pláticas sobre literatura, por el amor incondicional, por ser una segunda madre para mí, por compartir tantas cosas, porque con sus ojos serenos me ha enseñado la paciencia y la pasión por la vida.

A todos mis maestros, en especial a María Elena Isibasi, Marie Paule Simone y Tatiana Sule porque gracias a ustedes que me enseñaron el amor por la gramática y la traducción estoy ahora aquí.

A todos mis amigos de la carrera: Esteban, Andrea, Erika, Pau, Yenny, Kory, Emilio, Bere, Karina, Valeria, Carla, Marianne, Olaf, etc. No me imagino caminando los pasillos de la Facultad sin ustedes.

A todos mis amigos: Karen, Alonso, Pavel, Ana, Tania, Pilar, Ximena, Pedro, Kam, Ara, Fer, Guicho, Ibas, Naye, Dodo, Raúl, Sara Luz.

A los que ya se fueron, en especial a mis abuelos Oscar, Renée y Josefina porque me guían y cuidan desde donde estén. A Salvador.

A mis perros, Dina, Nico y Camila por enseñarme su alma en su mirada y la pureza de su amor.

A Dios, por dármeles a todos ustedes. Y porque veo por fin terminado uno de mis sueños.

ÍNDICE

Introducción.....	2
Justificación del tema	2
Presentación de la autora	7
Presentación de la obra que incluye “Hélène”.....	10
Capítulo I.....	13
Justificaciones teóricas	13
1.1 El marco teórico del cuento.....	13
1.2 Marco teórico de la traducción.....	18
1.3 Análisis Literario	23
Capítulo II.....	33
La traducción Comentada.....	33
2. 1 Texto Original	33
2.2 Texto traducido y anotado	39
2.3 Comentarios a la traducción	47
Conclusiones.....	57

Introducción

Justificación del tema

Una segunda o, tal vez, tercera lengua nos abre los ojos a universos antes desconocidos. En mi caso, el estudiar francés a fondo me ha enseñado un mundo totalmente diferente. No sólo en el terreno lingüístico, sino también en el cultural, el laboral, el social, en fin, hablar otra lengua además del español nos abre las puertas del entendimiento y de la razón.

Al comenzar la carrera, me fui dando cuenta de esto conforme iba avanzando semestre tras semestre en el conocimiento y ejercicio del francés. Descubrí que, además de conocer la lengua, me adentraba en una cultura muy alejada de la propia y que, al acercarme a ella, me empapaba de otros saberes y era posible romper las barreras culturales que nos pone el lenguaje.

Al momento de elegir la especialidad, la traducción me ofrecía la posibilidad de traspasar muros sociales y lingüísticos. Una vez que hube relacionado la teoría y la práctica de la traducción y reflexionado acerca de su importancia e impacto en las diferentes culturas, descubrí que el traducir es siempre un reto, pues la complicación de este proceso reside en la necesidad de conocer los usos que las palabras tienen en cada lengua. La traducción se practica desde épocas inmemoriales y en la actualidad tiene presencia en todos los ámbitos de la vida. Gracias a esta profesión se posibilita la circulación de la cultura, de la ciencia y de toda suerte de informaciones de un país a otro, de una época a otra desde que el hombre empezó a comunicarse. Y no sólo en cuestiones literarias pues, en realidad, todo es traducción. Traducimos a diario toda clase de mensajes: el lenguaje

corporal de una persona, algún anuncio publicitario, la letra de una canción, una señal de tránsito. En fin, lo que aquí nos compete es la traducción literaria.

La tarea de traducir va encaminada a lograr la circulación de conocimientos, un ir y venir de información entre naciones e individuos. Día a día se construye la identidad cultural, literaria, cívica e ideológica de personas y colectividades y, en ello la traducción resulta determinante en la interrelación de culturas de diferentes países. Desde una perspectiva más especializada, la traducción comentada es sumamente útil pues no sólo se trata del traslado de un texto de una lengua a otra, sino también de la anotación pertinente y atinada acerca de las dificultades traductológicas que se van presentando durante dicho proceso. Esta modalidad ofrece al traductor la posibilidad de llevar al lector explicaciones que faciliten la comprensión del texto; además las notas hacen evidente el proceso traductológico desde una primera versión hasta la definitiva. Para ilustrar lo anterior, consideré que sería adecuado escoger un texto breve, como el género cuentístico ya que permite abarcarlo como una unidad completa. Dicha característica va de la mano con el resultado que produce en el lector: “la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera”¹. A mi modo de ver, un cuento brinda la posibilidad de disfrutar cada una de sus líneas sin prisas y sin que los efectos del mundo externo interrumpen esa breve pero profunda lectura, cosa que no sucede en textos largos como la novela. También ofrece la posibilidad de memorizar y hacer nuestros aquellos pasajes de los que queremos apropiarnos.

¹Edgar Allan Poe en Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Textos de difusión cultural UNAM. UNAM-UAM- X. México: 1993, pág. 14. Fragmento de “Review of Twice-told Tales” (1842) en *Graham’s Magazine*. Traducido por Julio Cortázar como “Hawthorne” en *Ensayos y Críticas*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, núm. 464, 1973. pp. 125 - 141

Los teóricos han comparado aspectos formales como la estructura y la temporalidad entre el cuento y la novela. En el primero encontramos, en contraposición con la novela, tres características esenciales: simplicidad, unidad y concentración. Edgar Allan Poe, en su estudio *La filosofía de la Composición*² propone la brevedad como uno de los aspectos principales del cuento o *short-story* e, incluso, la acerca a otro género breve por excelencia, el poema lírico: el cuento se puede aprehender de manera global como se hace con este último, la diferencia entre ambos sólo está marcada por el ritmo.

A este respecto, una de las razones por las que elegí para mi trabajo de titulación “Hélène” de Chantal Myttenaere incluido en *La vie deserte. Nouvelles*³ fue el ritmo que se respira en este cuento. En una primera lectura, quedé sorprendida por la cadencia y el ritmo de la historia, pues Myttenaere utiliza una prosa cuya naturaleza poética produce en el lector una impresión muy fuerte desde la primera línea. Me pregunté quién era Hélène, y a quién amaba⁴. La narración logró captar mi atención y despertar mi curiosidad. Al terminar la lectura, estaba conmovida por ver en el personaje de Hélène muchos sentimientos fácilmente reconocibles en la naturaleza humana. Dice Horacio Quiroga en el número cinco de su “Manual del perfecto cuentista”: “5. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas”⁵. Y así Chantal Myttenaere nos lleva de la mano hasta el final de la narración atrapándonos desde la primera línea. El uso depurado del lenguaje, el

² Edgar Allan Poe, *La Filosofía De La Composición*, ed. José Luis Palomares, Barcelona: 1996, pág. 132.

³ Chantal Myttenaere, « Hélène » en *La vie deserte*, ed. De L’Hébe, Besançon: 1997, pág. 115.

⁴ El comienzo del cuento es “Hélène vous aime”.

⁵ Horacio Quiroga en Zavala, Lauro, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Textos de Difusión cultural UNAM. UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 30. “Decálogo del perfecto cuentista” y “El manual del perfecto cuentista” (1925) en *Obras* (desconocidas e inéditas), vol. 7: *Sobre literatura*, Montevideo, Arca, 1978, pp. 86-87 y 60-65. Originalmente publicado en *El Hogar* en 1925.

adjetivo preciso para cada nombre, el silencio exacto en el lugar adecuado son los elementos que conmueven al lector.

Además de lo impactante que resulta la lectura de “Hélène”, la traducción me dio la oportunidad de conocer más sobre Myttenaere y, la de intercambiar una correspondencia con ella, en la que me explicó varias de las razones que la llevaron a escribir este cuento, así como las corrientes filosóficas y psicológicas en las que fundamentó la creación de “Hélène”. También al descubrir el sentido que Myttenaere da a las palabras o a algunas frases, me percaté de que no es el mismo que yo, como lectora, puedo darles. ¿Qué es lo que escribe la autora y cómo lo interpreta el lector? Ha sido un verdadero acicate descubrir espacios de conocimiento inexplorados para mí como el relacionado con la anti-psiquiatría, pues así tuve una mayor comprensión del cuento. Aunque se trata de un texto breve, no deja de ser profundo y digno de un estudio serio y formal. Señala Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento”⁶:

“Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. [...] La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. [...] Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige”.

Esta intensidad es la que provoca en el lector el sentimiento de encierro y el aislamiento en el universo del cuento. La historia de Hélène es una historia común. No es

⁶ Julio Cortázar en Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Textos de difusión cultural UNAM. UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 303. Originalmente en *Casa de las Américas*, La Habana, año II, núm. 15.16, noviembre 1961 – febrero 1963.

excepcional que una mujer espere durante largo tiempo a un amor que no vuelve y que enloquezca hasta la muerte por una situación así. Historias parecidas se han escrito muchas. Por ejemplo, se me ocurre pensar en un personaje como Susana Sanjuán de *Pedro Páramo* o Medea en la mitología griega. La primera, tiene un mal de amores a lo largo de todo el relato; tanto en vida como ya después de muerta, a Susana Sanjuán la aqueja una locura producida por un amor jamás consumado. En el caso de la segunda, Medea incurre en el filicidio al ser abandonada por Jasón. El caso de Héléne es muy similar al de estos dos grandes personajes de la literatura.

El cuento “Héléne” es representativo del estilo de la autora; lo que lo hace excepcional es la intensidad y el impacto provocados en el lector gracias a los instrumentos expresivos y estilísticos utilizados por Chantal Myttenaere y que vuelven posible la profunda comunión entre el lector, el texto y el autor mismo. Sin embargo, conserva algunos rasgos comunes con el resto de las *nouvelles* por ejemplo el personaje principal es siempre una mujer de edad avanzada que ha sido abandonada y que muere en el olvido o enloquece. Estas figuras femeninas están siempre acompañadas por un animal: uno o varios gatos, un perro o incluso un pez. El personaje se va desarrollando a la par que la mascota va tomando relevancia. Al llegar al final de la narración ambos personajes se confunden entre sí y en algunos casos, como el de Héléne y su gato, a fundirse en un mismo personaje; entonces Myttenaere se vale de recursos narrativos como el cambio sintáctico, el ritmo y el tono poético para presentarnos la locura, la demencia y la pérdida de conciencia como el único escape para estas mujeres atormentadas y olvidadas que sucumben finalmente a la muerte.

La lectura de la obra de Chantal Myttenaere y mi práctica profesional (impartir clases a adultos mayores) me han hecho reflexionar en torno a la importancia y necesidad de reintegrar al sector de los adultos mayores a la sociedad por medio de centros que se dediquen a darles el cuidado, cariño y atención que necesitan. Por otro lado, es importante que los adultos mayores se sientan activos y útiles. El aprendizaje de un segundo idioma en la edad adulta es más lento que en un joven o en un niño, sin embargo reporta grandes beneficios entre ellos el retasar enfermedades degenerativas como la demencia senil o el Alzheimer.

Presentación de la autora

Chantal Myttenaere nació el 24 de diciembre de 1952 en Bruselas. Es licenciada en psicología y maestra en el *Centre D'Enseignement Supérieur pour Adultes de Roux* donde imparte cursos de psicología, técnicas de elaboración de materiales de audiovisual y técnicas de escritura.

En el ámbito literario ha publicado varias *nouvelles* en la antología titulada *La vie désertée* de la editorial L'Hebe⁷. Dentro de esta antología también se incluye “*Hélène*”. Ha escrito cinco novelas: *L'encre de Chine* en 1988; *Le Voleur des fenêtres*, en 1992; *La Trisomie du Silence*, que ganó el premio Gilles Nélod en 1997; *Sa Majesté, la Divine*, en 2000 y *Le voyage en cargo*, en 2001. También escribió un *livre-outil* llamado *Panser le deuil*, en 2007.

Asimismo, ha incursionado en el cine. Su primera realización cinematográfica fue *Le moulin de Dodé* en 1987 inspirada en una de sus *nouvelles*, “*Dodé*”. También ha escrito

⁷ Myttenaere, Chantal, *La vie désertée*, ed. L'Hebe, Besançon: 1997, 147 pp.

teatro, por ejemplo en 2007 puso en escena *Les hommes quand même* obra escrita con un colectivo de mujeres del barrio de Marolles.

En cuanto a la temática de su obra, Myttenaere casi siempre toca los mismos temas: mujeres que aguardan en compañía de animales que no se les separan, ciudades hostiles y solitarias. Pero sobre todo, habla de “la espera”. Chantal Myttenaere en uno de sus correos electrónicos explica:

Creo que la espera fue un tema recurrente al inicio de mi carrera. Muchos de mis textos evocan este sentimiento. En cuanto al miedo, fue en parte el tema de mi primera novela y aún evocado en la segunda. Estos dos temas (me parece) hoy han desaparecido. En cuanto a *Hélène*, el texto fue escrito en una época en la que me atraía escribir sobre estos temas. La nouvelle está, en efecto, “llena de espera”. En cuanto al ¿por qué? Sin duda necesitaba aprender la paciencia, aprender a inscribirme en el tiempo. Siempre he tenido un temperamento rebelde, siempre me han dado rabia las injusticias, siempre me ha costado trabajo soportar la manera como está administrado nuestro mundo, entender las luchas de poder, aceptar las vistas políticas a corto plazo. Sin duda contra todo eso me levanto. Sin duda la escritura de ficción me permite escapar de una parte de la realidad que me apena vivir⁸.

En efecto, la mayoría de sus *nouvelles* tratan los temas contra los que se rebela como ella misma lo dice y esto explica su incursión dentro del movimiento llamado antipsiquiatría, que se define como un movimiento crítico que cuestiona las prácticas psiquiátricas tradicionales y la noción de enfermedad mental desde mediados del siglo XIX⁹. El terapeuta Jorge Lemoine y

⁸ Este correo fue escrito el 27/08/08. El texto original: L'attente a été je crois, un thème récurrent au début de ma carrière. Beaucoup de mes textes évoquent ce sentiment. Quant à la peur, c'était le thème (en partie du moins) de mon premier roman. Et encore évoquée dans le second. Ces deux thèmes (me semble-t-il) ont disparu aujourd'hui. Quant à *Hélène*, le texte a été écrit à une époque où je tentais de traiter ces thèmes. La nouvelle est effectivement « emplie d'attente ». Quant au pourquoi ? Sans doute me fallait-il apprendre la patience, apprendre à m'inscrire dans le temps. J'ai toujours eu un tempérament rebelle, j'ai toujours été en colère contre les injustices, j'ai toujours eu du mal à supporter la manière dont notre monde est géré, à comprendre les luttes de pouvoir, à accepter les vues politiques à court terme. Sans doute, est-ce contre tout cela que je m'insurge. Sans doute l'écriture de fiction me permet-elle d'échapper à une partie de la réalité qui m'est pénible à vivre

⁹ <http://www.eforo.com/foros/viewtopic.php?t=39692>. Jorge Lemoine y Bosshardt, *Historia de la Antipsiquiatría*, ensayo electrónico.

Bosshardt cita en un ensayo llamado *La Historia de la Antipsiquiatría* al también terapeuta y filósofo David Cooper:

[...] la antipsiquiatría es política y subversiva, por su misma naturaleza, con respecto al represivo orden social burgués [...] antipsiquiatra es quien está dispuesto a correr los riesgos involucrados en alterar progresivamente y radicalmente la forma en la que vive. El o la antipsiquiatra debe estar dispuesto a abandonar los mecanismos de seguridad de la propiedad (más allá del mínimo necesario), los juegos monetarios explotadores y las relaciones estáticas, confortables, de tipo familiar, oponiéndoles la solidaridad y la camaradería [...] Debe estar dispuesto a ingresar en su propia locura, quizás hasta el punto de ser invalidado socialmente, ya que si así no lo hace, no estará capacitado. La antipsiquiatría es una parte necesaria y urgente de la revolución permanente, de lo contrario no es nada¹⁰.

Así, Myttenaere rechaza la práctica convencional de los hospitales psiquiátricos y el trato que se da a los pacientes. En el texto de “Hélène” la autora deja traslucir su postura contra este tipo de instituciones, por ejemplo: “En ese apartado lugar le dicen que por su falta de voluntad la enfermedad se irá agravando”¹¹. O bien: “En ese lugar encerrado donde usted la dejó, la declaran loca de atar. La calman a fuerza de inyecciones. Pero nadie comprende que dentro de la danza su mundo se ha aclarado un poco. Que muy pronto todo será blanco por doquier”¹².

Myttenaere plasma en su obra, tanto en las *nouvelles* como en las novelas, su rechazo hacia este tipo de prácticas que llevan de la mano al abandono y a la soledad.

Finalmente me gustaría agregar tres citas con respecto de la antipsiquiatría. Las dos primeras pertenecen al psiquiatra Thomas Szasz quien critica los fundamentos morales y científicos de la psiquiatría y es uno de los referentes de la antipsiquiatría: “Etiquetar a un niño de enfermo mental es estigmatización, no un diagnóstico. Darle a un niño una droga psiquiátrica es envenenamiento, no un tratamiento”. Del mismo autor: “Si le hablas a Dios,

¹⁰ Idem.

¹¹ HE-80. De aquí en adelante esta será la manera de citar tanto la traducción de “Hélène” como el texto en francés. HE se refiere al cuento en su versión en español y HF al texto original. Los dígitos corresponden al número de renglón.

¹² HE-113

es oración. Pero si Dios te habla, es esquizofrenia"¹³. La tercera y última pertenece a Martin Luther King: “La salvación del hombre está en manos de los inadaptados creativos”¹⁴.

Presentación de la obra que incluye “Hélène”

Para contextualizar el análisis del cuento traducido, convendría plantear antecedentes de la obra de Chantal Myttenaere que nos permitirán entender mejor los recursos literarios de los que se vale la autora. La antología titulada *La vie désertée*¹⁵ agrupa veintiséis *nouvelles*, entre ellas “Hélène”. Algunos de los títulos son: “La Ville”, “Frida”, “Clémentine”, “Élise Recomposée”, “Mina”, “Solitude”, “La Vieille”, “La Petite Fille” y “L’Insoumise”. Todas ellas tienen características comunes: el personaje principal es una mujer que espera, una vieja abandonada que pierde contacto consigo misma, con la realidad y su mente vaga por espacios y tiempos desconocidos; rodeada de algún animal: un pez, uno o varios gatos, perros, aves, etc. El manejo del tiempo y del espacio es el mismo en todas las *nouvelles*: el lector no sabe en qué lugar se desarrolla la historia, salvo en una, llamada “Venise aux Lamentines”, y el tiempo transcurre en una dualidad: las ensoñaciones de estas mujeres alargan el tiempo en el relato, pero aceleran la lectura. La primera línea de las *nouvelles* de esta antología es impactante y todas aciertan a captar de inmediato la atención del lector. Por ejemplo: “Judith acababa de perder a su esposo”¹⁶, o bien, “Día y noche Clementine llora a su ahogado Gustave”¹⁷, « Como cada año, el primer lunes de

¹³ Thomas S. Szasz, *The Second Sin*, ed. Anchor/Doubleday, Garden City, NY: 1973, pp. 113.

¹⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikiquote>. Sitio de internet que agrupa algunas de las frases celebres de Martin Luther King.

¹⁵ Chantal Myttenaere, *La vie désertée*, Les éditions De l’Hèbe, Besançon : 1997, pp.148

¹⁶ Ídem. pág. 59. Texto original : « Judith venait de perdre son époux ».

¹⁷ Ídem. pág. 39. Texto original : « Jour et nuit Clémentine pleure son Gustave noyé ».

enero, ella espera, Marie»¹⁸, « Desde siempre, no compra más que el periódico y una caja de galletas»¹⁹.

Mencionaré brevemente la *nouvelle* intitulada “La Ville” con el fin de comparar ambas *nouvelles* y reconocer en ellas las características que comparten. En este texto los personajes no tienen nombre propio, sólo son “ella” y “él”. Él la abandonó hace muchos años y ella dedicó su vida a buscarlo, convencida de que había dejado el pueblo en el que vivían por una ciudad. Así, recorrió durante años ciudades lejanas y cuando creía encontrarlo, distinguir a lo lejos su espalda, corría hacia él; pero cuando lo veía a los ojos, se derrumbaba al darse cuenta que se trataba de otra persona. Su búsqueda enloquecida duró muchos años. Y un día, sin razón alguna, él volvió. Caminó lentamente por el patio de su casa y la encontró dormida en una silla. Rodeada de nueve gatos: Roma, Jerusalén, París, Pekín, Cracovia, Berlín, Dakar, Rotterdam y Tokio. Rodeada también de inmundicias y restos de animales muertos, el olor era insoportable. A través de la ventana la ve despertarse lentamente: se estira, bosteza, se talla los ojos. Después gime, sale lentamente de su torpeza, se lame la mano, la pasa por su piel y con la espalda hecha arco, se desdobra: se ha convertido en un gato. Se convence de que ella ha dejado de esperarlo; sin embargo es incapaz de dejar la ventana por la que observa. Sería inútil ir hacia ella, alertarla, sacarla de su estupor. Vencido, emprende la huida.

Días después, la encuentran muerta dentro de la casa llena de inmundicias, rodeada de los nueve gatos que no la dejan. Fue necesario sacrificarlos.

Chantal Myttenaere termina esta *nouvelle* con un párrafo estremecedor:

¹⁸ Ídem. pág. 27. Texto original : « Comme chaque année, le premier lundi de janvier, elle espère, Marie ».

¹⁹ Ídem. pág. 93. Texto original : « Depuis toujours, elle n’achète que le journal et une boîte de biscuits ».

Ninguno de ellos intentó nada para escapar a este último trato después de haberla perdido: durante el tiempo que duró el trabajo ni se quitaron, ni se alejaron, como ligados por un mismo secreto. Ninguno de ellos se resistió. Ninguno, hasta el último, que a su vez abandonó su cuerpo en las manos sin calor del hombre que lo mataba.²⁰

Como esta *nouvelle*, el resto de ellas comparten las mismas características. Son historias de mujeres abandonadas, que envejecen en la espera, rodeadas de animales. Aparecen también ciudades lejanas, inaccesibles. Siempre hay un testigo mudo que observa a través de una puerta o una ventana. Mujeres que pierden la razón y mueren en el olvido. Estos ejes temáticos tejen, a su vez, la historia de Hélène.

* * *

A continuación se describirán brevemente las partes que articulan esta tesina. La Introducción consta de tres temas principales, justificación del tema, presentación de la autora y una breve presentación de la obra donde se incluye “Hélène”.

El capítulo I son las justificaciones teóricas: el marco teórico del cuento; el marco teórico de la traducción y el análisis literario del cuento.

El segundo capítulo es la traducción comentada, es decir, el texto original, el texto traducido y anotado y los comentarios a la traducción.

Para finalizar, las conclusiones.

²⁰ Chantal Myttenaere, *La vie désertée*, “La Ville”, Les éditions De l’Hèbe, Besançon : 1997, page. 15. Texto original : « Aucun d’entre eux (les chats), après l’avoir perdue, n’a rien tenté pour échapper à ce dernier traitement. Tout le temps qu’a duré la besogne, ils ne se sont ni quittés, ni éloignés, comme liés par un même secret. Aucun ne s’est rebiffé. Aucun, jusqu’au dernier, qui à son tour a abandonné son corps aux mains sans chaleur de l’homme qui le tuait ».

Capítulo I

Justificaciones teóricas.

1.1 Marco teórico del cuento.

René Godenne en *La nouvelle française*²¹ dice que algunos autores califican a la *nouvelle* como una historia que se funda en la verdad, mientras el cuento es terreno propicio para incluir temas sobrenaturales, el *nouvelliste* intenta expresar una realidad. Constant Burniaux²² señala que la diferencia entre *nouvelle* y cuento radica en el análisis y en los límites que están marcados en la *nouvelle*, es decir, ésta se restringe a una anécdota, un episodio, algún carácter en donde hacen su aparición una gran inteligencia y sensibilidad.

Sin embargo, Edgar Allan Poe afirma en *Review of Twice Told Tales* que:

Con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos están fundados en el razonamiento. Y por eso, estas composiciones, aunque no ocupen un lugar tan elevado en la montaña del espíritu tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema²³.

De esta forma, hay cuentos que introducen análisis muy profundos y en los que se mezclan la inteligencia, la sensibilidad y la realidad.

Existe una delgada línea entre la *nouvelle* y el cuento. Algunas características de la primera lo son también del segundo, por ejemplo:

- Brevedad y unidad de texto. Dice Poe que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado y esto último con una sola condición: la

²¹ *La nouvelle française*, PUF, Paris, 1974 p. 154-155.

²² *Recherche sur la poésie de la nouvelle*, Bulletin de l'Académie Royal de Langue et Littérature française, no. 40, Bruxelles, 1962, p. 87.

²³ Edgar Allan Poe en Zavala, Lauro, *Teorías del Cuento I, Teorías de los Cuentistas*, Textos de difusión cultural UNAM, UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 18

de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.²⁴

- La evolución del final de la narración. La *nouvelle* está llena de indicios que anuncian el final. Enrique Anderson Imbert, asegura:

Un cuento comienza con el título y termina con el punto final, pero lo importante es que tanto el principio como el final sean satisfactorios: esto es, abran y cierren la curiosidad²⁵.

- La voz del autor. La *nouvelle* ha conservado desde sus inicios una tonalidad oral y el narrador se dirige siempre al lector.

Estos tres puntos idénticos entre *nouvelle* y cuento son la razón por la cual en este trabajo llamaremos cuento a la *nouvelle* de Chantal Myttenaere, “Hélène”.

Ciertos exponentes como Cortázar afirman que no es suficiente la buena voluntad para escribir un cuento. No existen reglas ni recetas, es necesario una buena elección del tema, saber tratarlo, el diestro manejo de adjetivos, adverbios y conjunciones para lograr una obra de arte. A continuación mencionaré algunas características del cuento como género que son totalmente aplicables al texto de “Hélène”.

Dice Julio Cortázar:

Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable. (...) Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida

²⁴ Ídem. pág. 14

²⁵ Enrique Anderson Imbert, en Zavala, Lauro, *Teorías del Cuento I, Teorías de los Cuentistas*, Textos de difusión cultural UNAM, UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 362

sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia²⁶.

En *Teorías del Cuento I, Teorías de los Cuentistas*, he encontrado en los diferentes autores allí reunidos definiciones que se utilizan también para el caso de “Hélène”.

Comenzaré por hablar de la psicología de los personajes. En este caso, hay varios personajes como el gato, la voz narrativa y “usted”. Sin embargo, Hélène es el centro de la atención del lector. Chantal Myttenaere lleva el relato a la esfera de lo psicológico y a la del sentimiento. La voz narrativa construye un relato que absorbe al lector desde la primera línea. Este personaje va entretejiendo la historia de Hélène y Myttenaere se vale de una técnica que encontré expuesta por Horacio Quiroga en el *Decálogo del Perfecto Cuentista*:

Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector (...)²⁷

El texto de Myttenaere muestra cómo la voz narrativa le da vida propia al relato mirando, sintiendo y oyendo sólo lo que Hélène quiere. Así fue capaz de involucrar al lector en la trama de la narración sensibilizándolo ante la situación desafortunada del personaje que conocemos a través del narrador. Un ejemplo claro para esta técnica es el siguiente pasaje de “Hélène” en donde se vuelve tangible el abandono y la soledad de la que es presa:

En el invierno, el hielo se pega a la ventana para formar un doble vidrio. Entonces el paisaje de la calle cambia, se vuelve informe y gris. Ya no se ve el número de la casa de enfrente. Bien podría ser cualquier número de una calle cualquiera. Para Hélène podría ser incluso la casa de usted. Hélène no se mueve. Aquí nada se mueve. Ni siquiera el torpe gato flaco recostado

²⁶ Julio Cortázar, en Zavala, Lauro, *Teorías del Cuento I, Teorías de los Cuentistas*, Textos de difusión cultural UNAM, UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 306-307

²⁷ Horacio Quiroga, en Zavala, Lauro, *Teorías del Cuento I, Teorías de los Cuentistas*, Textos de difusión cultural UNAM, UNAM-UAM-X, México: 1993, pág. 30

cerca de ella. Mira la ciudad extenderse más allá del gran ventanal. Esta ciudad que usted abandonó y que se desnuda frente a ella todos los días²⁸.

Dice Alberto Moravia que la psicología debe ir en función de los hechos, no de ideas; por el contrario, debe valerse de procedimientos técnicos con el fin de proporcionar de una manera sintética, lo que en la novela requiere un análisis extenso y prolongado²⁹. Así, Myttenaere logró en unas cuantas líneas darnos un claro perfil psicológico de su personaje. Otro recurso utilizado por la autora es el manejo de frases breves y de anáforas. Las frases cortas imprimen un ritmo a la historia, marcan la cadencia de una respiración entrecortada por el sufrimiento. También mantienen la atención del lector fija en el relato. Myttenaere conjuga estas frases con el estado anímico de su personaje y con sus reacciones físicas:

Sola, recargada en el ventanal, se dedica a querer perder el tiempo. A veces murmura *su* nombre. Pero la ciudad se calla y transpira. El aire se inmoviliza. Hélène cierra los ojos. Su cuerpo se vuelve de hielo y amarga la boca, su ser entero se estremece. Luego sus manos se desatan y crueles, golpean el rostro. Su cuerpo tembloroso implora antes de desfallecer pausadamente en el sollozo. Destruída, se queda sin movimiento. El aire se cierra sobre ella³⁰.

Según dice Horacio Quiroga las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida³¹. Tal es el caso de “Hélène”, ya que al terminar la narración y al descubrir su triste destino, el lector no puede más que sorprenderse y dejar salir la emoción que estuvo guardada durante toda la lectura. En cuanto a las anáforas, la autora las emplea también para dar ritmo a la narración. Así, Chantal Myttenaere utiliza una estructura compleja formada por dobles negativos que se repite a lo largo de toda la

²⁸HE-14

²⁹ Alberto Moravia . en Lauro Zavala, *Teorías del Cuento I, Teorías de los cuentistas*, Textos de difusión Cultural UNAM, UNAM-UAM-X, México, 1993 pág. 330

³⁰ HE-61

³¹ Horacio Quiroga en Lauro Zavala, *Teorías del Cuento I, Teorías de los cuentistas*, Textos de difusión Cultural UNAM, UNAM-UAM_X, México, 1993, pág. 33.

historia. Estas estructuras aparecen cuando algo importante está por suceder, y su función es anunciar una acción que determinará el curso de la historia: “Y nadie creerá jamás que su vista esté fija en el final de esta calle, de la que usted podría surgir”³². O bien, “Pero nadie dirá que en su memoria haya imágenes sufrientes”³³; y para cerrar la narración, “Pero nadie aceptará nunca decir que lanzándose a la ciudad, en realidad estaba arrojándose a los brazos de usted”³⁴.

Por último, también confirmé lo importante que es la primera línea de un cuento. No sólo da la pauta para comenzar la lectura, sino que también crea curiosidad en el lector. Opina Quiroga, nuevamente en el *Decálogo del Perfecto Cuentista*, que el comienzo abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor³⁵. Éste es el caso de “Hélène”. “Hélène lo ama” deja mucho a la imaginación. El lector se hace preguntas como ¿quién es Hélène?, ¿a quién o a qué ama?, ¿es una mujer joven?, ¿será un cuento de amor?, etc. Hay muchas cosas que se ignoran al inicio de un cuento, pero el lector ha sido sorprendido por un texto que inicia con varias interrogantes, estimula la curiosidad y, como es evidente, al lector no le queda más remedio que terminar la lectura y resolver todas sus incógnitas.

En fin, podemos corroborar que con la unidad, el equilibrio de la historia, el arranque y el final del cuento, así como con la psicología del personaje, las frases breves, las anáforas y la importancia de la primera línea, el cuento de Chantal Myttenaere acierta en captar la

³² HE-40

³³ HE-56

³⁴ HE-133

³⁵ Horacio Quiroga en Lauro Zavala, *Teorías del Cuento I, Teorías de los cuentistas*, Textos de difusión Cultural UNAM, UNAM-UAM_X, México, 1993, pág. 33.

atención del lector, en llevarlo de la mano por un universo narrativo, en sorprenderlo con cada pasaje y emocionarlo al final de la lectura.

1.2 Marco teórico de la traducción.

Como mencioné en la introducción del presente trabajo, la traducción es una labor sobre la que se ha teorizado sin descanso. Dichas teorías difieren unas de otras pues uno de los principales problemas a los que se enfrentan los estudiosos es la viabilidad o no de traducir; sin embargo, es un hecho incuestionable que las traducciones existen. El meollo está en el grado de satisfacción que el traductor logra con su trabajo. Otra de las dificultades es cómo definir a la traducción. Sin ánimo de entrar en estas discusiones, proporciono mi propia definición después de haber reflexionado en su importancia y trascendencia remitiéndome al origen del vocablo. Sencillamente, “traducir es trasladar un texto de la lengua de origen a la lengua meta buscando una equivalencia de sentidos”. No nos dejemos engañar por lo simple de la enunciación, buscar un equivalente en la lengua de llegada no siempre es fácil, por el contrario, representa un verdadero reto como veremos más adelante, en el capítulo destinado a las dificultades traductológicas. El problema fundamental es buscar equivalentes que produzcan en el lector de la traducción el mismo efecto que el autor pretendía causar en el lector del texto original. Para esto lo más recomendable es tener comunicación con el autor con el fin de que el lenguaje del nuevo texto presente valores equivalentes a los del primero sin olvidar ni su fuerza, ni su calidad estética. Sin embargo, en la mayoría de los casos esto no es posible y el traductor tendrá

que hacer uso de su habilidad. Amparo Hurtado Albir define la equivalencia traductora en su libro *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología* como:

Noción relacional que define la existencia de un vínculo entre la traducción y el texto original; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y el contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, funcional y dinámico³⁶.

El texto debe ser contemplado en su totalidad con la finalidad de “trasladar” el discurso o el mensaje. Jean Louis Cordonnier en su texto *Traduction et Culture*, nos dice que traducir es igual a decir “la verdad”:

Esto implica que el traductor esté consciente de lo que está en juego. Y que tenga como ética el descubrimiento del Otro en su verdad absoluta, pues desde ahora, lo que está en juego, y Hölderlin ya lo había señalado, es la “relación de la traducción y la verdad”. (...) Es la sistematicidad del texto, su valor, lo que se va a traducir. Sería ingenuo creer que se obtendrá un doble. Una calca que le corresponda perfectamente. Porque las lengua-culturas no se superponen y no pueden hacerlo. Porque son históricas y desiguales.³⁷

Al enfrentarse al texto en su totalidad el traductor encuentra elementos como la lengua, el autor, la historia, el significado, la cultura, etc. La problemática radica en qué es lo que el *demandeur* solicita. Un texto puede tener múltiples traducciones, pero siempre debe contemplarse como un conjunto de elementos, un *ensemble*. Tomemos como ejemplo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El habla rulfiana representa un reto traductológico, pues

³⁶ Albir Hurtado, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, ed. Cátedra, España: pp. 308

³⁷ Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et Culture*, ed. Crédif, Hatier, Didier, Paris: 1995, pp. 162-163. Texto original : Cela implique encore qu'il (le traducteur) soit conscient des enjeux. Et qu'il se donne pour éthique le dévoilement de l'Autre dans sa pure vérité, car désormais, ce qui est en jeu, et Hölderlin l'avait déjà signalé, c'est le « rapport de la traduction et de la vérité ». (...) C'est la systématique du texte, sa valeur, qu'on va traduire. Il serait naïf de croire que l'on va obtenir un double. Un calque qui lui correspond parfaitement. Parce que les langue-cultures ne se superposent pas, et ne peuvent le faire. Parce qu'elles sont historiques et inégales.

buscar equivalentes para palabras como “tepalcates”, “mitote”, “dizque” y construcciones del habla popular mexicana como: “Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos(...)”³⁸ constituyen un exhaustivo trabajo de investigación. Según Cordonnier la coherencia de la traducción es responsabilidad del traductor frente al texto y frente al autor que está traduciendo³⁹. Ésta radica en encontrar una correspondencia de sentidos entre las culturas⁴⁰. En el entendido de que la lengua es un vehículo cultural, el traductor debe ser capaz de encontrar las claves necesarias para hacer de su traducción un texto asequible y comprensible, pues si bien es cierto que no hay un lector tipo, habrá que tomar en cuenta nuevamente las condiciones bajo las que se hará la traducción: si va dirigida a un público bilingüe, infantil, latinoamericano, etc. Por otro lado, es responsabilidad del traductor trasladar cada elemento representativo de la lengua-cultura⁴¹ y no dejar que se pierda la extrañeza del “otro” que encontramos en un texto traducido. Es importante pasar el significado o el mensaje sin olvidar que hablamos de la otredad, de algo que sabemos que existe pero que no es conocido ni cercano a nosotros, que nos es ajeno aunque tengamos acceso a él gracias a las traducciones. Las traducciones que se precian de ser verdaderas traducciones, nunca olvidan dejar implícita la delgada línea que hay entre el “otro” y “nosotros” como entidades sociales, históricas y culturales.

³⁸ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, ed. FCE, México: 1973, pág. 46.

³⁹ Cordonnier, Jean Louis, *Traduction et Culture*, ed. Crédif, Hatier, Didier, Paris : 1995, pág. 163.

⁴⁰ Ídem. pág. 188

⁴¹ Término utilizado por Jean Louis Cordinnier, en su texto *Traduction et Culture*, ed. Crédif, Hatier, Didier, Paris: 1995. En el original *langue-culture* Elegí usar este término por ser claro y pertinente para efectos de este marco teórico.

Es por esto que el texto debe ser contemplado y apreciado en su totalidad, después el traductor encontrará los elementos necesarios en su propia lengua para acceder al texto de origen.

Ahora bien, en el caso específico del presente trabajo, el texto de Chantal Myttenaere, “Hélène”, no presenta suficientes características que nos hablen del otro (como sucede en *Pedro Páramo*); en realidad se trata de un texto que podría ubicarse en cualquier lugar de occidente en una época cualquiera y eso hace difícil el reconocimiento del otro también en la traducción. Sin embargo, Myttenaere nos hace un guiño al decir: “A veces llora despacio, como esas lluvias finas que no se ven más que en el norte. Esas lloviznas serenas, pero resueltas. Lentamente por sus pálidas mejillas, las lágrimas resbalan”⁴². ¿En dónde se ubica este lugar en el que caen sólo al norte este tipo de lloviznas? Si tenemos en cuenta el lugar de origen de la autora, podemos conjeturar que se trata del norte de Bélgica, en alguna zona cercana al Mar del Norte, como Oostende o Knnoke-Heist. En fin, este guiño de Myttenaere mereció un comentario dentro de las dificultades socio culturales de traducción para resaltar lo desconocido y lejano de estos parajes europeos. No creí pertinente pasarlo por alto, ya que es el único indicio que tenemos de que se trata de un lugar extraño así como sus lloviznas.

Así, llegamos al momento de traducir el ritmo del relato. Para esto, fue necesario “violentar el texto” pues hay que desarticularlo para encontrar y reproducir en la lengua meta el ritmo y la cadencia, tan palpables en el cuento de Myttenaere. No es una cuestión fácil: no se trata de la sola repetición de letras y sonidos, sino de un conjunto de elementos, por ejemplo, el orden de las palabras en una frase, la riqueza de vocabulario, la puntuación,

⁴² HE-58

la diversidad de repeticiones, las anáforas, la utilización de los tiempos verbales, la musicalidad, la ambigüedad en la narración, en fin, lo que hace del texto original un verdadero sistema que el traductor está encargado de descomponer en todas sus partes para después, rearmarlo, rescribirlo y tener como resultado final una traducción en la que el mensaje, el discurso y el ritmo sean un equivalente del original, sin olvidar la presencia del otro, en cuanto a lengua-cultura⁴³. Es decir, velar por *l'étrangété* en el texto traducido. Esto se logra haciendo un análisis de las posibilidades traductológicas que tenemos en nuestras manos en el momento de empezar a traducir. Habrá textos más difíciles que otros, textos que, pienso, sean casi intraducibles como *Pedro Páramo*. Sin embargo, esto es posible gracias a la habilidad del traductor a través de la práctica constante y la experiencia como lo señala Mercedes Tricás en su libro *Manual de Traducción. Francés-Castellano*:

La traducción, actividad intelectual basada en la práctica de ciertas técnicas específicas y en una habilidad, en un *savoir-faire* especial, exige, por parte de quien la realiza, la activación de una serie de mecanismos encaminados a restituir el sentido de un mensaje, lo más rápidamente posible, con la mejor fidelidad, claridad y corrección, a fin de que dicho mensaje pueda ser entendido por un nuevo lector en una nueva situación.⁴⁴

En conclusión, basándome en el mismo *Manual de Traducción* de Tricás proporciono la definición de algunas técnicas de traducción que fueron utilizadas en este trabajo. A su vez, Tricás cita a Vinay y Darbelnet en las dos primeras y a Vázquez Ayora en la tercera:

1. **La Transposición:** Proceso que consiste en reemplazar una parte del discurso por otra sin cambiar el sentido del mensaje.
2. **La Modulación:** Esta técnica consiste en realizar desplazamientos en *el punto de vista*.
3. **La ampliación:** Procedimiento por el que el texto de llegada expansiona el segmento del texto de partida.

⁴³ Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et Culture*, ed. Crédif. Hatier, Didier, Paris : 1995, pág.. 197

⁴⁴ Tricás, Mercedes, *Manual de traducción. Francés-Castellano*, ed. Gedisa, Barcelona: 1998, pág. 27

1.3 Análisis Literario

Se tomarán en cuenta tres elementos para llevar a cabo el análisis literario: la dimensión temporal del relato, la dimensión espacial y los personajes; para ello tomaré como referencia la definición de relato según Luz Aurora Pimentel en su estudio *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.⁴⁵

Un relato, como lo he definido, es la construcción de un mundo y, específicamente, de un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente [...] El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario a esa acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal, son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo.⁴⁶

Dimensión Espacial. Se podría dividir la dimensión espacial en dos: el lugar físico donde se desarrolla la acción y los lugares simbólicos que van dando forma al enclaustramiento de Hélène, es decir, su mente atribulada y el encierro dentro de su propio cuerpo.

De acuerdo con lo anterior veremos que el lugar donde ocurre la historia de Hélène es una residencia para enfermos mentales. Myttenaere va “dibujando” dicha institución desde el inicio del cuento. Sin embargo, antes de comenzar la descripción nos presenta la casa donde vivía antes de ser abandonada en su última morada:

A raíz de eso para ella no existen más que las habitaciones de esta casa que ocupaban, en otro tiempo. Tres habitaciones verdes y sombrías, con armarios gigantes llenos a reventar, con grandes manchas de humedad, con el olor. El olor de ese gran gato al que ha cuidado y al que acaricia. Una hilera de habitaciones en las que podría perderse. (HE-7)

⁴⁵ Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pp. 284

⁴⁶ Ídem. Pág. 17

Desde el inicio, la casa nos es presentada como un lugar oscuro y lleno de habitaciones que forman un laberinto. Lo único que le da sentido a la casa es “usted”. Un poco más adelante describe la residencia de la siguiente manera:

Hoy, aquí adonde la trajeron, los espacios son vastos y el calor no existe. Hace frío y todo es blanco. Con el blanco que la persigue desde su cama hasta la enorme ventana en la que se ha recargado desde siempre. Es decir desde que usted no está aquí. En el invierno, el hielo se pega a la ventana para formar un doble vidrio. Entonces el paisaje de la calle cambia, se vuelve amorfo y gris. Ya no se ve el número de la casa de enfrente. Bien podría ser cualquier número de una calle cualquiera. (HE-12)

Esta descripción que encontramos también al inicio del cuento tiene la finalidad de presentar al lector un lugar frío, solitario y silencioso que va creando en su mente el “humor” adecuado para continuar la lectura bajo esta misma tesitura. Una vez que hemos pasado este párrafo sabemos que el cuento tendrá un tono triste y melancólico. Myttenaere no sólo utiliza una serie de adjetivos para describir el espacio donde se encuentra Héléne, sino que se vale de “uno o varios modelos para organizar la serie predicativa [...] que se constituyen en verdaderos sistemas descriptivos y que son uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito”.⁴⁷ Es decir, la descripción bien puede estar articulada por una lista de adjetivos (espacios vastos, frío, blanco, enorme, doble vidrio, amorfo, gris, etc.) y por medio de analogías que van pintando en la mente del lector un cuadro dónde convergen los elementos temáticos y simbólicos de la descripción. Por ejemplo, en cuanto a elementos temáticos encontramos la soledad, la tristeza, el abandono y la espera que se van cristalizando gracias a la descripción de la casa y la

⁴⁷ Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pp. 41

residencia a nivel imaginativo y simbólico. Las anáforas⁴⁸ formadas por el adverbio de negación *mais... ne...jamais* o *ne...personne* (en su versión original) van tejiendo en la imaginación del lector un espacio narrativo en donde la soledad y la espera prevalecen pues según la autora, *la espera es un oficio*. Al momento de clasificar las dificultades traductológicas, las anáforas entrarán en las dificultades estilísticas pues Myttenaere las utiliza cuando quiere hacer un guiño al lector y advertirle que algo importante está a punto de suceder en el relato. Generalmente anuncian una nueva crisis y le van dando ritmo al cuento. Además, tienen la función de remitirnos a la mítica Penélope quien como Héléne teje un sudario con lágrimas y esperanzas muertas; quiere alcanzar al tan añorado “usted”. Penélope-Héléne humedece su laberinto con esa ansiedad que le permite no morir, el laberinto es real, físico y también es mental, es su locura. El encierro no es sólo el cuarto donde se apilan los periódicos jamás leídos, es ella misma dentro de ese mundo en el que sólo hay dolor y silencio y que se interrumpe con un grito que la regresa a su realidad, es decir a la desesperación felina en el encierro.

La historia sucede en el enclaustramiento de la residencia y también en un pseudo-espacio que es la mente de Héléne. Ella se consume en un torrente de pensamientos que van formando un laberinto del que no puede escapar: su locura, la espera de “usted”: “Encarcelada dentro de su pequeño cuerpo y ya demasiado enjuto, ella lo espera.”(HE-37). Esta espera aunque la va consumiendo, paradójicamente le permite no morir. El asidero de Héléne es la gran ventana y a través de ella, la ciudad. Ésta nos es presentada como ajena, lejana y el “doble vidrio” contribuye a alejarla aún más tanto de la protagonista como del lector, representa un espacio al que no podemos acceder: “Mira la ciudad extenderse más

⁴⁸ La definición de anáfora se encuentra en el capítulo dedicado a los Comentarios a las notas de traducción, en el apartado de Dificultades sintácticas.

allá del gran ventanal. Esta ciudad que usted abandonó y que se desnuda frente a ella todos los días.”(HE-21). O bien: “Hélène se queda ahí frente a la ciudad atada a su silencio tragada por la luz azulada del día.”(HE-26)

Myttenaere logra crear en la imaginación del lector la idea de un lugar ajeno, alejado, inasible gracias a esta descripción de la ciudad así como a los adjetivos “encarcelada”, “atada”, “tragada”. Hélène observa la ciudad desde la ventana de la residencia donde está encerrada con ojos nublados por las lágrimas. Esta imagen de observar con ojos llorosos también contribuye a la exitosa descripción de un lugar lejano y vacío. El encierro también se logra gracias a la imagen que nos presenta Myttenaere de la pila de periódicos en el cuarto de Hélène: “Sin usted aquí ella ya no sabe qué hacer con las noticias del mundo. Los periódicos se apilan uno sobre otro formando una barrera entre ella y la puerta que se ha vuelto infranqueable.”(HE-31).

En conclusión, la dimensión espacial está claramente delimitada. Por una parte tenemos los lugares en dónde se desarrolla la historia: la casa y la residencia; y por otra parte, los lugares simbólicos: el encierro de Hélène dentro de su propio cuerpo y también en su mente presa de imaginaciones interminables. La dimensión espacial está estrechamente ligada al tono melancólico del cuento.

Dimensión Temporal. En cuanto a dimensión temporal, Luz Aurora Pimentel explica:

Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal. Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la

disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión no temporal, sino textual a la que llamamos tiempo del discurso.⁴⁹

En el cuento de “Hélène” esta dualidad temporal es muy clara. Como se trata de un texto breve, la lectura fluye rápidamente. Sin embargo, dentro del texto encontramos pausas en el tiempo que Myttenaere logra gracias a las crisis de Hélène y a sus recuerdos atormentados. El lector imagina que Hélène lleva mucho tiempo encerrada ahí por la siguiente línea: “Aislada, no escucha más que el caer de la noche que la envuelve. Durante horas trata de dormir. Cuando sus sueños terminan, sólo los días se extienden y se adhieren, incansables, el uno al otro.”(HE-34). Mediante la descripción de las crisis de Hélène, Myttenaere logra acelerar el ritmo del cuento aunque los días sigan pasando lentamente para la protagonista:

“Sola, recargada en el ventanal, se dedica a querer perder el tiempo. A veces murmura *su* nombre. Pero la ciudad se calla y transpira. El aire se inmoviliza. Hélène cierra los ojos. Su cuerpo se vuelve de hielo y amarga la boca, su ser entero se estremece. Luego sus manos se desatan y crueles, golpean el rostro. Su cuerpo tembloroso implora antes de desfallecer pausadamente en el sollozo. Desolada, se queda sin movimiento. El aire se cierra sobre ella.”(HE-61).

Los adjetivos como “sola”, “desolada” y el adverbio “pausadamente”, van dando al relato un tono de hastío y hartazgo. El tiempo para la protagonista transcurre lentamente, lleno de pausas y abismos, y aunque el ritmo de la lectura se acelera para el lector, aún así se percibe la lentitud de los días transcurridos para Hélène. Nuevamente nos encontramos con la espera. El cuento habla de una mujer que no hace otra cosa sino esperar a alguien que no llegará jamás. El tiempo se va entretejiendo con los espacios donde ella se encuentra, entre más solo y silencioso es el lugar, más largo es el tiempo y Hélène más se evade del mundo.

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pág. 43

Para escapar a esta espera, ella mira por la ventana o se adentra en el abismo de sus pensamientos, para finalmente “matar el tiempo que la separa de usted”.

El tiempo en este cuento nos es presentado como un elemento que tortura: “Sin una palabra, sin un grito, sus brazos penden. El espacio se desgarró lo que dura un suspiro. Luego, el tiempo se detiene. Ella lo ama.”(HE-71).

Finalmente, la dualidad temporal de la que habla Luz Aurora Pimentel se resume en que el tiempo que es eterno para Hélène termina de la siguiente manera: “Sin duda ahora sabe que sólo le resta matar el tiempo que la separa de usted. Tal vez el gato también lo sabe. En el silencio infinito, sus miradas se aventuran.”(HE-118). Cuando el lector se encuentra con las crisis de Hélène o con los recuerdos que la torturan, el tiempo en el relato se alarga y logra esta impresión de espera. Myttenaere crea en la mente del lector la ilusión de que el tiempo transcurre lentamente para la protagonista y lo logra gracias a las divagaciones en la cabeza de Hélène presentándonos finalmente una historia tejida de recuerdos sin fechas, así también extiende el tiempo de la historia, aunque el tiempo que tardamos en hacer la lectura sea corto.

Personajes. Para analizar a los personajes que intervienen en el cuento “Hélène”, iremos por partes. Primeramente tenemos a Hélène que día tras día espera la llegada de “usted”. Se trata de la mítica Penélope en el sentido del prototipo homérico. Penélope teje día tras día esperando a Ulises y Hélène teje pensamientos esperando a “usted”. Cada noche Penélope desteje y Hélène, a su vez, en cada crisis vuelve a la realidad destejiendo este mundo que sólo existe en su cabeza, en la espera y en sus recuerdos.

Por otro lado, hay una parte muy importante de H el ene que es crucial en la historia: su gato fiel que no la abandona. Dice Julieta Campos en su libro *Celina o los gatos*⁵⁰:

Cuando el poeta quiere mirarse a s ı mismo, hurgar en su esp ıritu, se encuentra con una presencia interior que lo contempla con pupilas p alidas, como  opalos vivientes: esa mirada fija, la del gato que se pasea en su cerebro, como en su propia casa, no es otra cosa sino el testimonio del esp ıritu.

Es as ı como el gato que acompaña siempre a la protagonista, desde que vivían en la casa conyugal, se cans  de observar y se fundió con ella. H el ene est  sola con su silencio, con su grito y con su desesperación felina en el encierro. El gato est  preso en ella y al acecho de algo que no llegar . H el ene y el gato podrían parecer uno mismo. Nuevamente Julieta Campos explica:

El hombre [...] encuentra en la compa a del gato la certidumbre de una comunicación secreta, el acicate, la sugestión, la ilusión fabulosa de una dimensión meta-natural, meta-sensible, meta-física. El gato que recibe frío y ajeno sus caricias, como si sólo estuviera presente en cuerpo pero no en esp ıritu, es una criatura extra a [...]

Chantal Myttenaere nos da muchos indicios de que el gato que acompaña a H el ene se ha fundido con ella. Por ejemplo: “Ella y el gran gato que no la deja”. O bien, “Ya nada la delata. Nada, más que el olor del gran gato flaco”.

Conforme va avanzando la historia el gato se va uniendo más y más a H el ene. Hasta que llega un momento en que son uno mismo: “Aturdida, vuelve a tomar al gato enloquecido. De nuevo se mezclan sus alientos. Con el cuerpo frenético, lo llama “usted” (HE-110). Y antes de terminar la narración, es más evidente que se han fundido: Myttenaere logra esta mezcla de personajes gracias a los verbos y adjetivos que utiliza. Por ejemplo:

⁵⁰ Julieta Campos, *Celina o los gatos*, Siglo XXI editores, México, 1968, pág.55.

Al despertar, sigue desnuda, pegada al gato. Ambos envueltos en su delgadez, dejan de escuchar a la ciudad. Con la caricia se sostienen y con el aliento se desgastan. Sin duda ahora sabe que sólo le resta matar el tiempo que la separa de usted. Tal vez el gato también lo sabe. En el silencio infinito, sus miradas se aventuran. Con el gato abrochado a la piel, Hélène golpea la ventana con la cabeza. Frente al vidrio que cede, su cuerpo se vuelca. (HE- 116).

El gato-cómplice comparte el destino de Hélène hasta la muerte observando desde el silencio y el encierro la locura de su ama.

Muy cercano al gato, encontramos a otro personaje “usted”. Recordemos que en una ocasión Hélène llega a confundir al gato con “usted” y la locura y desesperación de Hélène se deben a este tercer personaje. Se podría entender que es un viejo amor de Hélène, quizás ya muerto, por eso ella busca “matar” el tiempo que la separa de “usted”. El laberinto en que se sumerge el lector en la mente de Hélène es provocado por este personaje que Myttenaere nunca presenta y que decide dejar a la imaginación del lector.

Como conclusión, Hélène, el gato y “usted” se van mezclando poco a poco a lo largo del relato y al final es difícil ver la línea que los separa a unos de otros, pues los tres personajes desaparecen al morir Hélène. Éstos se complementan y sin uno no podría existir el otro. Así como el gato es complemento de Hélène, ésta no puede existir sin “usted” que finalmente es el causante de todo el dolor del que el lector es testigo. A su vez, el gato y “usted” son los dos vértices que se unen en un mismo punto en común, Hélène, formando así un triángulo donde coexisten estos tres personajes dentro del universo narrativo.

Por otra parte hay un personaje importantísimo en el cuento “Hélène”, se trata del narrador. Dice Luz Aurora Pimentel:

El narrador de la ficción no coincide completamente con el autor que escribe el cuento o la novela, etc. Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se

oculta detrás del narrador que es un personaje “sui generis” que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración. [...] La narración se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador y así se habla de narración en primera, segunda o tercera persona, aunque en realidad sólo la primera persona es capaz de narrar.⁵¹

En el caso de “Hélène” el narrador interpela a una segunda persona, a “usted”: “Hélène se queda ahí frente a la ciudad atada a su silencio tragada por la luz azulada del día. A cada instante de su espera, acecha la mínima señal de su presencia. Pero nada llega, sólo el periódico. La suscripción que usted le ofrecía antes de abandonarla. ¿Lo recuerda?”(HE-26). Este ejemplo expone claramente lo que describe Pimentel con respecto al narrador: “El narrador en segunda persona aparece como una primera persona implícita que se dirige a un personaje, al lector, a sí mismo – desdoblándose- tanto en presente, como en pretérito, como en futuro.” Aunque el narrador no interactúa directamente con los personajes ni forma parte de la historia de Hélène, posee información del pasado y del presente como cuando describe los armarios llenos a reventar, el olor de la humedad y las filas de habitaciones, así como la fría residencia en donde está ahora y los vastos espacios que la rodean. No existe pista alguna que nos indique si se trata de un hombre o de una mujer quien nos relata la historia.

Nuevamente, Luz Aurora Pimentel explica: “es narrador intradieгético si permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel sino el de narrador (hay alguna marca de su presencia como testigo que no interviene).” Y un poco más adelante define al narrador omnisciente:

⁵¹ Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pág.70

La más amplia y variada perspectiva posible es la ofrecida por un narrador omnisciente y omnipresente, ubicado detrás de la escena y dueño de un conocimiento de los hechos mayor que el de cualquier personaje. En realidad se trata de una carencia de perspectiva: es un punto de vista fijo, característica propia del relato “no focalizado” (Genette). Es el narrador que posee una mirada subjetiva porque su ubicación y su perspectiva son inaprehensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración: sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos espacio-temporales, es ubicuo. Se trata del narrador tradicional que, en el siglo XX, ha sido cada vez menos utilizado.⁵²

Esta última cita es muy clara al adaptarla a “Hélène” cuando el narrador nos describe las crisis que la atacan, pues nadie más que la propia Hélène conoce sus laberintos internos. Gracias a él, el lector tiene acceso a estas divagaciones. Se trata de una voz que aunque no interviene en la historia, forma parte de ella activamente, pues no se trata de un narrador al estilo de la nueva novela. El lector es capaz de conocer esta historia por un testigo ocular que todo lo ve y lo cuenta pues ha estado presente todo el tiempo tanto en la mente de Hélène como en los espacios que ocupa durante el relato.

⁵² Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pág. 71

Capítulo II

La traducción comentada.

2.1 Texto Original

1 Héléne

2

3 Héléne vous aime.

4 Au premier jour de votre absence, sa douleur n'était rien encore. Puis, elle est allée
5 en s'accroissant, jusqu'à ce que s'ouvrent les portes de son enfer.

6 Le monde dans lequel Héléne s'est enfermée s'est vidé de tout sauf de vous. Après
7 vous, il n'y a pas de suite à son histoire. Car, pour elle, de suite, il n'y a que les pièces de la
8 maison que vous occupiez avec elle autrefois. Trois pièces vertes et sombres, avec des
9 armoires géantes pleines à craquer, avec des larges taches d'humidité, avec l'odeur.
10 L'odeur de ce grand chat qu'elle a gardé et qu'elle caresse. Une enfilade de pièces où elle
11 ne pouvait se perdre.

12 Aujourd'hui, ici où on l'a mise, les lieux son vastes et la chaleur inexistante. Il fait
13 froid et blanc. De ce blanc qui la poursuit de son lit à la grande fenêtre à laquelle elle est
14 appuyée depuis toujours. C'est-à-dire depuis que vous n'êtes plus là. L'hiver, la glace s'y
15 accroche pour faire un double vitrage. Le paysage de la rue change alors, il se fait informe
16 et gris. On ne voit plus le numéro de la maison d'en face. Cela pourrait bien être n'importe
17 quel numéro de n'importe quelle rue. Pour Héléne, cela pourrait même bien être chez vous.

18

19 Hélène ne bouge pas. Rien ne bouge ici. Pas même le long chat maigre couché près
20 d'elle. Elle regarde la ville qui s'étire au-delà de la grande fenêtre. Cette ville abandonnée
21 par vous et qui se déshabille devant elle chaque jour.

22 Le front collé à la vitre, elle vous attend.

23 Rien ne se passe.

24 Sous ses yeux, il n'est plus qu'une colonie de fourmis qui travaillent en silence. Une
25 armée de fourmis. Mais cela ne fait pas de bruit.

26 Face à la ville, Hélène reste là, amarrée à son silence, avalée par la lumière bleutée
27 du jour.

28 À chaque instant de son attente, elle guette le moindre signe de votre présence. Mais
29 rien n'arrive, que le journal. Un abonnement que vous lui avez offert avant de la quitter.

30 Vous en souvenez-vous ?

31 Sans vous, ici, elle ne sait plus que faire des nouvelles du monde. Les journaux
32 s'entassent les uns sur les autres, et cela fait une barrière entre elle et la porte qu'elle ne
33 franchit plus.

34 Isolée, elle n'entend que la nuit qui descend et l'enrobe. Longuement, elle cherche
35 le sommeil. Au bout de ses rêves, seuls les jours s'étirent et se soudent l'un à l'autre,
36 inlassablement.

37 Emprisonnée dans son corps petit et déjà trop maigre, elle vous attend. Elle et le
38 grand chat qui ne la quitte pas. Elle et la fatigue de son corps debout. Immobile.

39

40 Ici, dans cette demeure où on l'a placée, on affirme qu'elle se perd à vouloir se
41 reconnaître dans le reflet de la vitre. Mais personne, jamais, ne veut croire qu'elle ne fixe
42 que l'horizon de la rue, de laquelle vous pourriez surgir.

43

44 Parfois, il arrive que ses dents s'entrouvrent sur un mot. Un mot unique qui vient
45 mourir au fin bord de ses lèvres bleutées. Le mot lui déchire le cerveau, lui griffe la
46 mémoire. Elle voudrait lui échapper. Mais il l'enlace, la serre à l'étouffer. Elle le mord,
47 ferme les dents sur lui. De toutes ses forces, elle tente de l'avalier, de l'oublier. Mais il
48 l'harcèle. Il revient. Fort, plus fort, comme dix doigts qui étranglent. Le mot la blesse, la
49 réduit à rien. Il l'emmure, la cloître. Dans son corps si frêle déjà, il l'emprisonne. Hélène
50 crie. La douleur lui gagne les yeux. Le mot la ravage. Il lui fait face jusqu'à perte d'haleine.
51 Alors seulement, il l'embarque aux limites extrêmes d'un avenir fou où souffle le feu de sa
52 passion pour vous.

53 La détresse la prend au ventre.

54 Puis, son souffle s'arrondit, se perd, se meurt. Le râle de sa triste vomissure se noie
55 dans sa tête emplie d'inexplicable.

56 Rien ne la trahit plus. Rien, si ce n'est l'odeur du grand chat maigre.

57

58 En ce lieu clos, on la croit étrange, en proie à des crises imprévisibles. Mais
59 personne ne dit qu'il y a dans sa mémoire des images en souffrance.

60

61 Parfois, elle pleure doucement comme ces pluies fines que l'on ne voit qu'au Nord.
62 De ces crachins clames et résolus. Elle pleure et ça coule lentement sur ses joues pâles.

63 Seule, appuyée à la grande fenêtre, elle s'emploie à vouloir perdre le temps. Parfois,
64 elle murmure votre nom. Mais la ville se tait et transpire. L'air s'immobilise. Hélène ferme
65 les yeux. Son corps se fait de glace et, la bouche amère, tout son être se cambre. Puis, ses
66 mains se détachent et cruelles frappent au visage. Son corps se révulse et implore avant de

67 s'épuiser lentement dans le sanglot. Meurtrie, elle est sans mouvement. L'air sur elle se
68 referme.

69 Sur la vitre, les gouttes de pluie, une à une, glissent. Sans plus de présent à
70 s'inventer, ses yeux se remplissent de l'averse qui la cloue à la fenêtre. Ses souvenirs se
71 trouent, l'incertitude la tenaille. La fracture va en s'élargissant.

72

73 Sans un mot, sans un cri, ses bras pendent.

74 L'espace se déchire le temps d'un soupir.

75 Puis, le temps s'arrête.

76 Elle vous aime.

77 Tout son être avoue sa défaite affolée. La peur s'empare d'elle alors que la pluie se
78 fait plus brutale, le ciel plus noir. Elle ne voit plus la ville. Le monde, là, devant elle,
79 brusquement l'évite. Hélène s'écorche au silence.

80 Puis rien ne bouge.

81 Seule la colonie de fourmis, sans bruit, avance un peu plus.

82 En ce lieu retiré, on lui dit que par manque de volonté, sa maladie ira en
83 s'aggravant.

84 Hélène se tait et personne jamais ne saura qu'il n'est d'autre maladie en elle que
85 celle d'un amour trop grand.

86

87 Les yeux clos, elle épingle au temps son ultime chagrin.

88 Elle écoute la ville qui crache sa dernière nuit avant de céder le pas au jour blafard.

89 Peut-être cherche-t-elle encore le lever de ses souvenirs sans dates, tandis que le
90 temps la déserte. Là, dans la fente du jour naissant, dans ce creux entre elle et vous, ses
91 mains se resserrent.

92 Dans un sursaut de colère, elle quitte la fenêtre et perd la ville alors que le vent se
93 lève et qu'un rire brusquement lui éclabousse le corps. Elle marche dans la pièce, la
94 traverse, s'arrête. Elle déplie tous les journaux jamais ouverts, toutes les nouvelles du
95 monde. Ça sent l'imprimerie, ça sent l'encre, ça sent l'abîme. Les yeux pleins de larmes,
96 elle piétine les mots, saisit le chat apeuré. Elle danse, écrase les odeurs. Son haleine à celle
97 du chat mêlée, elle vibre et se déhanche, prête à se briser. Son corps se dénoue, son ombre
98 se divise. Elle danse jusqu'à l'asphyxie. Le chat s'écartèle. Tout son corps tremble, ses
99 yeux se ferment et vous voient tout au bout. Par trop des griffes, elle lâche le chat et danse
100 jusqu'à la chaise, la soulève, tournoi. Elle échoue à lui dire vous.

101 Hélène se déchaîne.

102 Elle est nue maintenant.

103 Plus profond, plus loin, plus vite encore, jusqu'au tourbillon, jusqu'à tard, jusqu'à
104 toujours, elle avance dans la danse. Son corps se teint de bleu, ses mains livides encadrent
105 son visage, ses pieds décharnés massacrent le monde. Ce monde qui n'a plus de nom sous
106 son corps qui glisse, tangué et se tend. Ses mains hurlent tandis que ses lèvres s'étirent. Ses
107 seins mendiants s'offrent à la blessure.

108 Hélène perd jusqu'à son nom.

109

110 Derrière la fenêtre fermée, la tempête fait rage. Le vent tourmente et trace le ciel
111 alors qu'elle livre son corps à l'amour, qu'il frémit par trop d'oubli. De s'avouer vaincu, il
112 s'écrase et se noircit des mots du quotidien. Puis, la mémoire revient, assaille. Le vertige

113 l'enivre. Éblouie, elle reprend le chat apeuré. Leurs haleines à nouveau se mélangent. Le
114 corps épris, elle lui dit vous.

115

116 En ce lieu fermé où vous l'avez laissée, on la déclare folle à lier. À force de piqûres,
117 on la calme. Mais personne ne comprend que dans la danse, son monde s'est blanchi un peu
118 plus. Que bientôt tout sera blanc partout.

119

120 Au réveil, elle est nue encore, collée au grand chat. Tous deux cernés pas leur
121 maigreur cessent d'écouter la ville. Par la caresse ils se tiennent et pas le souffle
122 s'amenuisent.

123 Sans doute sait-elle maintenant qu'il ne lui reste plus qu'à tuer le temps qui la
124 sépare de vous. Peut-être le grand chat le sait-il aussi.

125 Dans le silence infini, leurs regards s'aventurent.

126

127 Le grand chat agrafé à sa peau, Hélène, de la tête, frappe la fenêtre.

128 Dans la vitre qui cède, son corps bascule.

129 Sans un mot, sans un cri, elle s'enfonce dans la lumière bleue du jour aveuglant et
130 s'écrase plus bas, dans les débris de la vitre éclatée.

131 Hélène s'est jetée dans cette ville trop grande pour sa taille désormais. Dans la vitre
132 brisée, elle a cherché l'oubli des pièces vertes et sombres. Avec ses armoires pleines à
133 craquer. Avec ses immenses taches d'humidité. Avec l'odeur. Votre odeur.

134

135 En ce lieu d'abandon, on annonce qu'un accès soudain de folie l'a emportée. Mais
136 personne jamais n'acceptera de dire qu'en se jetant dans la ville, elle se jetait dans vos bras.

15 invierno, el hielo se pega a la ventana para formar un doble vidrio⁵⁵. Entonces el paisaje de
16 la calle cambia, se vuelve amorfo y gris. Ya no se ve el número de la casa de enfrente. Bien
17 podría ser cualquier número de una calle cualquiera. Para Héléne podría ser incluso la casa
18 de usted.

19 Héléne no se mueve. Aquí nada se mueve.

20 Ni siquiera el torpe gato flaco recostado cerca de ella. Mira la ciudad extenderse más allá
21 del gran ventanal. Esa ciudad que usted abandonó y que se desnuda frente a ella todos los
22 días.

23 Con la frente pegada a la ventana ella lo espera. Nada sucede.

24 Bajo sus ojos no hay más que esa fila de hormigas que trabajan en silencio. Un
25 ejército de hormigas. Pero no hacen ruido.

26 Héléne se queda ahí frente a la ciudad, atada a su silencio tragada por la luz azulada
27 del día.

28 A cada instante de su espera, acecha la mínima señal de su presencia. Pero nada
29 llega, sólo el periódico. La suscripción que usted le ofreció antes de abandonarla.

30 ¿Lo recuerda?

31 Sin usted aquí, ella ya no sabe qué hacer con las noticias del mundo. Los periódicos
32 se apilan uno sobre otro formando una barrera entre ella y la puerta que se ha vuelto
33 infranqueable.

⁵⁵Hay ciertas construcciones que no necesitan una preposición para abrir la oración y son, por sí solas, complementos de tiempo, de lugar o de modo. En este caso *l'hiver* es una de esas construcciones que funciona como un complemento circunstancial de tiempo. En la traducción al español, sin embargo, sí es necesario agregar una preposición y un artículo, en este caso “en” y “el”.

34 Aislada, no escucha más que el caer de la noche que la envuelve. Durante horas
 35 trata de dormir. Cuando sus sueños terminan, sólo los días se extienden y se adhieren,
 36 incansables, el uno al otro.

37 Encarcelada dentro de su pequeño cuerpo y ya demasiado enjuto, ella lo espera⁵⁶.
 38 Ella y el gran gato que no la deja.⁵⁷ Ella y el cansancio de su cuerpo de pie. Inmóvil.

39 Aquí en la residencia en donde la dejaron, afirman que se pierde de tanto
 40 reconocerse en el reflejo del vidrio. Y nadie creerá jamás que su vista esté fija en el final de
 41 esta calle, de la que usted podría surgir⁵⁸.

42 A veces sus dientes se entreabren en una palabra. Una única palabra que va a morir
 43 en el fino borde de sus labios azulados. La palabra le desgarrar el cerebro, le araña la
 44 memoria; quisiera escapar de ella, pero la enreda, la aprieta hasta ahogarla⁵⁹. Hélène la
 45 muerde, la atrapa entre los dientes. Con todas sus fuerzas intenta tragársela, olvidarla. Pero
 46 la acosa. Regresa. Fuerte, más fuerte como diez dedos que estrangulan. La palabra la hiere,
 47 la reduce a nada. La encierra, la enclaustra. Dentro de su cuerpo la aprisiona⁶⁰. Hélène
 48 grita. El dolor le alcanza los ojos. La palabra la destroza. La enfrenta hasta perder el

⁵⁶En versiones anteriores hubo un cambio de sintaxis en esta oración: “Ella lo espera encarcelada dentro de su cuerpo pequeño y ya demasiado enjuto”. Sin embargo, en la versión final decidí dejarlo como en el original pues el comenzar la oración con un complemento en lugar de la estructura sujeto – verbo- complementos da un mayor efecto poético al cuento, además de ser un recurso frecuentemente utilizado por Chantal Mytteenere.

⁵⁷ Es conveniente recordar que el gato tiene un valor sentimental muy fuerte para Hélène. Esta es una oración que ejemplifica claramente la nota número 54.

⁵⁸ Esta estructura de dobles negativos se repite a lo largo de todo el cuento. Al parecer la intención de esta construcción rebuscada es ir marcando el ritmo de la historia, la cadencia de la que se habla en la parte dedicada a la introducción del presente trabajo. La presencia de estas estructuras en determinadas partes del relato funciona como un motivo o “pista” que nos anuncia una nueva crisis de Hélène. En cuanto al uso de preposiciones que no son necesarias en francés, es el mismo caso de la nota número 55.

⁵⁹ El cambio de puntuación obedece a la supresión del pronombre personal sujeto ya que así evitamos la repetición del vocablo. En cambio, con el uso del punto y coma, se entiende que todo el párrafo habla de esa palabra que atormenta a Hélène y el relato no cae en ambigüedades.

⁶⁰ Será conveniente notar la gradación de cada uno de los verbos usados en estas dos oraciones.

49 aliento⁶¹. Justo entonces, la arrastra a los linderos extremos de un porvenir loco donde sopla
 50 el fuego de su pasión por usted⁶².

51 La angustia le carcome el estómago.

52 Luego su respiración se hace profunda, se pierde, se muere. El estertor de su triste
 53 vómito se ahoga en su cabeza llena de lo inexplicable.

54 Ya nada la delata. Nada, más que el olor del gran gato flaco.

55

56 En ese encierro la creen loca, presa de crisis impredecibles. Pero nadie dirá que en
 57 su memoria hay imágenes sufrientes⁶³.

58 A veces llora despacio, como esas lluvias finas que no se ven más que en el norte.

59 Esas lloviznas serenas, pero resueltas. Lloro y, lentamente por sus pálidas mejillas, las

60 lágrimas resbalan.⁶⁴

⁶¹ La construcción de este párrafo a partir de frases cortas y concisas volverá a aparecer en otra parte del relato con la misma estructura, cuya intención es nuevamente, marcar el ritmo de la historia.

⁶² Esta frase representó desde las primeras versiones, hasta la definitiva un reto traductológico consistente en dar a las palabras en francés su significado exacto en español. Esto es, no se trataba de una traducción palabra por palabra pues no sólo perdería su fuerza y su significado, sino que se perdería el ritmo del relato. Fue necesario hacer una investigación sobre los posibles significados de *alors*, *seulement*, y un análisis gramatical de dicha oración ya que la proposición subordinada hacía difícil su comprensión incluso en francés.

⁶³ Es aquí el mismo caso que en la nota número 58. En esta segunda repetición de la estructura de dobles negativos notamos más claramente el ritmo de la lectura.

⁶⁴ En español el uso del pronombre puede suprimirse en algunas ocasiones ya que la concordancia de género y número no dejan lugar a dudas. En este caso la omisión del pronombre “ella” ayuda a aligerar la oración pues con la traducción de *ça* (aquello) se volvía cacofónica y pesada. El cambio sintáctico obedece a dos aspectos, aligerar la oración suprimiendo el *ça* y traduciéndolo como el nombre al que sustituye (las lágrimas) y respetar el orden complemento – sujeto – verbo tan usual en el estilo de Chantal Myttenaere.

Por otro lado, consideré pertinente resaltar que este “norte” del que habla Chantal Myttenaere, podría estar situado en algún lugar

61 Sola, recargada en el ventanal, se dedica a querer perder el tiempo. A veces
 62 murmura *su*⁶⁵ nombre. Pero la ciudad se calla y transpira. El aire se inmoviliza. Hélène
 63 cierra los ojos. Su cuerpo se vuelve de hielo y amarga su boca, su ser entero se estremece.
 64 Luego sus manos se desatan y, crueles, golpean el rostro. Su cuerpo tembloroso implora
 65 antes de desfallecer pausadamente en el sollozo. Destruida⁶⁶, se queda sin movimiento. El
 66 aire se cierra sobre ella.

67 En el vidrio las gotas de lluvia caen una a una. Sin más presente que inventarse, sus
 68 ojos se llenan de esa tormenta que la ata a la ventana. Sus recuerdos se perforan, la
 69 incertidumbre la hiere. La fractura se va extendiendo.

70

71 Sin una palabra, sin un grito, sus brazos cuelgan.

cercano al Mar del Norte. Podría ser también alguna ciudad como Alost, situada al norte de Bruselas y a orillas del río Dender. Aún si la autora no especifica en dónde se encuentra la ciudad donde se lleva a cabo la historia, esto no nos impide hacer conjeturas geográficas, pues considero importante que el lector de la traducción tenga en mente que no hablamos de un lugar cercano ni conocido (en algunos casos). En esta parte del texto es palpable *l'étrangéte* de la que habla Jean Lous Cordonnier en su texto *Traduction et Culture*.

⁶⁵El adjetivo posesivo “su” está en cursiva pues en la versión original no hay lugar para malentendidos: en francés *votre* es un adjetivo posesivo singular utilizado en la fórmula de respeto. En español, “su” indica que el sustantivo al que precede pertenece a alguien distinto del emisor y receptor en un acto de comunicación, o bien, que pertenece al receptor o a alguna tercera persona cuando se trata de usted, como en este caso, “su nombre”. El uso de las cursivas da a entender al lector que se trata del nombre de otro no del de la protagonista del cuento.

⁶⁶“Acabada” o “abatida” son algunos adjetivos utilizados en versiones anteriores. En francés *meurtre* es marcar a alguien con una herida moral, la palabra también nos remite a su raíz *meurtre* (asesinar). Así ninguno de los adjetivos mencionados lograba pasar al español con la fuerza necesaria. La elección del adjetivo “destruida” nos remonta a una situación emocional precaria, a una persona afligida, hecha pedazos.

72 El espacio se desgarrar lo que dura un suspiro.
73 Luego, el tiempo se detiene.
74 Ella lo ama.
75 Todo su ser confiesa su derrota enloquecida. El miedo se apodera de ella y la
76 tormenta se hace más feroz, el cielo más negro. Ya no ve la ciudad. Allá, el mundo frente a
77 ella de súbito la evade. Hélène se abandona al silencio.
78 Nada más se mueve.
79 Sólo la silenciosa fila de hormigas avanza un poco más.
80 En ese apartado lugar le dicen que por su falta de voluntad la enfermedad se irá
81 agravando.
82 Hélène guarda silencio y nadie sabrá jamás que su única enfermedad es provocada
83 por un amor demasiado grande⁶⁷.
84 Con los ojos cerrados, cuelga del tiempo su última pena.
85 Escucha a la ciudad escupir su última noche antes de dar paso al pálido día.
86 Acaso todavía busca el origen de sus recuerdos sin fecha mientras el tiempo la
87 abandona. Allá en la grieta del día que nace, en ese hueco entre ella y usted, sus manos se
88 crispan.
89 En un arranque de furia se aleja de la ventana y pierde de vista la ciudad mientras el
90 viento se levanta y una risa inesperada le salpica el cuerpo. Camina por la habitación, la
91 atraviesa, se detiene. Despliega todos los periódicos jamás abiertos, todas las noticias del
92 mundo. Huele a imprenta, huele a tinta, huele a abismo. Con los ojos llenos de lágrimas
93 pisotea las palabras, atrapa al gato asustado. Baila, aplasta los olores. Con su aliento

⁶⁷ Mismo caso que las notas 58 y 63. La única diferencia es que aquí he cambiado la sintaxis de la frase pues fluye mejor en español con este pequeño cambio.

94 mezclado con el del gato, vibra y se disloca casi hasta quebrarse⁶⁸. Su cuerpo se desata, su
 95 sombra se divide. Baila hasta la asfixia. El gato se disloca. Todo su cuerpo tiembla, sus ojos
 96 se cierran y lo ven a usted al fondo de todo. Demasiado rasguñada, suelta al gato y danza
 97 hasta la silla, la levanta, le da vueltas... Hélène sucumbe llamándola “usted”⁶⁹.

98 Hélène se desboca.

99 Ahora está desnuda.

100 Más profundo, más lejos, cada vez más rápido, hasta el remolino, hasta tarde, hasta
 101 siempre, ella avanza en la danza⁷⁰. Su cuerpo se tiñe de azul, sus manos lívidas enmarcan
 102 su rostro, sus pies descarnados masacran al mundo. Es e mundo que ya no tiene nombre
 103 bajo su cuerpo que resbala, se balancea, se divide. Sus manos aúllan mientras sus labios se
 104 estiran. Sus senos suplicantes se entregan a la herida.

105 Hélène pierde hasta su nombre.

106

107 Tras la ventana cerrada la tormenta cae con rabia. El viento atormenta y corta el
 108 cielo mientras ella libera al amor su tembloroso cuerpo demasiado olvidado. Al confesarse
 109 vencido se estrella y se tiñe de negro con palabras de lo cotidiano. Después la memoria
 110 regresa, asedia. El vértigo la embriaga. Aturdida, vuelve a tomar al gato enloquecido. De
 111 nuevo se mezclan sus alientos. Con el cuerpo frenético, lo llama “usted”⁷¹.

112

113 En ese lugar encerrado donde usted la dejó, la declaran loca de atar. La calman a
 114 fuerza de inyecciones. Pero nadie comprende que dentro de la danza su mundo se ha
 115 aclarado un poco. Que muy pronto todo será blanco por doquier.

⁶⁸La frase *Son haleine à celle du chat mêlée* no necesita una preposición para dar a entender al lector que ambos alientos se mezclan. En español fue necesario agregar la preposición “con”.

⁶⁹Esta construcción en francés fue muy difícil de trasladar al español. *Échouer* es un verbo complicado de traducir pues tiene varias acepciones, entre ellas figuran fracasar, encallar, frustrarse, darse por vencido y en francés son sinónimos *rater* y *manquer*. En este caso, se refiere al grado de delirio de Hélène que la lleva a confundir a la silla con “usted” en el clímax de una crisis de locura.

⁷⁰Fue posible recuperar el juego de palabras que en el original dice: *elle avance dans la danse*.

⁷¹*Le corps épris* es una frase que al igual que las de las notas 55, 58, 68 no necesita preposición. En español es necesario agregar un “con” para hacerla fluir mejor. Esta parte del relato está estrechamente relacionada con la nota número 69, ya que el delirio de Hélène va creciendo al grado de llamar a la silla y al gato “usted”. Nuevamente se muestra que el gato es sumamente importante para el relato.

116 Al despertar, sigue desnuda, pegada al gato. Ambos envueltos en su delgadez, dejan
 117 de escuchar a la ciudad. Con la caricia se sostienen y con el aliento se desgastan.
 118 Sin duda ahora sabe que sólo le resta matar el tiempo que la separa de usted. Tal
 119 vez el gato también lo sabe.
 120 En el silencio infinito, sus miradas se aventuran.
 121
 122 Con el gato abrochado a la piel, Hélène golpea la ventana con la cabeza⁷².
 123 Frente al vidrio que cede, su cuerpo se vuelca.
 124 Sin una palabra, sin un grito, se hunde en la luz azul del deslumbrante día y se
 125 estrella más abajo en los restos del vidrio hecho añicos⁷³.
 126
 127 Hélène se arrojó en esta ciudad demasiado grande ya para su pequeño. En el vidrio
 128 fracturado buscó el olvido de esas habitaciones verdes y sombrías. Con aquellos armarios
 129 llenos a reventar. Con aquellas inmensas manchas de humedad. Con el olor. El olor de
 130 usted.
 131
 132 En ese lugar de abandono, anuncian que un súbito acceso de locura se la llevó. Pero
 133 nadie aceptará nunca decir que al lanzarse a la ciudad, en realidad estaba arrojándose a los
 134 brazos de usted.⁷⁴

⁷² *De la tête*, mismo caso que las notas 71, 68, 58, 55. No se necesita una preposición al comenzar la oración, sin embargo, en español es necesario agregar “con”.

⁷³ En especial en este párrafo es muy notoria la estructura que utiliza la autora de complemento-sujeto- verbo. Es aquí donde se ejemplifica más claramente el efecto poético que se produce gracias a esta estructura.

⁷⁴El cuento termina con la misma construcción de dobles negativos, el *leitmotif*, para cerrar de manera cadenciosa este relato.

2.3 Comentarios a la traducción.

El cuento “Hélène” de la autora Chantal Myttenaere es la historia de una mujer confinada en una institución psiquiátrica. Es un relato en tercera persona con varios personajes: Hélène quien da nombre al cuento, su gato, “usted” y la voz narrativa a través de la cual el lector va descubriendo poco a poco el estado mental de Hélène. Ella vive de recuerdos entre paredes blancas y frías añorando un amor (“usted”) que no volverá. Su única compañía o cómplice es el gato que no se le despegaba. Finalmente, Hélène muere y con ella la ola de sentimientos que se van desarrollando a lo largo de la historia.

El ambiente del cuento nos remite a lugares fríos, claros, silenciosos y melancólicos. La autora los recrea gracias a su peculiar estilo poético tejido con estructuras sintácticas del tipo complemento- verbo- sujeto, frases cortas y concisas, juegos de palabras y anáforas.

En el momento de traducir se trató en la medida de lo posible de igualar el ritmo y la cadencia del cuento, pues son fundamentales para igualar el ambiente de soledad y tristeza que se respira en el texto en francés. En algunos casos, el ritmo toma matices desesperados y obsesivos gracias a las frases cortas que ya he mencionado y sobre las que profundizaré más adelante en el apartado dedicado a las dificultades de tipo estilístico.

Dificultades léxico-semánticas.

Al enfrentarme con este tipo de dificultades traductológicas fue necesaria una investigación a fondo del significado de las palabras, pues en algunos casos pasaban como “falsos amigos” o sin la fuerza necesaria a la lengua de llegada por tener varias acepciones. Me topé con frases que incluso en francés resultaban un poco confusas, por ejemplo: « Alors

seulement, il l'embarque aux limites extrêmes d'un avenir fou où souffle le feu de sa passion pour vous » (HF-51). En las primeras versiones se había traducido como “Entonces, solamente la enreda en los extremos límites de un loco porvenir dónde sopla el fuego de su pasión por usted”. Sin embargo, la frase resulta pesada, poco fluida e incomprensible. Para evitar este sin sentido, opté por utilizar el complemento de lugar “justo entonces” y el sustantivo “linderos” en lugar de “límites”, es decir una transposición que consiste en remplazar una parte del discurso por otra sin cambiar el sentido del mensaje. Además ayuda a reforzar la idea de frontera entre la realidad y la locura de Hélène, pues en este momento de la narración se encuentra a punto de sucumbir ante una crisis. Así, la versión final dice: “Justo entonces, la arrastra a los linderos extremos de un porvenir loco donde sopla el fuego de su pasión por usted”. Otro ejemplo es: “Meurtrie, elle est sans mouvement” (HF-67). El adjetivo calificativo *meurtrie* tiene múltiples acepciones, entre ellas, magullada, herida, abatida, acabada. Sin embargo, ninguna de éstas lograba dar a la frase el sentido correcto ni la fuerza deseada. Por eso en la versión final quedó como “Destruída, se queda sin movimiento”. Opté por dicho adjetivo pues tiene su raíz en el verbo *meurtre* (asesinato) y nos da la idea de una herida moral y mortal. En este caso, se trata de una persona destruida tanto física como moralmente. Por último, la frase: “Elle échoue à lui dire vous” (HF-100). El verbo *échouer* al igual que *meurtrie* tiene varias acepciones y ninguna de ellas parecía trasladar el sentido correcto. Así que se optó por “Hélène sucumbe llamándola “usted”. Este verbo tiene como sinónimos en francés *rater* y *manquer*. En español, encallar, fracasar, suspender, ir a parar. En la lengua de partida la frase es clara y contundente. Pero en las primeras versiones me encontré con opciones como “en el clímax de su delirio, la llama “usted”, “en el colmo de la locura”, etc. En

medio de una crisis, H el ene toma una silla y baila con ella, en el paroxismo de la locura la cree ese amor perdido y la llama “usted”. Para trasladar la idea de que est a vencida ante su locura y no romper con el ritmo del cuento, la versión final es: “H el ene sucumbe llamándola “usted”. El procedimiento de traducción utilizado fue una transposición.

Dificultades gramaticales.

El francés es una lengua que no necesita una preposición para comenzar una frase con un circunstancial de tiempo o lugar, por ejemplo, “L’hiver, la glace s’y accorche pour faire un double vitrage” (HF-14). En las primeras versiones fue complicado rescatar esta frase pues se escapaba el complemento de tiempo y el resultado era una frase mal estructurada por el falso sentido: “El invierno, el hielo, se entrelazan para hacer un vidrio doble”. En la versión final, logró establecer el complemento de tiempo que faltaba: “En el invierno, el hielo se pega a la ventana para formar un doble vidrio”. La preposición “en” es la que le da sentido a toda la frase en la lengua de llegada. Como este ejemplo hay muchos en el cuento. Otra dificultad de tipo gramatical a la que me enfrent  en la traducción fue la frase: “Elle pleure et  a coule lentement sur ses joues p les” (HF-62). Fue necesario reestructurar esta frase pues “ella” tornaba la frase cacofónica y pesada, además puede omitirse en español el uso de los pronombres. También suprim  el demostrativo * a* por dos razones, la primera aligerar la oración y respetar la estructura complemento- verbo- sujeto tan usual en el estilo de la autora. Así la versión final dice: “Llora y, lentamente por sus pálidas mejillas, las lágrimas resbalan”. En los casos anteriores los procedimientos de traducción que utilicé fueron una transposición y una modulación, respectivamente. A pesar de la alteración sintáctica, lo

principal es respetar el sentido del texto original. A veces es necesario suprimir o aumentar algún elemento en la lengua de llegada. En este caso, se suprimieron los pronombres.

Otro gran problema con el que me enfrenté fue el pronombre personal *vous* pues puede prestarse a malos entendidos. La frase con la que abre el cuento “Hélène vous aime” (HF-3) incluso en francés resulta ambigua pues el lector no sabe de quién se trata. Podría ser usted, lector; o bien, ustedes; o usted, alguien a quién no conocemos aún. El Diccionario de la Real Academia Española define “usted” como: “Pronombre de segunda persona, usado en vez de *tú* como tratamiento de cortesía, respeto o distanciamiento”⁷⁵. Esta dificultad también está dentro del terreno de lo estilístico pues la autora despierta la curiosidad del lector, como expliqué en el marco teórico del cuento de este trabajo. ¿Quién es Hélène? ¿A quién ama? ¿Quién es “usted”? En las primeras versiones decidí explicitar esta oración: “Hélène lo ama a usted”. Pero rompía esta ambigüedad tan elocuente, de esto se va dando cuenta el lector a lo largo del cuento. No tenía por qué explicitar algo que la autora había decidido dejar a la imaginación del lector, así que la versión final quedó como: “Hélène lo ama”. El objeto directo “lo” consigue mantener esa ambigüedad inicial del texto de partida. Por otra parte, el adjetivo posesivo *votre* no deja lugar a dudas en el texto original: “Parfois, elle murmure votre nom” (HF-63). Sin embargo al pasarlo al español, resulta confuso pues no sabemos si se refiere al adjetivo posesivo de la segunda persona del singular como fórmula de respeto hacia un individuo, al adjetivo posesivo de la tercera persona del singular, o a la segunda persona del plural. Hubiera sido fácil pasarlo como “vuestro”, pero no corresponde al registro del español de México. Así que opté por poner el adjetivo « su » en cursivas para hacer evidente que no se trata del murmullo del nombre de la protagonista

⁷⁵ DRAE, Tomo II, pp. 2052.

sino del «usted», del que nos habla la voz narrativa a lo largo del relato. “A veces murmura *su* nombre”.

Por último, en cuanto a dificultades gramaticales se refiere, tenemos la oración: “L’odeur de ce grand chat qu’elle a gardé et qu’elle caresse” (HF-19). Así, Myttenaere introduce al gato que es crucial en la historia, y siempre se referirá a él con un adjetivo como “grande”, “enorme”, “largo”, etc. Fue difícil decidir cuál de estos adjetivos podría ajustarse adecuadamente y en qué orden debía ponerlo. En un principio, “el gato grande” fue la traducción elegida. Pero conforme fui avanzando en las versiones, me di cuenta de que el gato es vital en el desarrollo de la trama, que incluso esta figura tiene una simbología importantísima. Sin embargo, para dar al texto en español la fuerza necesaria y al gato su debida importancia, opté por anteponer el adjetivo al nombre: “gran gato”, pues en español si el nombre sucede al adjetivo se trata, generalmente, de una cualidad moral que tiene dicho sustantivo. Si lo precede, denota talla o tamaño. Bien puede tratarse de un gato enorme, pero principalmente es por la relación casi simbiótica entre él y Hélène que decido anteponer el adjetivo. Es un guiño que nos hace la autora de lo importante que es dicho animal en la trama. Más adelante encontraremos la frase: “Elle et le grand chat qui ne la quitte pas” (HF-37). En esta oración es evidente la importancia que tiene el gato para Hélène; este animal no la abandona y queda implícita la idea “no la abandona, como usted”.

Dificultades sintácticas

Las dificultades sintácticas están estrechamente ligadas a las estilísticas pues Chantal Myttenaere tiene un estilo que recurre a construcciones sintácticas del tipo complemento de objeto directo o circunstancial-verbo-sujeto. En efecto, en lugar de seguir el orden de la

frase sujeto-verbo-complemento, Myttenaere decide cambiarlo. Dice Jean-Louis Joubert en su libro *La poésie*:

Figure de construction par permutation, l'inversion renverse l'ordre des constituants de la phrase[...] L'inversion est d'autant plus efficace en français qu'un ordre canonique de la phrase s'y est imposé (sujet + verbe + complément d'objet direct) et que, pour certains, cet ordre reflète la logique même de la pensée réflexive. Toucher à l'ordre des mots ne peut avoir que les plus graves conséquences. C'est pourquoi les théoriciens classiques considèrent que l'inversion appartient en propre à la poésie. Ils l'interprètent comme un procédé d'abord poétique⁷⁶.

Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* define el hipérbaton (o inversión) de la siguiente manera:

Figura de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la *transmutatio*) de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración [...] es más frecuente en verso que en prosa, pues facilita la construcción regida por el ritmo y la consecución de la rima. También sirve, en prosa o en verso, para evitar la anfibología, para poner de relieve una expresión importante, para causar una sorpresa estética al romper la convención lingüística lógica⁷⁷.

Es así como el hipérbaton refuerza el estilo poético de “Hélène” y también contribuye a imprimir al relato el ritmo y la cadencia que lo caracterizan. En este apartado daré algunos ejemplos de tales construcciones. En las primeras versiones había optado por: « Ella lo espera encarcelada dentro de su cuerpo pequeño y ya demasiado enjuto ». Pero se rompía el ritmo de la frase. Para recuperarlo, decidí dejarlo como en el original: “Encarcelada dentro de su pequeño cuerpo y ya demasiado enjuto, ella lo espera.”

Otra estructura peculiar que también va de la mano con las dificultades estilísticas es la anáfora que Helena Beristáin define como:

⁷⁶ Joubert, Jean-Louis, *La Poésie*, ed. Armand Colin, Paris : 1988, pág. 99

⁷⁷ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, ed. Porrúa, México: 1998, pág. 257.

Figura de construcción porque afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios, por ejemplo. Dichas palabras se llaman anafóricos cuando su periódica aparición en el discurso va desarrollando un proceso (de anaforización) que significa la intervención de los participantes y constituye la isotopía (cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso) llamada por Greimas “actorial”. Su empleo sistemático con intención estilística en los textos literarios, hace de éste un recurso retórico⁷⁸.

Por ejemplo, “Mais personne, jamais, ne veut croire qu’elle ne fixe que l’horizon de cette rue, de laquelle vous pourriez surgir” (HF-41). En el momento de hacer la traducción, me enfrenté con la dificultad de reproducir esta oración pues además de las dos palabras de negación *mais personne* y *jamais* también está la negación de exclusión *ne... que* y un verbo en condicional, *pourriez*. Hubiera sido un error traducirla palabra por palabra, ya que la frase se vuelve torpe y opté por cambiar el orden sintáctico para mayor fluidez en español, además *mais* fue traducido como una conjunción de coordinación, “y”. “Y nadie creerá jamás que su vista esté fija en el final de esta calle, de la que usted podría surgir.”

Esta oración “Mais personne ne dit qu’il y a dans sa mémoire des images en souffrance » (HF-59) resulta muy clara en francés y nos remite al laberinto de recuerdos que da vueltas en la cabeza de Hélène. En este caso respeté el sentido estricto de *mais* (pero) y cambié el tiempo verbal, en el original en presente del indicativo y en español en futuro del indicativo pues fonéticamente era más adecuado romper con la cacofonía provocada por los sonidos de [s]. Además el sentido de la frase *en souffrance* en español significa “en espera” o “en suspenso” según el diccionario virtual wordreference.com, una espera que no es placentera. Así queda implícito “[...] imágenes que sufren a la espera de usted”. La versión definitiva

⁷⁸ Ídem. pág. 40

quedó como: “Pero nadie dirá que en su memoria haya imágenes sufrientes”. A continuación en el relato *Hélène* hace contacto con la realidad por medio de las lágrimas y se hace consciente de su abandono. La autora cierra el cuento con otra anáfora: “Mais personne jamais n’acceptera de dire qu’en se jetant dans la ville, elle se jetait dans vos bras” (HF-135). En la versión final, se conservó el orden sintáctico, pero nuevamente me enfrenté con la confusión del adjetivo posesivo *vos*. Así que decidí en esta ocasión explicitar y aumenté “usted” para cerrar la narración en español sin dejar lugar a confusiones: “Pero nadie aceptará nunca decir que lanzándose a la ciudad, se arrojaba a los brazos de usted”.

Dificultades estilísticas.

En cuanto a las dificultades estilísticas, Chantal Myttenaere construye párrafos por medio de frases cortas y una puntuación a veces un tanto obsesiva. Dice Jean-Louis Joubert, en *La Poésie*:

Las figuras de expresión o de pensamiento se articulan sobre las modalidades del discurso: interrogación, exclamación, apóstrofe, orden, etc. Son figuras a través de las cuales pasa la violencia de las pasiones, las emociones y los estados de ánimo de un ser frente al mundo, luego, figuras a las que la poesía lírica se aficionará. Una simple mirada al texto de poemas subrayados muestra que se multiplican los signos de puntuación “expresivos”: signos de interrogación, de exclamación, puntos suspensivos (...).⁷⁹

⁷⁹ Joubert, Jean-Louis, *La Poésie*, ed. Armand Colin, Paris : 1988, pp. 100. Texto original : Les figures d’expression ou de pensée s’articulent sur les modalités du discours : interrogation, exclamation, apostrophe, ordre, etc. Ce sont des figures par lesquelles passe la violence des passions, les émotions et les états d’âme d’un être en face du monde, donc des figures que la poésie lyrique affectionnera. Un simple regard sur le texte des poèmes ponctués montre qu’ils multiplient les signes de ponctuation « expressifs » : points d’interrogation, d’exclamation, de suspension [...].

Intenté respetar al máximo esta particularidad pues al momento de la lectura (sobre todo si se hace en voz alta) denotan emoción y nos remiten a una respiración entrecortada o agitada. Por ejemplo:

« Le mot lui déchire le cerveau, lui griffe la mémoire. Elle voudrait lui échapper. Mais il l'enlace, la serre à l'étouffer. Elle le mord, ferme les dents sur lui. De toutes ses forces, elle tente de l'avalier, de l'oublier. Mais il l'harcèle. Il revient. Fort, plus fort, comme dix doigts qui l'étranglent. Le mot la blesse, la réduit à rien. Il l'emmure, la cloître dans cet édifice si frêle déjà. Dans son corps, il l'emprisonne. Hélène crie. La douleur lui gagne les yeux. Le mot la ravage. Il lui fait face jusqu'à perte d'haleine. » (HF-45)

Así, en español:

“Pero la palabra le desgarrar el cerebro, le araña la memoria; quisiera escapar de ella, pero la enreda, la aprieta hasta ahogarla. Hélène la muerde, la cierra entre los dientes. Con todas sus fuerzas intenta tragársela, olvidarla. Pero la acosa. Regresa. Fuerte, más fuerte como diez dedos que estrangulan. La palabra la hiere, la reduce a nada. La encierra, la enclaustra en este ya tan frágil edificio. Dentro de su cuerpo la aprisiona. Hélène grita. El dolor le alcanza los ojos. La palabra la destroza. La enfrenta hasta perder el aliento.”

En este párrafo es necesario observar la gradación de los verbos “encierra”, “enclaustra” “aprisiona”. Podría pasar inadvertido, pero también esto contribuye a dar un efecto dramático a la historia. Asimismo, en este párrafo fue necesario un cambio de puntuación. Se trata de un punto y coma (;). En el original hay un punto y seguido al principio del párrafo. Decidí adoptar esta puntuación pues el punto y seguido en la lengua de llegada tornaba la frase ambigua. No se sabía si se trataba de la palabra que quiere escapar de Hélène o viceversa. En francés no ocurre esto pues el complemento de objeto indirecto *lui* no deja lugar a dudas de que es precisamente Hélène quien quiere escapar de esa palabra nociva. Con el punto y coma, la frase es más fluida y comprensible.

Chantal Myttenaere utiliza juegos de palabras que también favorecen la cadencia del relato, se logró recuperar por completo la siguiente frase: “elle avance dans la danse”. Fue fácil recuperar este juego de palabras: “ella avanza en la danza” por la raíz latina que comparten el francés y el español.

Particularidad espacio-temporal.

Este cuento presenta la particularidad de dejar a la imaginación del lector algunos elementos; uno de ellos es en dónde y cuándo sucede la historia. En realidad el texto no da indicios para responder preguntas como: “¿en dónde se ubica la historia?, ¿en qué tiempo ocurrió esto? Podría ser en cualquier momento, en cualquier lugar. La autora nos lo dice veladamente en la primer página de su cuento: “Cela pourrait bien être n’importe quel numéro de n’importe quelle rue”. Lo único que sabemos es que ocurre durante el invierno. El registro del lenguaje no nos da ninguna pista del lugar donde suceden los hechos. Sin embargo, el único momento en que se hace una referencia a esto es cuando dice: “A veces llora despacio, como esas lluvias finas que no se ven más que en el norte. Esas lloviznas serenas, pero resueltas.” ¿En dónde ocurre la historia que sólo en el norte vemos este tipo de lloviznas? Podría tratarse de algún lugar al norte de Bélgica (recordemos que la autora es belga). Así como nunca sabremos quién es “usted” tampoco sabemos en qué época ni en qué lugar específico se lleva a cabo la historia de Héléne. Pero esto forma parte del atractivo estilo de Chantal Myttenaere.

Conclusiones.

Attendre est mon métier.

Chantal Myttenaere

El presente trabajo se ha dedicado a la traducción comentada del cuento “Hélène” y a mostrar el camino que se siguió para llegar a la versión definitiva.

En los primeros capítulos se argumentó que la traducción es siempre un reto pues está presente en todos los ámbitos de la vida. La traducción comentada, en particular, ofrece al lector la posibilidad de comprender a fondo lo que el autor quiso decir en el texto original y las notas hacen evidente el proceso de reconstrucción y reescritura de la versión en la lengua meta. Por su parte, el género cuentístico brinda la posibilidad de abarcarlo en una sola lectura sin que los efectos del mundo exterior irrumpen en el universo narrativo al momento de sumergirnos en la lectura.

En la fase de traducción se intentó permanecer fiel al texto original trasladando al español el sentido y el mensaje del cuento. Después de abordar el texto como un conjunto de elementos, fue necesario desarticularlo y reescribirlo buscando equivalentes que causaran el mismo efecto en español que el que causaban en francés. Se intentó también respetar el sabor extranjero del cuento, aunque en este texto en particular sólo se encontró un indicio de que la historia se llevaba a cabo en un lugar lejano, lluvioso y frío. Gracias a las equivalencias encontradas dentro de las frases breves, la riqueza de vocabulario, la puntuación y la musicalidad en el texto original se consiguió traducir muy cercanamente el ritmo y la cadencia del texto en francés. Se usaron tres procesos de traducción: la transposición, la modulación y la equivalencia, propuestos por J.P. Vinay y J. Darbelnet.

También fue necesaria la lectura de otros textos de la autora, una novela intitulada *Sa Majesté la Divine* y una antología de *nouvelles*, *La vie Desertée*.

Las dificultades de traducción se agruparon en cuatro categorías: léxico-semánticas, gramaticales, sintácticas y estilísticas.

Las dificultades gramaticales agrupan párrafos o frases que sufrieron alguna alteración sintáctica para permanecer fiel al sentido del texto original. Así, en ocasiones fue necesario aumentar o suprimir algún elemento en la lengua de llegada.

Las dificultades estilísticas y las sintácticas están estrechamente ligadas a las gramaticales, por ejemplo en el momento de traducir el pronombre *vous*. O para trasladar la construcción de Myttenaere, complemento-verbo-sujeto, que da una intención y un tono poético al texto. El hipérbaton y las anáforas se utilizaron en la versión definitiva para conservar el ritmo, el tono y la cadencia del relato original.

También se habló de las ventajas del texto breve como lo es la *nouvelle* o el cuento, quienes comparten características idénticas como lo son, brevedad y unidad del texto, la evolución del final de la narración y la voz del autor. El cuento “Hélène” atrapa al lector desde el título y hasta el punto final gracias a los recursos literarios de los que se vale la autora: el ritmo, el tono, el equilibrio de la historia, la psicología de los personajes y la musicalidad hacen de este texto, una lectura emocionada y palpitante.

El momento de hacer un análisis literario fue uno de los más enriquecedores pues al comparar el resto de las *nouvelles* con “Hélène” se revelaron poco a poco los ejes temáticos de la obra de Myttenaere: mujeres abandonadas, rodeadas de animales que no las dejan, mujeres que enloquecen esperando y mueren solas. Este hilo conductor nos habla de Chantal Myttenaere como una escritora consciente de la realidad social que se vive en

países como Bélgica y en general, en los países europeos dónde los viejos no tienen contacto con la vida moderna y su deseo de reintegrar a la sociedad a las personas alejadas y un tanto ajenas al bullicio y al movimiento cotidiano. Por medio de su obra intenta llevar a cabo los fundamentos de la anti-psiquiatría. Tomando en cuenta el contexto en el que se desarrollan las historias de Myttenaere prosiguió el análisis literario que se divide en tres partes, dimensión espacial, los personajes y la dimensión temporal del relato.

La dimensión espacial está claramente delimitada y se divide en dos, el lugar físico donde sucede la acción y un pseudo-espacio que es la mente atormentada de Héléne. La dimensión espacial contribuye a crear el tono melancólico del cuento y está ligada a la dimensión temporal en donde encontramos una dualidad temporal: dentro del texto hay pausas en el tiempo y el relato se alarga, mientras que la velocidad de lectura se acelera. En cuanto a los personajes encontramos a Héléne, el gato, “usted” y la voz narrativa. Se trata de un narrador omnisciente y omnipresente que se desdobra en el tiempo y aparece como una primera persona implícita que interpela a una segunda, a “usted”. No sabemos si se trata de un hombre o de una mujer, sin embargo, por la empatía que muestra hacia Héléne, podríamos pensar que se trata de una mujer y, una vez más, habrá que dejarlo a la imaginación. Gracias a esta voz narrativa conocemos a los otros tres personajes que forman un triángulo: Héléne, el gato y “usted”. El gato que acompaña a Héléne la observa, la acompaña y termina fundiéndose con ella: Héléne termina con su vida y la del gato que no se le despega. Es el mismo caso de la mujer que aparece en la *nouvelle* “La Ville”, ésta se convierte en gato y al morir ella, mueren también los animales. “Usted” es un fantasma por el que Héléne sufre, probablemente es un amor muerto hace tiempo. Estos tres personajes se complementan de manera que sin uno, no podrían existir los otros dos.

Se puede desprender finalmente, que la obra de Myttenaere invita al lector a recorrer caminos solitarios y tristes pero también caminos en donde no falta la reflexión. Por eso es preciso dar a conocer su obra ya que para el mundo hispanohablante se abren las puertas a estos mundos solitarios y a las historias que jamás serían contadas de no existir la traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Albir Huratdo, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, ed. Cátedra, España: pp. 695

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, ed. Porrúa, México: 1998, pp. 520

Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et Culture*, ed. Crédif, Hatier, Didier, Paris: 1995, pp.236

Chantal Myttenaere, « Hélène » en *La vie desertée*, ed. De L'Hébe, Besançon: 1997, pp.148.

Joubert, Jean-Louis, *La Poésie*, ed. Armand Colin, Paris : 1988, pp. 128

Julieta Campos, *Celina o los gatos*, Siglo XXI editores, México: 1968, pág.119.

La nouvelle francaise, PUF, Paris : 1974 pp. 157

Pimentel, Luz Aurora *El Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo XXI editores – UNAM, México: 1998, pp. 191

Recherche sur la poésie de la nouvelle, Bulletin de l'Académie Royal de Langue et Littérature française, no. 40, Bruxelles : 1962, pp. 100.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, ed. FCE, México: 1973, pp. 235.

Thomas S. Szasz, *The Second Sin*, ed. Anchor/Doubleday, Garden City, NY: 1973, pp. 113.

Tricás, Mercedes, *Manual de traducción. Francés-Castellano*, ed. Gedisa, Barcelona: 1998, pág. 275

Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Textos de difusión cultural UNAM. UNAM-UAM- X. México: 1993, pág. 14. Fragmento de “Review of Twice-told Tales” (1842) en Graham’s Magazine. Traducido por Julio Cortázar como “Hawthorne” en Ensayos y Críticas, Madrid, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, núm. 464, 1973. pp. 396

<http://www.eforo.com/foros/viewtopic.php?t=39692>. Jorge Lemoine y Bosshardt, *Historia de la Antipsiquiatría*.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikiquote>.