



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Valdivia Paz-Soldán, R. (2007). *Estudio de la faceta como traductor de César Vallejo: análisis de su traducción de La rue sans nom (La calle sin nombre) de Marcel Aymé* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Estudio de la faceta como traductor de César Vallejo: análisis de su traducción de *La rue sans nom* (La calle sin nombre) de Marcel Aymé

Autor:

Rosario Valdivia Paz-Soldán

Año:

2007

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Cesar Vallejo, crítica, interdisciplinario, literariedad, recreación, traducción, traductor-creador

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Valdivia Paz-Soldán, R. (2007). *Estudio de la faceta como traductor de César Vallejo: análisis de su traducción de La rue sans nom (La calle sin nombre) de Marcel Aymé* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

Los estudios literarios prestan poca atención a la actividad de traducción literaria que desempeñó César Vallejo frente a su producción narrativa, poética y teatral. En esta línea, el presente trabajo realiza un análisis contrastativo entre *La rue sans nom* (1931) de Marcel Aymé y su traducción al español realizada por el escritor liberteño, con el objetivo de exponer las competencias y saberes que poseía el autor peruano. Con esta finalidad, se busca identificar una “literariedad” en la novela francesa y exponer la función creadora que cumple el traductor. Además, se pretende rescatar la figura de la traducción como un puente que conecte tradiciones diversas y que facilite una interdisciplinariedad.

Palabras Clave: Cesar Vallejo, crítica, interdisciplinario, literariedad, recreación, traducción, traductor-creador"



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(UNIVERSIDAD DEL PERÚ, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POSGRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POSGRADO



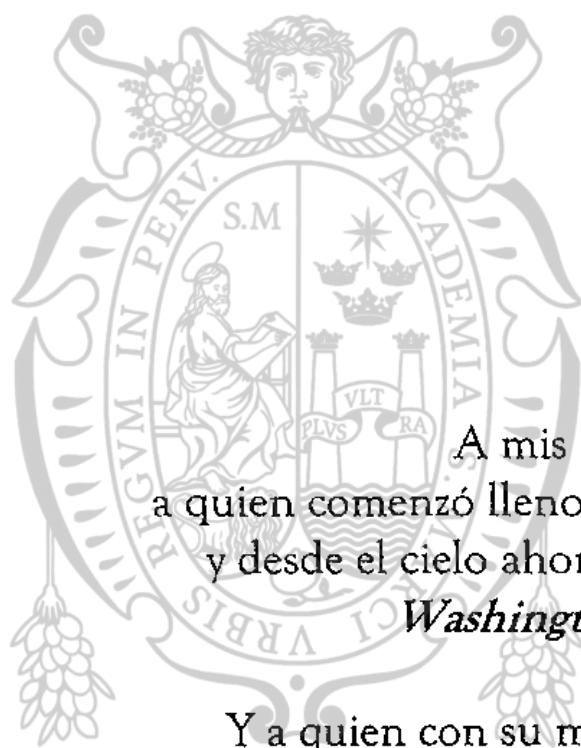
**ESTUDIO DE LA FACETA COMO TRADUCTOR
DE CÉSAR VALLEJO**

**ANÁLISIS DE SU TRADUCCIÓN DE *LA RUE SANS NOM*
(*LA CALLE SIN NOMBRE*) DE MARCEL AYMÉ**

MAGÍSTER ROSARIO VALDIVIA PAZ-SOLDÁN

**TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL
GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**


MARZO, 2007



A mis dos asesores,
a quien comenzó lleno de ilusiones
y desde el cielo ahora me sonríe:

Washington Delgado.

Y a quien con su mirada serena
y justas palabras
culminamos horas de Vallejo:

Marco Martos





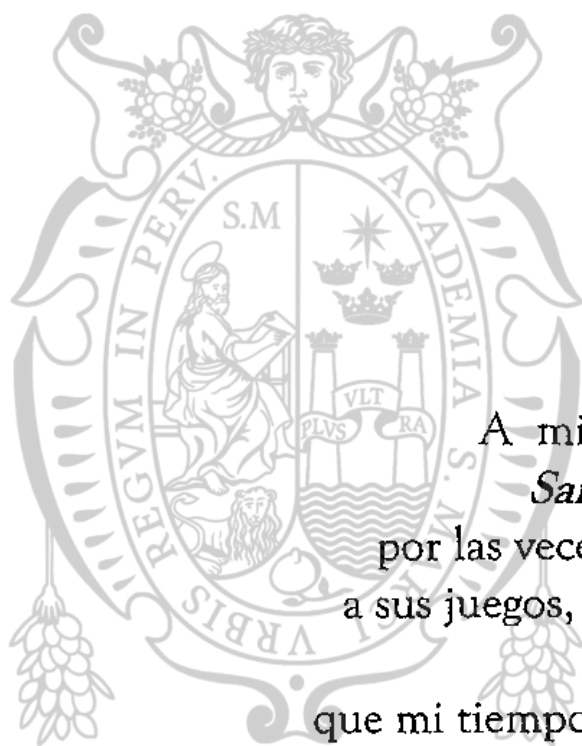
A mis queridísimos padres
Elfer y Soledad
por quienes he dejado el sueño atrás
velando por estas páginas
que tanto han esperado.





A mi inenarrable amor
Felipe
por su compañía y tolerancia
ante mis infinitos momentos de desespero.





A mis tiernos hijitos
Santiago y Alonso
por las veces que dije “no”
a sus juegos, risas, miradas...
ahora prometo
que mi tiempo ya no será mío
ahora les pertenece...





INDICE

INTRODUCCIÓN

1

PARTE I: EL CONTEXTO DE UNA TRADUCCIÓN

CAPÍTULO I

16

MARCEL AYMÉ Y LA NARRATIVA FRANCESA

- 1.1 Vida de Aymé y el entorno literario 18
- 1.2 Producción literaria de Aymé. Estilo 26
- 1.3 La Narrativa Francesa de la época 33

CAPÍTULO II

39

LA RUE SANS NOM; ESENCIA Y LITERARIEDAD

- 2.1 *La rue sans nom*: adaptación al cine y antecedentes. 40
- 2.2 Argumento. Estructura de la novela. Personajes. 43
 - 2.2.1 Argumento de *La rue sans nom* 43
 - 2.2.2 Estructura de la novela 45
 - 2.2.3 Personajes 57
- 2.3 Voz, tiempo y espacio narrativo 64
 - 2.3.1 Voz del narrador 64
 - 2.3.2 Tiempo narrativo 68
 - 2.3.3 Espacio narrativo 71
- 2.4 Análisis léxico-semántico, morfosintáctico y fonoestilístico 73
 - 2.4.1 Análisis léxico-semántico 77
 - 2.4.2 Análisis morfosintáctico 80
 - 2.4.3 Análisis fonoestilístico 83

PARTE II: PRESUPUESTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO III

97

LA TRADUCCIÓN LITERARIA

- 3.1 En torno a la Traducción 98
- 3.2 Sobre la Traducción Literaria 109
- 3.3 Sobre Crítica de la Traducción 126



PARTE III: LA TRADUCCIÓN DE VALLEJO

CAPÍTULO IV	143
CÉSAR VALLEJO COMO TRADUCTOR	
4.1 Las Traducciones de César Vallejo	144
4.1.1 Acerca del General Manguin y su libro: <i>Autour du Continent Latin</i>	145
4.1.2. Henri Barbusse: <i>Élévation</i>	152
4.2 Análisis crítico de la Traducción de <i>La rue sans nom</i> .	169
4.2.1 Aciertos de la Traducción Vallejana	171
4.2.2 Desaciertos y propuestas.	186
4.2.2.1 Inadecuaciones en la comprensión.	187
4.2.2.1.1 Errores de sentido.	187
4.2.2.1.2 Adición de información.	192
4.2.2.1.3 Supresión de la información.	202
4.2.2.2 Inadecuaciones en la reformulación.	212
4.2.2.2.1 Errores por explicitación innecesaria.	212
4.2.2.2.2 Inadecuaciones lexicales.	213
4.2.2.2.3 Inadecuaciones de estilo.	219
4.3 Creatividad y comunión entre autor y traductor.	221
CONCLUSIONES	246
BIBLIOGRAFÍA	
1. Sobre Marcel Aymé	250
2. Sobre César Vallejo	255
3. Sobre Metodología	262
4. Sobre Análisis Literario	263
5. Sobre Traducción Literaria	264
6. Diccionarios	271
ANEXOS	
Anexo 1. Bibliografía sobre Aymé	
Anexo 2. Versión original de <i>La rue sans nom</i> . Traducción de César Vallejo	

INTRODUCCIÓN

Sobre **César Vallejo**, existen ya muchos escritos nacionales y extranjeros, antiguos y actuales, fidedignos y poco auténticos, trabajos breves y en otros casos, muy voluminosos que podrían reunir bibliotecas enteras relacionadas con su pasión eterna por la poesía, su narrativa nutrida de justicia social, sus piezas de teatro con la voz del hombre elevándose sobre las miserias de su tiempo, sobre sus ensayos de estética y arte, sobre sus crónicas lejanas y sentidas sobre su vida y sus misterios, sobre sus artículos con tono coloquial, con su escritura arcaica y a la vez innovadora, sobre su vigencia y sus amores, etc.

Así, la vida y obra, aceptada o rechazada de **Vallejo**, siempre ha dejado una estela de ensayos, opiniones, reflexiones y sentimientos, al igual que sobre su misma muerte. Sus pasos en vida y luego de su muerte ha sido también el origen de estudios profundos, congresos, simposios, al interior del país y en cualquier rincón del mundo. **Vallejo**, pues, siempre ha levantado polémicas y sus textos poéticos en especial, han estado sujetos en forma constante al

análisis concienzudo de los críticos. “En torno de su obra, de su personalidad, se han ido acumulando cientos de libros, de folletos, de tesis universitarias, de ensayos críticos, que en su mayoría privilegian el enfoque de su poesía.”⁽¹⁾

Por ende, sobre el perfil poético de **Vallejo** se ha profundizado en gran medida, llegándose a valorar su léxico, su temática, su estructura sintáctica y formal, su ortografía y simbología, su maestría en el manejo de recursos expresivos, etc. Toda su obra poética, que bien sabemos traza un proceso que va desde la superación del modelo modernista en los *Heraldos Negros*, el experimentalismo vanguardista de *Trilce*, la poesía prístina y al mismo tiempo agónica, plena del dolor por el destino del hombre presente en *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas Humanos*, ha sido pues motivo de investigaciones, tesis, ensayos, etc. La bibliografía a este respecto es prolija. En menor medida se han abocado los estudiosos –nacionales y extranjeros- a su narrativa, aunque cabría destacar que la obra narrativa vallejana es sugerida como material de estudio obligatorio en muchos centros de enseñanza desde los primeros años; tradición ésta que se ha instaurado ya hace décadas.

Por otro lado, recientemente se ha notado una preocupación por la obra dramática de **Vallejo**, siendo todavía pocos los investigadores de su estética teatral y de sus obras dramáticas. Recién a partir de los años 90, un grupo de alumnos del Programa de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, guiados por nuestro profesor de entonces, doctor Washington Delgado T., nos dedicamos a estudiar las piezas

¹ PUCCINELLI, Jorge... Estudio preliminar en *César Vallejo. Artículos y Crónicas Completos*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Editorial e imprenta DESA S.A. 2002, tomo I, pág. xxv.

dramáticas escritas por **Vallejo**, muchas de las cuales fueron escritas originalmente en francés.

De igual forma habría que mencionar que recién en el año 2002, la Pontificia Universidad Católica del Perú publicó los *Artículos y crónicas completos* de **César Vallejo** en una edición que comenzaría ya en 1997 y que abarcaría la producción completa de nuestro escritor: poesía, narrativa y teatro. Posteriormente, se sacarían a la luz los volúmenes dedicados a sus *Ensayos y reportajes*, sus *Traducciones* ⁽²⁾, y su *Correspondencia*. Cabe mencionar igualmente que toda la publicación de la obra completa de **Vallejo** estuvo a cargo del doctor Ricardo Silva-Santisteban.

No obstante, a pesar de los avances en las investigaciones vallejianas, siempre ha quedado ausente de éstas, los estudios que versan sobre la etapa en la que **César Vallejo** se dedicó al noble arte de traducir. ⁽³⁾

Sabemos que la traducción no ocupó el centro de su dedicación vital. Creemos que su preocupación por traducir se debió más bien a razones económicas.

² La edición y prólogo de este libro estuvo a mi cuidado a pedido del doctor Silva-Santisteban quien ya conocía sobre mi interés en trabajar las obras traducidas de Vallejo y sobre los avances realizados con respecto a mi búsqueda de los materiales a través de la Biblioteca Nacional de España, la Bibliothèque National de France y la Bibliothèque Publique d'Information del Centre George Pompidou. Debo indicar que en ese breve trabajo, hice un comentario sobre las tres traducciones que Vallejo había realizado: *Autour du Continent Latin*, *Elévation* y *La rue sans nom*. Para mayor información, véase el capítulo IV.

³ Al respecto, sólo conocemos un artículo escrito por Gonzalo Santonja, titulado *César Vallejo, traductor*, aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos* N.456-57 quien en apenas diez carillas alude en forma general a los aciertos y desaciertos de las tres traducciones de Vallejo.

Los años de 1932 a 1935 son años desafortunados para el poeta; los editores rechazan sus manuscritos y se suma más en las estrecheces económicas. En una patética declaración, en carta a Gerardo Diego, escribe: "¿Qué trabaja Ud. ahora? Yo, nada. ¿A qué escribir, si no hay editores? No hay más que escribir y guardar los manuscritos con cerrojo."⁽⁴⁾

Así pues, fueron esos años muy duros para sobrevivir en Francia y **Vallejo** debió interesarse en el periodismo y en la traducción.

El periodismo a destajo, repartido entre corresponsalías de publicaciones hispanoamericanas que en general no le pagaban o lo hacían mal aparte de tarde y colaboraciones esporádicas en diarios o revistas españolas (*Estampa, La voz, Ahora*), representó su débil tabla de salvación. Una tabla tan débil e insegura que necesitó del ocasional refuerzo de las traducciones, aspecto usualmente ignorado o liquidado con leves alusiones cuando se analiza su trayectoria. No se trata desde luego, de un aspecto esencial en la vida o en la obra de Vallejo, aunque eso tampoco justifica que apenas se le dedique atención (5).

Aunque es cierto que, sin esa capacidad genial y necesaria, esa cultura y dominio de lenguas, esa sensibilidad e identificación con lo escrito y con el escritor, hubiera sido imposible que **Vallejo** incursione en este campo del saber, sólo reservado para seres geniales y creativos. Como decía Newmark, la traducción es considerada como un proceso complejo, artificial y antinatural que requiere un grado excepcional de inteligencia. A la vez, nosotros somos de la opinión, al igual que Eugène Nida (6) "que la traducción literaria es una destreza artística que en seres únicos, se presenta de manera natural".

⁴ FUENTES, Víctor... *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona. Biblioteca Atlántida. 1981, pág. 81

⁵ SANTONJA, Gonzalo... *César Vallejo, Traductor*. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*. No. 456-57. Volumen II. Junio/Julio 1988. Madrid, pág. 1015.

⁶ NIDA, Eugène... *Estructuras básicas en la comunicación verbal*. Conferencia dictada en el Salón de Grados de la Universidad de Alicante, con motivo del I Encuentro Lucentino de Traducción, el 16 de diciembre del 2005.

Así, tras un largo tiempo de búsqueda entre las bibliotecas y las librerías de España, Francia y Perú, llegamos a la conclusión que **Vallejo** tradujo del francés a su lengua materna dos novelas y una especie de crónica de viaje.

- *Autour du Continent Latin avec le "Jules Michelet"* del Général Mangin. Paris. Pierre Roger et C^{le}, Éditeurs. 1923, 377pp.
- *Élevation* de Henry Barbusse. París. Ernest Flammarion, Editeur. 1930, 248pp.
- *La rue sans nom* de Marcel Aymé, Paris. Éditions Cenit, 1931, 229pp.

Nuestro trabajo de investigación se centrará sobre todo en el análisis contrastivo de la novela francesa *La rue sans nom* y su traducción al español realizada por **César Vallejo**. Cabe mencionar que dicho análisis contrastivo se basa especialmente en la observación y análisis del texto original escrito en francés por Aymé y la versión española de la novela, es decir de la traducción efectuada por **Vallejo**. Es evidente pues que seguimos las propuestas de Umberto Eco en su libro *Cómo se hace una tesis* ⁽⁷⁾ quien afirma que "no se puede hacer una tesis sobre un autor extranjero si éste no es leído en su lengua original."

Al hacer este trabajo de investigación, tenemos entre nuestros principales objetivos: descubrir, analizar y difundir los conocimientos y dominio que sobre traducción literaria tenía **Vallejo**, a través del estudio simultáneo de las dos versiones, para lo cual se procederá a la búsqueda de la *literariedad* de

⁷ ECO, Umberto... *Cómo se hace una tesis*. Barcelona. Editorial Gedisa. 2001, pág. 39.

la novela de **Aymé** y a su consecuente recreación por parte del traductor, tomando en cuenta las estrategias y técnicas de traducción empleadas.

Asimismo, esta tesis desea destacar la importancia que tiene la traducción literaria en nuestras vidas y en este caso, en particular, teniendo como artífice a nuestro reconocido escritor **César Vallejo**.

La comunicación literaria, la difusión de la literatura, el acceso amplio a las obras literarias, la interpretación de los textos literarios, son difíciles de imaginar en un mundo en el que no existiera la traducción literaria o en el que ésta no tuviera la frecuencia y la importancia que tienen.⁽⁸⁾

Es reconocido por todos que la traducción es una actividad de comunicación humana y de fecundación de lo propio con lo distinto. "Los traductores contribuyen a la humanidad universal"⁽⁹⁾

Ya G. Steiner entre otros, ha insistido en la importancia de la traducción como "vehículo del viaje universal de un texto".⁽¹⁰⁾

Por otra parte, tendremos como objetivo demostrar que el traductor de una obra literaria es un creador y que debe poseer ciertas competencias, que observaremos si se cumplen en **Vallejo**. Además, sabemos que el objetivo de la crítica es evaluar la traducción y comentar sus desaciertos y aciertos, para

⁸ ALBALADEJO, Tomás... "Especificidad del texto literario y traducción", en Consuelo Gonzalo García - Valentín García Yebra (eds.), *Manual de Documentación para la traducción literaria*. Madrid. Arco/Libros,S.L. 2005,pág. 57.

⁹ VEGA CERNUDA, Miguel Angel... "El reto de la traducción de los clásicos. Consideraciones de sociología literaria y traductiva", en Miguel Angel Vega Cemuda (ed.), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Aportaciones hechas a los X Encuentros Complutenses en torno a la traducción. Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. 2003, pág.1.

¹⁰ GARCÍA GUAL, Carlos... "La Traducción Literaria. Algunos apuntes desde la Filología", en *Ibidem* pág 54.

ello, intentaremos detectar las ganancias y pérdidas, que inevitablemente se producen en el trasvase lingüístico. “El objetivo de la crítica es evaluar la traducción y comentar sus errores y aciertos y, a veces, proponer soluciones. El debate sobre la evaluación está íntimamente relacionado con las nociones de fidelidad y calidad en traducción”. (11)

Asimismo evaluaremos la trascendencia de la traducción realizada como vehículo intercultural, interlingüístico y literario que definitivamente coadyuva a la difusión de la obra de un escritor francés para un público hispanohablante que desconoce la lengua de partida del texto original. Por ende, pretendemos llenar un vacío bibliográfico sobre la faceta de **Vallejo** como traductor. Y para ello, como lo hemos mencionado antes, nos centraremos en la revisión de la traducción de *La rue sans nom*.

Cabe destacar que no pretendemos evaluar con extrema rigurosidad el rol de traductor literario de **Vallejo**, pues la crítica de la traducción es un campo que recién hace unas décadas ha alcanzado cierto auge, sobre todo en nuestro medio.

La crítica de la traducción, campo apenas explorado, es una actividad que ha despertado poco interés para gran parte de los investigadores que centran sus esfuerzos en la actividad traductora. Y paradójicamente nos hallamos ante una cuestión cuyo desarrollo tendría importancia y representación en el avance de la traductología. (12)

¹¹ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2001, pág. 157.

¹² HERNÁNDEZ GUERRERO, María José... “Una aproximación teórica a la crítica de la traducción”, en *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. 1997, pág. 161.

Finalmente es uno de nuestros objetivos fomentar los trabajos de investigación de carácter interdisciplinario: en nuestro caso, la convergencia de dos disciplinas tan vastas y esenciales como la literatura y la traducción.

Ahora bien, cabe mencionar que se conocen tres ediciones de la novela *La rue sans nom*, objeto de nuestro estudio:

- a) AYMÉ Marcel. *La calle sin nombre*. Traducción castellana por César **Vallejo**. 1ª edición. Madrid. Editorial Cenit, S.A. Colección «La Novela Proletaria». 1931, 231pp.
- b) AYMÉ Marcel. *La calle sin nombre*. Novela. Buenos Aires. Editorial Futuro. 1944, 224 pp. (En la contracarátula dice: Traducción de César **Vallejo**.)
- c) AYMÉ Marcel. *La calle sin nombre*. (En la carátula dice: Traducción de César **Vallejo**. Edición y Prólogo de André Coigné) Madrid. Ediciones Júcar. Biblioteca de Traductores 1990, 205pp.

Para nuestro trabajo de investigación nos basaremos en la primera edición, constituyendo ésta nuestro corpus específico junto con la novela francesa: AYMÉ, Marcel... *La rue sans nom*. París. Éditions Gallimard. 1930, renouvelé en 1957; 229 pp.

Hemos dividido la tesis en tres partes: a la primera la hemos titulado *El contexto de una traducción*, la cual incluye dos capítulos: *Marcel Aymé y la narrativa francesa y La rue sans nom, esencia y literariedad*.

En el primer capítulo nos dedicaremos al conocimiento del escritor francés Marcel Aymé, su entorno familiar, su ideología, su estilo, etc. "ya que en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo, y hasta en la más pretendidamente objetiva, el sujeto se manifiesta a cada instante."⁽¹³⁾

De igual forma, revisaremos la producción literaria de Aymé así como la narrativa francesa de la época porque creemos que no podríamos apreciar correctamente la traducción de **Vallejo**, sin antes analizar y revisar el contexto en el que se inscribe la novela original.

El segundo capítulo *La rue sans nom, esencia y literariedad*, estará orientado a estudiar la novela francesa desde distintos puntos de vista: estructura, personajes, voz, tiempo y espacio narrativos. Además incluiremos un minucioso análisis léxico-semántico, morfosintáctico y fonostilístico de *La rue sans nom*, ya que no podríamos hablar de la traducción sin conocer antes en qué radica la *literariedad* de la novela a fin de verificar si existe una correspondencia integral desde el punto de vista semántico y estilístico, sobre todo, así como desde el punto de vista funcional, ya que como bien sabemos, en la traducción de una novela, el fin estético es primordial.

El traductor, y en este caso, el crítico de la traducción, según Nida deberá captar:

¹³ SABATO, Ernesto. En: AMOROS, Andrés. *Introducción a la Novela Contemporánea*. 7ma. ed. Madrid. Cátedra. 1981. pág. 33.

el contenido del mensaje y las sutilezas del significado, el valor emotivo de las palabras, los rasgos estilísticos más característicos(...), tendrá que admirar al autor del original e identificarse con él, con sus ideas, sentimientos, visión estética del mundo, etc.; tendrá que compartir su talento y trasfondo cultural para producir lo que parece casi imposible: producir con su texto un efecto equivalente en otra cultura.⁽¹⁴⁾

La segunda parte lleva por título: *Presupuestos teóricos* e incluirá el tercer capítulo: *La traducción literaria*. Aquí, se abordará ciertos aspectos teóricos concernientes a la ciencia y al arte de la traducción literaria y finalizaremos el capítulo haciendo una revisión del pensamiento de los principales teóricos de la traducción, respecto al campo de la crítica de la traducción.

La tercera parte se denomina *La traducción de Vallejo* y consta del cuarto capítulo titulado: *César Vallejo como traductor*. En éste, nos referiremos en primera instancia a las tres traducciones efectuadas por Vallejo. Finalizaremos haciendo un amplio estudio de la traducción de *La rue sans nom*. Esta parte nuclear del trabajo será dividida en una sección de aciertos y en otra de desaciertos y propuestas. Concluiremos con una parte orientada al estudio de la comunión entre creador y traductor, en donde nuestro principal propósito será encontrar los puntos en común entre ambos. Ciertamente creemos que esta sección contribuirá a ilustrar la traducción vallejana a partir del conocimiento de sus obras aparecidas en el año de publicación de la traducción de la novela de Aymé, o en los años subsiguientes. Para esto, comentaremos brevemente el entorno familiar, el aspecto ideológico y religioso,

¹⁴. NIDA, Eugène... citado por MOYA JIMÉNEZ, Virgilio... "Teorías Contemporáneas Traductológicas", en Isabel Pascua Febles et. al. *Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. España. NETBIBLO, S.L. 2003, pág. 22.

las influencias de las corrientes literarias en boga, etc., todo lo que gire en torno a **Vallejo** y que pueda contribuir a conocer su poética o escritura en la década del 30. Creemos que es fundamental pues encontrar los puntos en común entre traductor y autor del original, por ello una aproximación a la vida y obra de **Vallejo** de aquellos años nos será de mucha utilidad. El mismo César **Vallejo** en *El arte y la revolución*, citado en el libro de Francisco José López Alfonso, *César Vallejo, Las trazas del narrador* ⁽¹⁵⁾, afirma: "La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo".

Por último, incluiremos una parte de *Conclusiones* y *Bibliografía* en donde se destacará la bibliografía especializada sobre Aymé y **Vallejo** así como una amplia y actualizada bibliografía relacionada con el campo de la traducción literaria. Finalmente incluiremos la sección de *Anexos* conformada en primer lugar por la bibliografía sobre Aymé preparada por Lécureur y Ducout y en segundo lugar por la versión original francesa *La rue sans nom* y la traducción castellana, en forma íntegra, con la finalidad de que nuestros comentarios sobre la traducción vallejana puedan ser verificados convenientemente.

Por otra parte, debemos destacar, que desde el punto de vista metodológico, nuestra tesis estudia un "objeto" valiéndose de determinados instrumentos, que en este caso se circunscribe en especial a la obra original.

¹⁵ LÓPEZ ALFONSO, Francisco José... *César Vallejo. Las trazas del narrador*. Valencia. Universitat de Valencia. Departamento de Filología Española. 1995, pág.1.

Nuestras fuentes primarias según Umberto Eco (¹⁶) serían los libros de Aymé y de **Vallejo** y las fuentes secundarias o literatura crítica constituirán los textos que se han escrito sobre ambos autores.

Con respecto a las fichas bibliográficas o bibliografía en general nos hemos basado en el modelo de Eco. Igualmente siguiendo su consejo, hemos introducido numerosas referencias internas con la intención de lograr un trabajo bien organizado y asimismo, hemos optado por emplear el “plural mayestático”. Al respecto Eco señala: “se dice nosotros porque se supone que aquello que se afirma puede ser compartido por los lectores. Escribir es un acto social.” (¹⁷)

Además, hemos optado por incluir las citas encontradas en otro idioma, en la lengua original.

Debo manifestar, por otra parte que hemos encontrado algunas limitaciones a lo largo de nuestro trabajo. Primero tuvimos que superar la escasez de bibliografía escrita sobre Aymé, en el Perú, incluso la novela *La rue sans nom* debió adquirirse a través de una librería virtual: ALAPAGE.COM, ya que en nuestro país es inexistente. La obra fue remitida a la tesista el 12 de mayo del 2001, referencia 535203. Además, los libros referentes al escritor francés debieron ser consultados en la sede de la Bibliothèque National de France (bnf) y la Bibliothèque Publique d'Information du Centre George Pompidou (bpi). En el caso de las traducciones, tuvieron que conseguirse por medio del Departamento de Reprografía de la Biblioteca Nacional de España. Otra de nuestras limitaciones fue la carencia de textos sobre crítica de

¹⁶ ECO, Umberto, op.cit. pág. 61

¹⁷ Ibidem pág. 162



traducción literaria. Tuvimos también la limitación del factor tiempo ya que debimos repartir nuestras tareas administrativas y de docencia en la Universidad Ricardo Palma, con ésta de investigación que aunque nos brindaba mayor deleite, nos demandaba más horas.

Por último, es preciso que expresemos nuestro agradecimiento al doctor Ricardo Silva Santisteban, gran poeta, ensayista y traductor, editor de la colección del rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su valiosa amistad y apoyo permanente desde que fuimos compañeros de clase en el programa de la maestría de nuestra *alma máter* y por sus brillantes consejos a lo largo de estos años. También vaya nuestro reconocimiento al doctor Iván Rodríguez Chávez, rector de la Universidad Ricardo Palma y actual Presidente de la Asamblea Nacional de Rectores, por su confianza y preocupación en la culminación de esta tesis y por su firme convicción de hacer de mí una mejor profesional. No podemos dejar de agradecer a nuestro primer asesor quien me motivó en todo momento y dio mucho de sí a pesar de los difíciles tiempos: doctor Washington Delgado Tresierra, sublime poeta de la generación del 50, cuyos méritos académicos, intelectuales, personales, etc., no alcanzaríamos a destacar ahora. Asimismo a nuestro actual asesor, doctor Marco Martos Carrera, decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, gran poeta y especialista en **Vallejo**, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua, quien pese a sus múltiples ocupaciones aceptó continuar la delicada tarea de asesorar una tesis tan llena de sueños. También deseamos que quede constancia de las horas de esfuerzo y desvelo que el doctor Miguel Ángel Vega Cernuda, destacado fundador del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la

Universidad Complutense de Madrid y prestigiado traductor español, tuvo al revisar mi trabajo, aunque para ello debiéramos cruzar océanos.

Finalmente, deseamos reconocer el apoyo que nos han brindado el Licenciado Felipe Salazar Rocha y la señora Natalia Calderón en la digitación y diagramación de la presente tesis.





PARTE I

EL CONTEXTO DE UNA TRADUCCIÓN



CAPÍTULO I

MARCEL AYMÉ Y LA NARRATIVA FRANCESA

No podríamos apreciar los aciertos traductológicos de César Vallejo referente a su traducción: *La rue sans nom* sin antes conocer y profundizar en esta novela francesa, en su autor, en su tiempo e historia, en su tema y estilo, entre otros. Por ello, iniciaremos nuestro trabajo investigando sobre Marcel Aymé, su contexto familiar, su ideología, su estrato socio-histórico, su personalidad, sus ilusiones y frustraciones, sus preferencias literarias, etc. Aunque no seguiremos a lo largo de la tesis, un solo método, sí cabe mencionar que en esta parte del capítulo nuestro interés se centrará en los rasgos biográficos del narrador francés.

Para Sainte-Beuve, y para los seguidores del método biográfico en general, existe una íntima relación entre una obra y su autor, de ahí que los detalles más significativos de la vida de éste puedan iluminar ciertos aspectos de aquélla. Es muy frecuente que este tipo de crítica se preocupe por las ideas religiosas de un escritor, por su educación, por el grupo literario al que pertenece, por su suerte en el campo de las relaciones amorosas, por si era rico o pobre, por su familia, por sus aventuras militares, por su vida cotidiana, etc.⁽¹⁸⁾

¹⁸ VIÑAS PIQUER, David...*Historia de la crítica literaria*. Barcelona. Editorial Ariel S.A. 2002, pág.328

De alguna forma nos ayudaremos con esta propuesta, mas no en forma total ya que su principal objetivo era centrarse en el talento individual del creador, mucho más que en las cualidades estéticas de la creación ⁽¹⁹⁾ y como ya hemos planteado en el prólogo, sobre todo nos ocuparemos de la obra misma para cuyo análisis tomaremos elementos de diversos métodos de crítica literaria como: la estilística, el estructuralismo, las teorías sociológicas y lingüístico-poéticas, la pragmática literaria, etc.

Por otra parte, una aproximación a la época en que se escribió *La rue sans nom* también será útil ya que como afirma Taine: "una obra literaria no es sólo fruto de la imaginación, sino también un reflejo de las costumbres de la época en la que nace." ⁽²⁰⁾ Sobre el particular, habría que recordar que ya "a comienzos del siglo XIX, el vizconde francés Louis de Bonald defendía el origen divino de todo orden social y pronunció una frase emblemática: la literatura es la expresión de la sociedad." ⁽²¹⁾

De igual manera, no dejaremos de lado una aproximación a la ideología de nuestro escritor así como del traductor puesto que "la literatura es portadora de la ideología de cada época y experimenta y refleja las tensiones que se producen en la sociedad en cuyo seno tiene lugar." ⁽²²⁾

¹⁹ Cabe añadir que el método biográfico entra en crisis cuando el Estructuralismo, de la mano de Roland Barthes, proclama en 1968 "la muerte del autor" y exige que se preste atención únicamente al texto.

²⁰ VIÑAS PIQUER, David. op.cit. pág. 332

²¹ Ibidem pág.407

²² ALEMANY SÁNCHEZ-MOSCOSO, Elena... *Del existencialismo al best-seller: Introducción a la Literatura y el Teatro Contemporáneos*. Madrid. Editorial DYKINSON, S. L. 2003,pág. 19

Luego continuaremos el capítulo mostrando la vasta producción literaria de Aymé y su estilo en general, aquello que marca su escritura. Se mencionará sus temas predilectos y las modalidades en las que son abordados. Finalmente se hará mención a las principales tendencias literarias en Francia, durante la época en que Aymé escribió así como a los amigos que frecuentó y los personajes que influyeron de una u otra manera en su escritura. Tanto para el traductor como para el crítico de la traducción

es imperativo conocer la vida del autor, los hechos políticos, sociales o familiares que han marcado su existencia; las corrientes literarias que le han interesado o en las que se ha integrado; sus autores predilectos y las manifestaciones literarias o artísticas que más le han influido; sus ideas, sus temas preferidos; el tiempo que tarda en escribir una obra; para quién escribe (público receptor), etc.⁽²³⁾

1.1 Vida de Aymé y el entorno literario

Marcel Aymé nació el 29 de marzo de 1902 en la calle 76 de Jacques-d'Auxerre, arteria principal de la parroquia Saint – André, en Joigny, Francia. De origen campesino, fue el menor de siete hermanos rodeados de pobreza pero también de fraternal amor. “Marcel Aymé en fut marqué pour toute sa vie et il resta très attaché à sa famille, au-delà des différences de caractères, de tempéraments et d'intérêt. Les grands-parents s'étaient d'ailleurs employés à créer une grande cohésion entre les enfants”. (24)

²³ *RECODER SELLARÉS, María José...* "Documentación para la traducción literaria: Cuestiones Metodológicas", en Consuelo Gonzalo García - Valentín García Yebra (eds.) op.cit. pág. 102

²⁴ *LEUREUR, Michel...* *Album Marcel Aymé*. Paris. Editions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 2001, pág.30.

Mantuvo en su infancia un franco contacto con la naturaleza. No conoció a su madre Emma Monamy quien falleció cuando Aymé tenía dos años. Luego de este duelo, su familia se dispersará. Aymé vivirá después con sus abuelos maternos. Sus primeros años de vida estuvieron acompañados de una serie de irreparables pérdidas. "Une enfance perturbée et attristée par de nombreux deuils explique aussi son sens très profond de la famille et sa grande disponibilité pour secourir les uns ou les autres, qu'ils fussent proches de lui ou plus éloignés" (25)

Tanto el afecto como el paisaje de su infancia decididamente influirían en su vida futura:

.... à Villers-Robert, il a passé une enfance qui fut importante dans l'éveil de sa sensibilité et dans le développement de son imagination. (...)Ainsi les paysages de bois, d'étangs et de champs dans lesquels il a situé ses romans paysans sont facilement identifiables dans la région de Villers Robert.(26)

En la escuela fue siempre un buen alumno tanto en francés como en latín. Marcel Aymé ingresó al Collège de Dole en 1910. A los 17 años recibió un primer premio en la clase de matemáticas especiales. Fue en ese momento que consideró seguir la carrera de Ingeniería. "Ce n'est donc pas un heureux hasard s'il obtient, le 8 juillet 1919, son baccalauréat latin-sciences-mathématiques, alors qu'il est seulement âgé de dix-sept ans."(27)

²⁵ LECUREUR, Michel... *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé*. (Préface Benoît Duteurtre). Besançon. Editions Tigibus. 2002, pág. 39.

²⁶ LECUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. op.cit pág. 26

²⁷ Ibidem pág.51

Por aquella época leía a Villon y a los grandes prosistas así como a los más famosos escritores de crónicas de la literatura francesa. También amaba la música, en especial, las composiciones clásicas. Su hermana Camille lo inició en la música, en la pintura, en la historia de Francia, contándole leyendas, recitándole poemas, cantándole antiguas canciones. Fue ella quien más tarde orientó la carrera literaria de Marcel Aymé sugiriéndole que escribiese mientras estaba convaleciente en Tilleuls, luego que el virus de la gripe española se hubiera propagado a causa de las epidemias surgidas después de la primera guerra mundial.

De esta forma Marcel Aymé pasó por un periodo terrible de enfermedad que marcaría su destino. Aymé, sumido en la soledad y reflexión que van acompañados de la postración en una cama, se dedicó a escribir su primer libro *Brûlebois* (1926), el cual fue editado por Jacques Reboul en *Cahiers de France* (Poitiers), a pedido de su hermana Camilla, pues ella iba a publicar en esta editorial.

Se debe destacar pues, que dos hermanos de Marcel Aymé tenían también orientación literaria. Su hermana Camille, quien publicó en 1928, *Fanchette* ⁽²⁸⁾ y recibió el premio Saint Exupéry por su calidad exquisita y su hermano Georges, quien publicó *Monographie du V territoire militaire: Indochine française.* ⁽²⁹⁾

Se sabe que Marcel Aymé tuvo dos grandes influencias en su entorno familiar: su tía Léa, "pour lui, elle fut la plus vigilante et la plus tendre des

²⁸ Editions de la vraie France, 1928, le Abécédaire du jardinier, en Palerme

²⁹ Es una obra de geografía física y humana. Hanoi, 1930

mères.”⁽³⁰⁾ y su hermana Camille, antes mencionada. Aymé se casó con Marie–Antoinette Arnaud en 1931, divorciada y con una hija llamada Colette, encontrando en ella el apoyo, la vitalidad y el humor de una mujer que le sirvió siempre de inspiración. La pareja tuvo una hija: Françoise.

Por otra parte, esta vida colmada de cariño y manifestaciones de sincero afecto y cuidado, moldearon el perfil del escritor, llenándole de bondad y compasión por los desvalidos, “Marcel Aymé est plein de bonté, plein de compassion pour les humbles, ceux qui souffrent, ceux qui mènent leur vie de labeur jusqu’à la mort...”⁽³¹⁾

Se dice que cuando falleció de cáncer, su hermano mayor Georges y su tía Léa, Marcel Aymé quedó imposibilitado de escribir por un tiempo.

Por otra parte, cabe mencionar que Aymé tuvo distintos oficios: agente de seguros, empleado de banco, actor de cine, obrero y periodista. “Il tente différents métiers tels que camelot et manoeuvre, figurant de cinéma et journaliste... Il se voulait un observateur. Un auteur, disait-il, n’est pas le témoin de son temps, il en est la conscience.”⁽³²⁾

Desistió en todos los rumbos que siguió y en todos ellos intentó que prevaleciera el triunfo por la libertad y el respeto al otro. Sus trabajos literarios los combinaba con el dibujo, pasión que había nacido en él desde la infancia.

³⁰ LECUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. op.cit pág. 60

³¹ Revue des amis de la bibliothèque des archives et du musée de Dole. *Aufour de Marcel Aymé*. Cahiers Dolois. Année 1980 – numéro 4. (Préface de André Mien). Dole 1980, pág.24

³² DE SANTERRE, François... “Aymé à perdre la raison”, en *Le Figaro*, 28 de agosto de 1996.

Il préférait réfléchir complètement à ses phrases avant de les écrire. D'autre part, il avait gardé de son enfance et de son adolescence le goût du dessin, et prenait plaisir à tracer des silhouettes ou des visages sur ses manuscrits. Tout en inventant ses personnages, il complétait sa création romanesque par des croquis qui l'amusaient et aidaient son imagination.⁽³³⁾

Era metódico y disciplinado: "Á la fin de sa vie, Marcel Aymé resta fidèle à la méthode qu'il avait toujours observée: écrire quelques lignes ou quelques pages chaque jour. Il le fit, du moins tant que sa santé le lui permit, car il souffrait alors d'un cancer du pancréas". ⁽³⁴⁾

Al final de sus días se vio afectado por un edema pulmonar. Murió el 14 de octubre de 1967. Sus restos reposan en el cementerio Saint – Vincent.

Su vida estuvo pues marcada por sus principios morales y sus valores; hipersensible, gran observador de la realidad que lo rodeaba, prefería el silencio a la publicidad.

De otra parte, hasta 1935 Aymé fue considerado como un escritor de izquierda. Su sensibilidad era de un escritor de izquierda. Al final de su vida ya no se le puede situar ni a la derecha ni a la izquierda. Optó sobre todo por la libertad de opinión, "son credo favori est déjà le respect absolu de la liberté de conscience et le refus des interdits qui gouvernement le commun des mortels."⁽³⁵⁾

Siempre proclamó el derecho a la contradicción y a la libertad de expresión:

³³ LÉCUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. op.cit. pág. 100-101

³⁴ LÉCUREUR, Michel... *Un honnête homme*. Paris. Les Belles Lettres. 1997, pág. 377

³⁵ LÉCUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. op.cit. pág. 112-113

Il ne fut certainement pas un intellectuel engagé ; il ne se priva pas davantage d'exprimer une opinion...Ce qui est merveilleux chez Marcel Aymé, c'est la tranquillité d'esprit de cet écrivain, et c'est certainement elle qui lui donne une place à part, car il n'y en a eu deux comme lui. (36)

Jean Cathelin decía que Aymé ce n'est pas un écrivain "engagé", c'est un écrivain "engageant" (37)

Aquí cabría hacer un paréntesis y destacar a propósito la semejanza del pensamiento vallejiano, quien en su libro *Viaje a Rusia*, se declara libre de consignas:

No soy empleado de ningún periódico sino simple colaborador...Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo tengo mi pasión, mi entusiasmo y mi sinceridad vitales.(38)

Por otro lado, Marcel Aymé vivió las dos guerras mundiales. En cuanto a la primera él dirá que lo convirtió en "le dernier des cancre car il séchait les cours, profitant d'un certain relâchement dans la discipline, sans doute." (39). En relación a la segunda guerra mundial "il tente de défendre les juifs en 1940...il prête son appartement à des résistants et proteste violemment, en 1942, contre l'étoile jaune" (40). Así durante la Ocupación, Aymé escribía periódicamente sus artículos en los que demostraba su total independencia aunque se

³⁶ DENIS, Stéphane..."Un satiriste hors des sentiers battus", en *Le Figaro Littéraire*, 10 de mayo del 2001

³⁷ VANDROMME, Pol... *Aymé*. Paris. Gallimard. 1960, pág 51

³⁸ PUCCINELLI, Jorge. op.cit. pág. XXIV

³⁹ CASANOVA, Nicole... "Il y avait un poète nommé Marcel", en *La quinzaine littéraire*, 16 de junio del 2002

⁴⁰ Ibidem.

evidenciaba en ellos una defensa de los judíos contra Vichy, pero sus artículos no se publicaban en la clandestinidad gloriosa sino en la prensa "autorizada", lo que produjo que durante la Liberación, fuera motivo de reproche. ⁽⁴¹⁾

Sous l'Occupation, ses articles pour défendre les juifs contre Vichy (publiés non pas dans la clandestinité glorieuse, mais dans la presse "autorisée") étaient d'une telle virulence qu'on n'osa ni le censurer ni l'enfermer, son indépendance reconnue et ses amitiés à droite rendant sa position tellement extravagante que les nazis franco-allemands ne savaient comment réagir. En attendant, le message passa, et naturellement, à la Libération, on le lui reprocha.

No obstante no había posibilidad de duda sobre su posición frente al nazismo: "Marcel Aymé est revenu à plusieurs reprises sur le racisme hitlérien pour le dénoncer. Il avait trop le respect de l'être humain pour ne pas se révolter devant des théories qui méprisaient et voulaient détruire des hommes jugés inférieurs."⁽⁴²⁾

Marcel Aymé lograba éxito en sus escritos, en cualquier género; no sólo en narrativa y teatro, sino también en cine y periodismo. Al respecto habría que recordar que a Emmanuel Berl, director de *Marianne*, le gustó mucho el manuscrito de la novela *La Jument Verte* y desde entonces pidió a Aymé un artículo por semana. Así, a partir del 23 de marzo de 1933 comenzó la publicación de una larga serie de artículos que duró 5 años. Desde sus artículos comenzó a atacar al racismo nazi con cierta ironía. Los temas abordados en sus artículos se referían sobre todo al ámbito nacional. Aquí, denunciaba las injusticias y dejaba traslucir sus concepciones, ideologías y

⁴¹ VAN CAUWELAERT, Didier... "Ah! Si nous avions un Marcel Aymé", en *Paris Match*, 20 de noviembre de 1987

⁴² LECUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. op.cit. pág.136

opiniones personales. Por ejemplo, en cierta ocasión se pronunció contra la "pena de muerte."

Se debe resaltar por otro lado, que la totalidad de su obra dramática no fue publicada ni puesta en escena. Por otra parte, en sus últimos años de vida y fiel a sus amigos, aceptó escribir prefacios para sus obras.

Des années soixante à son décès en 1967, il accepta de rédiger quelques introductions à des ouvrages du passé: *Enfance et adolescence* de Tolstoï, *Les Contes* d'Andersen et de Perrault, ainsi que *Les Caractères* de La Bruyère. Toujours fidèle à ses amis, car Marcel Aymé fut l'homme de la fidélité, il signa aussi des avant-propos aux œuvres de Pierre Véry, Georges Simenon, Antoine Blondin, Robert Brasillach et Louis-Ferdinand Céline. (43).

Tal como lo revelaba en sus personajes, Marcel Aymé resumía a varios hombres en uno.

Il y a en lui un romancier populaire, un conteur fantastique, un satiriste, un homme de théâtre et bien, d'autres encore. Il y a aussi moins connu mais non négligeable, un scénariste qui a beaucoup écrit pour le cinéma, même si on l'oublie souvent: de 1933 à 1966, une vingtaine de films ont été inspirés par des scénarios originaux ou des adaptations de romans signés de son nom. (44)

Después de muchas publicaciones, Marcel Aymé se convirtió en un autor consagrado. Incluso se había pensado en él para integrar la "Academia Francesa". Para tan distinguido cargo, había sido propuesto por François Mauriac, Michel Déon y Marcel Pagnol, escritores reconocidos que conformaban el entorno literario de sus últimos años. Sin embargo, Aymé

⁴³ LECUREUR, Michel...*Marcel Aymé. Un honnête homme. op.cit. p.380*

⁴⁴ D'HUGUES, Philippe... "Marcel Aymé: un non-conformiste sur l'écran des conformismes", en *Le Figaro*, 15 de agosto de 1998.

rechazó tal ofrecimiento pues como él afirmaba "il était très attaché à son indépendance d'esprit, et souhaitait pouvoir continuer à la manifester en toute circonstance" (45). Se sabe que también rechazó formar parte de la Legión de Honor: "Marcel Aymé ne respecte pas la loi du clan littéraire. Il refuse la Légion d'honneur par crainte du ridicule et une place à l'Académie Française par horreur de l'ennui"(46)

1.2 Producción literaria de Aymé. Estilo

Todos sabemos que en el Perú las escasas referencias bibliográficas sobre un escritor son una constante; debido a la falta de importadores de libros, poca difusión a la cultura, escasas librerías especializadas en literatura extranjera, etc. Hay que partir a otros continentes o mejor dicho *cruzar el charco* para conocer en verdad a un escritor francés y su vasta producción literaria, como es éste el caso. Así, con motivo de nuestro "stage" en la Bnf y en la Bpi (47) recorrimos las distintas salas de lectura y encontramos entre los valiosos libros que hablan sobre Aymé, el del reconocido historiador Michel Lécureur, quien en *Un honnête homme* (48) en la sección final de la página 391 hasta la 411 incluye una relación de obras de Marcel Aymé, bastante completa, así como los diversos libros que se han escrito sobre él.

⁴⁵ LECUREUR, Michel... *Marcel Aymé. Un honnête homme*. op.cit pág. 371

⁴⁶ VANDROMME, Pol... *Aymé*.op.cit.pág.50

⁴⁷ En octubre del año 2003 gané una beca en mi calidad de Directora de la Biblioteca Central de la Universidad Ricardo Palma para seguir un curso sobre *Calidad del servicio en una biblioteca del siglo XXI*, en París , que consistía en pasar una semana en la Bnf: Biblioteca Nacional de Francia y otra en la Bpi: Biblioteca Pública de Información del Centro George Pompidou.

⁴⁸ Véase Anexos, aquí se incluye la reproducción total de dichas páginas.

Así tenemos que, en resumen, escribió 17 novelas: *Brûlebois* (1926), *Aller retour* (1927), *Les Jumeaux du Diable* (1928), *La Table – aux - Crevés* (1929), *La rue sans nom* (1930), *Le Vaurien* (1931), *La Jument verte* (1933), *Maison basse* (1935), *Le Moulin de la Sourdine* (1936), *Gustalin* (1937), *Le Bœuf clandestin* (1939), *La Belle Image* (1941), *Travelingue* (1941), *La Vouivre* (1943), *Le Chemin des écoliers* (1946), *Uranus* (1948) y *Le Tiroirs de l'inconnu* (1960).

Una gran colección de cuentos que lleva por título: *Les Contes du Chat perché* (desde 1934 hasta 1946), un libro de poemas *Cœur à nu* (1947); 22 obras de teatro, siendo las principales: *Les grandes étapes* (1933), *Vogue la galère* (1944), *Lucienne et le boucher* (1947), *Clérambard* (1950), *La tête des autres* (1952), *Au triple galop* (1953), *Les quatre vérités* (1954), *Les sorcières de Salem* (1955), *Les oiseaux de lune* (1956), *La mouche bleue* (1957), *Vu du pont* (1958), *Patron* (1959), *Louisiane* (1961), *Les maxibules* (1961), *La chaloupée* (1962), *Le Placard* (1963) y *La convention Belzébir* (1967).

Igualmente Aymé incursionó en el campo de la filmografía, siendo justamente su primera película, la novela, motivo de nuestro estudio: *La rue sans nom* (1933) que fue llevada al cine por el realizador P. Chenal. En total se conoce 19 guiones de cine, tres adaptaciones, innumerables artículos y prefacios.

Como se puede observar en los anexos, es increíble la cantidad de estudios que se han efectuado de este escritor y son también muchos los



diarios y revistas que se han encargado de resaltar su talento. ⁽⁴⁹⁾ Así, en la hemeroteca de la Bibliothèque Publique d'Information se encuentra una gran cantidad de documentos que incluyen artículos sobre Aymé ⁽⁵⁰⁾.

Por su genialidad, su carácter multifacético, su versatilidad, "Ce qui est intéressant, c'est qu'il passe sans cesse d'une couleur à l'autre, de l'humour au drame, du réalisme au fantastique, avec un absolu naturel. C'est assez rare en France." ⁽⁵¹⁾, la obra de Marcel Aymé es reacia a cualquier clasificación pues él es un escritor al que no se le puede encasillar en una corriente ni ubicar en alguna escuela excepto la de la "libertad" y de la "fantasía".

Il est à la fois populaire et élitiste, réaliste et fantaisiste, surréaliste à sa manière qui n'a rien à voir avec celle d'André Bréton... Marcel Aymé s'est voulu une sorte d'objecteur de conscience, se refusant obstinément à toutes les manières d' enrôlement... il est dans son œuvre à la fois apolitique et révolté... Marcel Aymé marie le réalisme et le fantastique... Il aime tout en bloc, les femmes, les hommes, les enfants, les animaux, la vie, et même les saloperies qui leur sont inhérentes. Il les aime sans illusions, ce qui est encore la meilleure façon d'aimer. Il n'y a qu'une chose qu'il n'aime pas, c'est l'hypocrisie. Marcel Aymé écrit simplement des récits simples pour des gens simples. ⁽⁵²⁾.

Sin embargo, aun cuando no se pueda circunscribir a Aymé dentro de un peculiar estilo predominante en Francia en el periodo de entreguerras y posterior al de la segunda guerra mundial, sí podemos decir que poseía ciertas

⁴⁹ Una relación completa de estas obras y de la producción bibliográfica completa realizada por Danielle Ducout, se anexa al final de esta tesis.

⁵⁰ Los artículos de revistas y diarios que figuran en este trabajo han sido extraídos de la bpi, cuyo personal amablemente me cedió las copias.

⁵¹ WILSON Georges... "Comme poète, il passait les murailles!", en *Le Figaro*, 8 de enero de 1989.

⁵² ROUART, Jean-Marie... "Inclassable", en *Le Figaro*, 23 octubre 1997

características entre las que destaca el uso de lo "maravilloso" y esto lo hace debido a la monotonía del mundo moderno a la cual era sensible.

Pour pallier l'ennui du monde moderne, Marcel Aymé se réfugie dans le merveilleux: tour à tour apparaissent dans ses romans des personnages réels puis, insidieusement, des personnages extravagants; ou bien encore, des hommes médiocres doués de capacités magiques, ou de visions extraordinaires (53).

No obstante, en cierta ocasión, Marcel Aymé, ante lo evidente de esta combinación, *realismo cotidiano y encantamiento*, declaró: "Ma matière, ce n'est ni le merveilleux, ni la réalité. Mais ce qui change de la vie; l'auteur a bien le droit de s'amuser un peu." (54)

Así Marcel Aymé se encontraba a mitad de camino entre el realismo de un Maupassant y lo fantástico de un Poe, de lo cual se desprende, por ejemplo que el teatro de Aymé sea muy complejo para ponerlo en escena.

En sus cuentos y novelas se puede apreciar una rica fusión entre lo *cómico* y lo *trágico*, variaciones y contrastes preceden a la elaboración y diversidad de un mundo al cual el lector accede a través de la recreación de la existencia maravillosa y a la vez cotidiana, profundamente ficticia y extremadamente real.

Plena de paradojas, su obra rescata su *esencia irónica y fantástica*:

L'ironie, qui n'était qu'une tentative de mise en garde, il l'a transformée en instrument de préservation, en une méthode qui

⁵³ D.A... "A la comédie des Champs-Élysées. Clérambard: une autre façon d'Aymé", en *Le Quotidien de Paris*, 11 de setiembre de 1986.

⁵⁴ Ibidem.

aide à garder confiance. Il ne se prend pas suffisamment au sérieux pour prendre le monde au tragique. A l'ironie s'ajoute une autre technique de déformation. C'est le fantastique. Le fantastique est sans doute la forme extrême et naturelle de l'imagination de Marcel Aymé. Il naît en lui de cette conviction que tout est possible. Rien n'est invraisemblable; il suffit seulement à l'artiste de le rendre vrai (55).

Excelente narrador de historias breves, con una vocación especial para dominar el arte de la concentración y sugestión, Aymé, destaca a partir de sus cuentos, como el escritor de la reflexión.

Por otra parte, Michel Lécureur menciona que "en littérature, il se situait complètement à l'écart de l'existentialisme"⁽⁵⁶⁾. Benoit, lo consideraba como "un surrealista sin grupo".

Tanto la *paradoja* como la *interrogación metafísica* se encuentran en el núcleo de la obra de Marcel Aymé. Además todos los estudiosos de Aymé coinciden sobre un particular predominio del *lado humorístico e irónico* en su "escritura". El escándalo es ante todo para Aymé, un revelador del hombre como lo fantástico. Si ha recurrido alguna vez en sus obras a lo sobrenatural, no es con la intención de huir de la realidad, sino por el contrario, para demostrar que ésta es siempre más fuerte que el milagro. Se podría decir incluso que el éxito de Marcel Aymé es una provocación, ya que el éxito carecía de valor para él, debido a su incurable modestia.

Un ejemplo de ello es la respuesta que Aymé da a un periodista norteamericano cuando lo interrogaba sobre la reencarnación:

⁵⁵ VANDROMME, Pol... *Aymé. op.cit. pág126*

⁵⁶ LECUREUR, Michel... *Marcel Aymé. Un honnête homme. op cit. pág. 309*

et lui demandait si, dans l'hypothèse acrobatique où il reviendrait sur terre dans la peau de Marcel Aymé, il souhaiterait modifier quelque chose dans sa vie, ses écrits, son destin, Aymé répondit: "Oui." Puis, après un des ces silences exaspérants dont il avait le secret, il ajouta gravement: "Je crois que je me coifferais avec la raie sur le côté."⁽⁵⁷⁾

Así, Aymé demostraba una ironía discreta y libertad sin límites en la expresión.

En la narrativa que habla del campo, sobre todo aquella que data de la posguerra, Aymé se dedicará a defender a sus amigos, habrá una metamorfosis y se convertirá en un "escritor comprometido a su manera", ésta se transformará en una etapa de *sátira social*.

La *sobriedad estilística* de Aymé ayuda al despliegue de la imaginación por parte de su numeroso público lector. Su lenguaje – y el de sus personajes– será aquel de la verdad cotidiana.

C'est la simplicité et l'exactitude qu'il recherche. Mais cette simplicité, Marcel Aymé a dû la mériter. Je veux dire qu'il l'a conquise. Dans ses premiers livres, il s'appliquait encore à des élaborations savantes, et notamment pour ses propos paysans. Ces manières ont rapidement disparu. L'effort de l'écrivain ne laissa plus de traces.

En sorte que cette simplicité n'est pas du tout celle des gens bien élèves qui soignent leur langue, mais qui, à force de contraintes, n'en laissent rien paraître. Marcel Aymé n'a pas forcé son tempérament; c'est en le livrant à ses impulsions et à ses songes qu'il a atteint au naturel.

Le naturel ne se s'apprend pas. C'est un privilège donné seulement à quelques-uns. (58)

⁵⁷ VAN CAUWELAERT, Didier... "Ah! Si nous avions un Marcel Aymé" en *Paris Match*, 20 de noviembre de 1987.

⁵⁸ VANDROMME, Pol... *Aymé.op.cit.* pág.137-138

Por otro parte, el arte de Aymé es perfectamente atemporal y sus preocupaciones (el sufrimiento, la amistad, la mirada de los otros, la evasión por el sueño, las emociones de la infancia, la imaginación galopante, los animales, etc.) son siempre las nuestras. En consecuencia cada año que pasa, las obras de Aymé cobran vigencia, pues permiten la reflexión y a la vez la diversión.

Por otro lado, André Mien ⁽⁵⁹⁾ afirma que en Marcel Aymé hay un escritor pero también un hombre. "Et que les deux coïncident précisément. Chez Marcel Aymé la vérité s'exprime dans le talent, le talent sert la vérité."

Por otro lado, para Bernard Clavel ⁽⁶⁰⁾ "Marcel Aymé est écrivain de l'humain". Sin embargo, se debe remarcar que no motiva al escritor un afán moralizador, sino únicamente mostrarnos cómo somos, tal como veremos más adelante en el estudio de la novela *La rue sans nom*.

Algunos críticos de su obra lo consideran como un campesino porque habla de la gente de la tierra, "paysan"; un "populiste" porque evoca la miseria de los humildes, no hay que olvidar al respecto, la infancia del escritor, rodeada de naturaleza y la solidaridad demostrada hacia los más desvalidos. "De *La rue sans nom* à *Uranus*, en passant par cet admirable conte *Les Chiens* (qui retrouve le secret des mystères du Moyen Age), Marcel Aymé berce la

⁵⁹ Revue des amis de la bibliothèque des archives et du musée de Dole. *Autour de Marcel Aymé*. op.cit. pág. 11

⁶⁰ Ibidem pág. 21

misère humaine en raniment les chansons qui empêchent la douleur de sangloter." (61)

Aún cuando no podemos afirmar que las obras de Aymé sean autobiográficas, sí podemos decir que los recuerdos de su infancia y adolescencia lo marcaron decididamente y aparecerán de una u otra manera en sus obras. Recordemos sobre el particular, que lo vivencial siempre intersecciona la obra del escritor. En Aymé "le personnage ou le narrateur se contentent d'évoquer les misères de leur vie quotidienne dans un récit qui, sans pouvoir être dit "autobiographique", n'exclut pas pour autant les souvenirs réels de l'auteur". (62) Pol Vandromme menciona también que los personajes de Aymé, se asemejan al autor:

Les personnages de Marcel Aymé ne sont pas des porte-parole. Manquant de présomption, ils ne se figurent pas que l'univers attend d'eux les révélations décisives. Pour la plupart, ils ressemblent à leur auteur: sans illusions sur eux-mêmes et sur autrui. Ils prennent le temps comme il vient, la vie comme elle est.(63)

El universo creado por Aymé se resumirá entonces en un estilo natural, pleno de libertad, humor y originalidad.

1.3 La Narrativa Francesa de la época.

Comenzaremos diciendo que no se puede hablar de "una" narrativa francesa de la época, en el sentido de aquella narrativa predominante en la

⁶¹ VANDROMME, Pol... *Aymé*.op.cit. pág.116

⁶² CAMERO PEREZ, Camen..."Marcel Aymé et l'art de la nouvelle", en Alain Cresciucci (ed.) *Littératures Contemporaines*, No.5. *Marcel Aymé*. Paris. Editions Klincksieck, 1999, pág. 72

⁶³ VANDROMME, Pol... *Aymé*.op.cit. pág. 53

época en que publicó Marcel Aymé y esto debido al extenso periodo de producción literaria de nuestro escritor que abarca desde 1926, año en que publicó su primera novela *Brûlebois* hasta 1967, cuando publica su último libro de relatos *Enjambées*. Entonces estamos hablando de 41 años de prolífica labor, en los que, en primer lugar, recibió diversas influencias de talentosos escritores, en segundo lugar, empleó diversos recursos literarios y adaptó distintas características de las corrientes y escuelas literarias que convivieron con él durante más de cuatro décadas.

Aymé – c'est un aspect de l'écrivain auquel on ne pense guère – est un façonnier du roman, un chercheur de nouvelles formes influencé dès ses débuts par le Gide des *Faux – Monnayeurs*, ce que montre très bien Lécureur en suivant la progression de cette recherche jusqu'à cette œuvre ultime qui s'inscrit dans une nouvelle conception romanesque, en rapprochant *Les Tiroirs de l'inconnu* des écrits de Robbe-Grillet sur ce qu'on appelle le nouveau roman et l'auteur des *Gommes le roman futur*, en éclairant le travail du romancier Aymé à la lumière de la préface de Sartre au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Saurraute. (64)

Cabe añadir que también tuvo acceso a numerosos círculos literarios y que el conjunto de su obra fue apreciada de diversas formas: "Si Cocteau, Léon-Paul Fargue ou Aragon n'adressent leurs livres à Marcel Aymé qu'en des termes conventionnels, Jean Prévost et Eugène Dabit célèbrent, quant à eux, leur amitié. (...) Marcel Aymé est également l'objet d'attentions de la part des politiques." (65)

Dentro de los círculos literarios que frecuentó o los amigos escritores que se conocen de Aymé, tenemos a Jean Paulhan y Raymond Queneau. Así,

⁶⁴ LECLERCQ, Pierre-Robert... "Aymé en liberté", en *Magazine Littéraire*, 1 de junio de 2001.

⁶⁵ LECUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*.op.cit. pág. 109

en el libro *Marcel Aymé, Lettres d'une Vie* ⁽⁶⁶⁾ se lee: "il se fait des amis et il est curieux de lire les mots qu'il adresse à Jean Paulhan, dont il approuve tout à fait la lettre aux directeurs de la Résistance, ou à Raymond Queneau, dont il admire l'œuvre et partage l'humour".

Así como el humor, recurso estilístico bastante empleado por nuestro escritor y que comparte con varios escritores, hay otras figuras literarias, temas preferidos u otros que Aymé comparte con muchos de sus contemporáneos.

Nos referimos por ejemplo al cuestionamiento metafísico presente en muchas obras de Aymé, que comparte asimismo con Bernanos y Claudel. "L'interrogation métaphysique qui est au cœur de tant d'œuvres de son époque, qui imprime son sceau sur les écrits d'un Bernanos ou d'un Claudel, est aussi au cœur de l'œuvre de Marcel Aymé" ⁽⁶⁷⁾

Por otro lado, se reconoce en los textos de Aymé una preferencia por el "pacifismo"; lo cual es totalmente lógico si consideramos la época tan convulsionada y sangrienta que le tocó vivir: experiencia y convivencia con las dos guerras mundiales.

Marcel Aymé, comme Giono comme Barbusse, a été marqué par le pacifisme des années 30. On imagine mal combien les horreurs meurtrières de la guerre de 14 – 18 étaient présentes pour cette génération cernée par les morts. (...) Il croit que rien n'est plus important, que la vie est le bien le plus précieux. Si on le lit avec un peu d'attention, on s'aperçoit que son œuvre est philosophiquement du côté de Montaigne ⁽⁶⁸⁾.

⁶⁶ Christiane et Michel Lécureur, *Marcel Aymé, Lettres d'une Vie*. Paris. Les Belles lettres/Archimbaud. 2001. pág 8

⁶⁷ VENIEL, Jean – Claude... *L'œuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au Triomphe de l'Ecrivain*. Paris. Aux Amateurs de Livres. 1990, pág. 17

⁶⁸ ROUART, Jean-Marie, en *Le Figaro littéraire*, 10 de mayo del 2001

Lécureur afirma que el único objetivo de Aymé era el rechazo a la guerra.

Los estudiosos de la obra de Aymé encuentran además una similitud entre la caracterización de los personajes de éste con los de Dostoïevski. "Aymé a quitté la campagne pour la ville, le pittoresque pour le pitoyable. Il se rapproche de Dostoïevski: ses personnages ont enfin mauvaise mine. Ce sont des romans à thèse, ce qui était souvent le cas de la littérature dite désengagée"(69)

De otra parte, a través de los años, se ha descubierto que *Anatole France* (70), ejerció influencia en la escritura de Aymé, en lo que se refiere a su sensibilidad filosófica así como en el dominio para conjugar el realismo con la fantasía.

Mauriac avait raison de voir en Marcel Aymé le fils spirituel d'Anatole France, en ce qui concerne leur aptitude d'hommes de lettres et de libres penseurs à prendre position à contrecourant, dans les problèmes de société de leurs temps respectifs, que ce soit par le biais de la presse ou par celui d'œuvres littéraires de genres très divers.(...) France et Aymé avaient non seulement une sensibilité philosophique très proche mais également une commune virtuosité dans les possibilités de conjugaison littéraire du réalisme avec la fantaisie la plus débridée. (71)

⁶⁹ BESSON, Patrick ...en Ibidem

⁷⁰ En sus primeras novelas se mostró como "un humanista delicado, un escéptico irónico y burlón". Véase THORAVAL, Jean... *Les Grandes Etapes de la Civilisation Française*. Paris. Bordas. 1978, pág.493

⁷¹ SCHEEL, Charles... "D'Anatole France à Marcel Aymé: Le Réalisme Magique", en Alain Cresciucci.... op.cit., pág.76

Así pues, el modo narrativo mágico – realista de Aymé, tan evidente en *La Jument Verte* o en *Passe- Muraille*, siguió la huella dejada por otro gran escritor francés: Anatole France.

Es preciso recordar además, que el elemento de realismo mágico en narrativa se puede apreciar también en algunos escritores contemporáneos de Aymé: Franz Kafka, Günter Grass, Gabriel García Márquez y otros.

Aymé fue testigo y a menudo actor de su tiempo, considerado también por la crítica como "el poeta del sueño y de la irrealidad" como "jongleur des mots et de l'insolite"⁽⁷²⁾ cercano a veces a Lewis Carroll –autor de *Alicia en el país de las maravillas*– quien produjo una revolución en el libro para niños, creando el mito de Alicia, que se convertiría luego en el símbolo universal del niño-juez.

De igual forma, se atribuye cierta similitud entre la escritura de Marcel Aymé y la de *Maupassant*, en lo que se refiere a la descripción de costumbres urbanas y rurales.

L'art de Marcel Aymé se rattache aux plus anciennes traditions. Un demi-siècle après Maupassant, il ravive la nouvelle et le roman de mœurs pour peindre la France urbaine et rurale. Les deux hommes ont en commun l'œil hyperréaliste prêt à s'échapper dans la divagation, mais aussi l'écriture discrète, efficace et précise pour montrer ce qu'elle veut montrer.⁽⁷³⁾

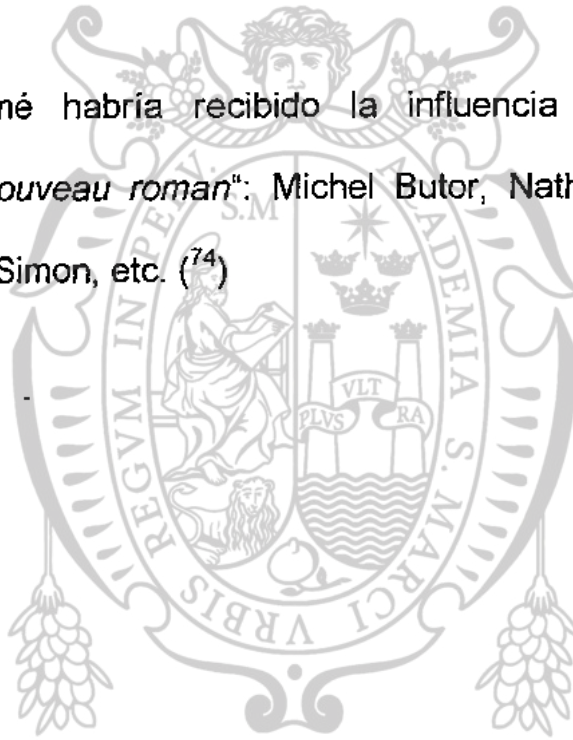
⁷² M.R. "La pétanque du philosophe", en *Le Figaro*, 8 de enero de 1989.

⁷³ LECUREUR, Michel... *Les Chemins et rues de Marcel Aymé*. op. cit. pág .10

Desde el punto de vista de sus descripciones, Aymé renovaría el naturalismo de Emile Zola de quien criticaba sus extensas y molestas descripciones.

Finalmente, la narrativa francesa predominante en el último periodo de vida de Aymé, estuvo influenciada por el "*nouveau roman*" y esto se puede corroborar en la última novela de nuestro escritor: *Les tiroirs de l'inconnu* (1960) sobre todo por su estructura quebrada con violencia y su mezcla arbitraria de géneros literarios.

Así pues, Aymé habría recibido la influencia de los principales representantes del "*nouveau roman*": Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, etc. ⁽⁷⁴⁾



⁷⁴ Robbe-Grillet define con precisión al "*nouveau roman*": "n'est pas une théorie c'est une recherche; ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde ; ne propose pas de signification toute faite". Véase THORAVAL; Jean... op.cit. pág. 591

CAPÍTULO II

LA RUE SANS NOM; ESENCIA Y LITERARIEDAD

Luego de haber revisado el entorno familiar, literario, ideológico, etc. del escritor francés Marcel Aymé, ahora en este segundo capítulo, nos detendremos en el estudio de su novela. En primer lugar, cómo fue concebida, el argumento o trama, la estructura de la novela, el perfil de los personajes principales, los temas predominantes así como la voz, tiempo y espacio narrativos. Concluiremos el capítulo con un análisis ⁽⁷⁵⁾ de la obra desde tres planos: léxico – semántico, morfosintáctico y fonostilístico.

⁷⁵ En literatura, el término *análisis* significa "distinción, separación y estudio de las partes de una obra o de un fragmento de ella con el fin de observar sus elementos formales y temáticos. De los objetivos de un análisis, que pueden ser muy diversos, dependen los métodos que hayan de aplicarse: análisis estructural, estilístico, filológico, semiótico, etc." Para mayor referencia véase PLATAS TASENDE, Ana María...*Diccionario de términos literarios*. 3era. ed. Madrid. Espasa Calpe, S.A. 2004, pág.41

2.1 La rue sans nom: adaptación al cine y antecedentes

La calle sin nombre es una de las novelas que tuvo gran éxito editorial, alcanzando gran notoriedad en el público. Así, según la bibliografía preparada por Danielle Ducout ⁽⁷⁶⁾, *La rue sans nom* se reeditó 5 veces:

- Paris, Gallimard, 1930 – (Coll. Blanche)
- Paris, Bibliophiles de la N.R.F. 1930
- Paris, Amis de l'édition originale, 1930
- Paris, Flammarion, 1977 (Œuvres romanesques ill.)
- Paris, Gallimard, 1979, (Folio 1, 125)

Por otro lado, cabe mencionar que *La rue sans nom* fue llevada al cine en 1933, por el realizador P.Chenal, con diálogos de Marcel Aymé.

Pierre Chenal había apreciado mucho la novela y desde 1932 se dedicó a buscar un productor; quien finalmente fue Louis Daquin. Por su parte Aymé había aceptado escribir los diálogos siempre y cuando su amigo Le Vigan tuviera un papel en la película; lo que fue aceptado por Chenal.

Pierre Chenal lui accorda volontiers cette faveur, et l'on tourna en septembre et octobre 1933, au studio Montmartre pour les intérieurs et impasse de la Jonquière, dans le XVII, pour les extérieurs. C'était une autre consécration pour Marcel Aymé que

⁷⁶ Revue des amis de la bibliothèque des archives et du musée de Dole. *Autour de Marcel Aymé*. op. cit. pág. 73

de voir l'un de ses romans adapté à l'écran. Il en rêvait depuis des années sans trop y croire.⁽⁷⁷⁾

La película tuvo un gran éxito comercial desde su estreno: 02 de febrero de 1934. Los personajes principales de la novela fueron escenificados por: Constant Rémy (Méhoul), Pola Illéry (Noa), Fréhel (La Méhoulle), Pierre Larquey (el viejo del café), Robert Le Vigan (Vanoël), Georges Douking (Drevel), etc.

Con la adaptación de *La rue sans nom*, Marcel Aymé⁽⁷⁸⁾ comenzó una carrera cinematográfica que continuó en 1935 con los diálogos de *Crimen y Castigo*.

Marcel Aymé es uno de los novelistas que cuenta con más adaptaciones al cine. Su primera obra llevada al cine fue *La rue sans nom* y la última fue *Uranus* (1990). Las obras de Aymé ofrecen una gran diversidad de personajes y en especial *La rue sans nom* presenta una serie de personajes "populares" consiguiendo que esta novela obtenga el Premio Populista en 1930. Igualmente su adaptación al cine, constituyó el punto de partida de una corriente muy importante del cine francés "*el realismo poético*". Al respecto Michel Gorel afirma:

⁷⁷ LÉCUREUR, Michel... *Marcel Aymé. Un honnête homme*. op.cit. pág. 181

⁷⁸ En octubre del 2003, con motivo de mi estadía en la Biblioteca Pública de Información del Centro George Pompidou, presencié un video realizado sobre Marcel Aymé que se titulaba: *Un siècle d'écrivains*, realizador: Sylvain Roumette, productor: France 3, GMT Productions, Aymé Production, 1966. En este film se evoca varias veces la doble naturaleza del escritor. "Elle se manifeste dès son enfance lorsqu'il réalise un délicieux montage photographique le représentant, ombrageux, face à une autre image de lui même, sereine et confiante. Le film tente de rendre compte de cette dualité dans l'œuvre et dans la vie. (Este video se encuentra en la sección 8, nivel 3 de la Biblioteca Pública de Información. Código BPI-840" 19" AYMÉ 5 RO).

J'ai dit *réalisme* mais j'ai dit aussi "*poétique*". Car, même en traitant ce sujet dur, brutal Pierre Chenal ne renonce pas à la poésie. Et les scènes les plus belles de son film sont peut – être celles où les personnages, qui s'usent peu à peu comme les pierres des masures où ils sont enfermés, veulent s'évader, les uns par amour, les autres par le vin, par l'aventure, par la révolte ou encore, comme ce timide et pitoyable Johannieu, par un long rêve extasié. ⁽⁷⁹⁾

Ahora bien, antes de abordar el análisis de la obra misma, cabría recordar las sensaciones de incertidumbre que experimentaba Aymé cuando empezó a escribir su novela, cuyo título inicial fluctuaba entre *La rue sans nom*, *La rue condamnée* o *Réverbères*, según consta en una carta suya dirigida a su hermano mayor Georges, el 5 de marzo de 1930: "Je pense qu'au jour où tu recevras la présente, mon livre sera terminé. Il pourrait s'appeler: *La rue sans nom* ou *La rue condamnée* ou *Réverbères*, je ne sais pas au juste, d'ailleurs". ⁽⁸⁰⁾

Aymé además se sentía inseguro de su éxito pues afirmaba que no era una novela alegre. En la misiva a Georges le contaba sobre su sensación con respecto a la acción "petrificada – yerta" de la novela.

Je n'en suis qu'au 8e chapitre, mais je ne crois pas à sa réussite. Vraiment, ce n'est pas un roman gai. Il se ressent du cafard où je m'abîme depuis que je suis à Dole, car je ne puis vraiment pas dire que j'ai travaillé dans la joie. C'est le roman d'une rue et de quelques-uns de ses personnages, mais il me semble que l'action est un peu figée. ⁽⁸¹⁾

⁷⁹ CRESCIUCCI... "Aymé au Cinéma. La Traversée de Paris", en Alain Cresciucci. op.cit. pág.92

⁸⁰ LÉCUREUR, Christiane et Michel... (Réunies et présentées par) Marcel Aymé. *Lettres d'une Vie*. op.cit. pág. 88

⁸¹ Ibidem.

A su hermana Camille también le participó de sus iniciales angustias. Y en enero de 1929 le escribió: "Je travaille avec une régularité assez satisfaisante, et j'espère ainsi finir mon livre dans le courant de mai. C'est le roman d'une rue avec une petite intrigue. C'est assez difficile et je suis plutôt inquiet du résultat." ⁽⁸²⁾

2.2 Argumento. Estructura de la novela. Personajes.

2.2.1 Argumento de *La rue sans nom*

En su novela *La rue sans nom*, Aymé narra con sensibilidad, apasionamiento y detalle vigoroso y sugestivo la historia de un conjunto de personajes de origen humilde que tienen en común el habitar en la misma "calle", una "calle sin nombre". A ésta el narrador le otorga personalidad y supremacía a tal punto que la "calle" se convierte en un símbolo que trasciende la lectura, en una palabra clave portadora de sentido, convertida en palabra recurrente con significados simbólicos. Así, la "calle" es personalizada y destacada:

Il faisait une douceur de Dieu, dans la rue (pág. 208) ⁽⁸³⁾

Aymé muestra en esta novela una preocupación por los pobres y desvalidos y refleja, entre sus múltiples *motivos* ⁽⁸⁴⁾, el de la justicia social. Por

⁸² LECUREUR; Michel... *Marcel Aymé. Un honnête homme. op.cit. pág 168*

⁸³ Los ejemplos que destaquemos a partir de ahora, han sido extraídos de la primera edición de la novela francesa de Aymé.

⁸⁴ Según el diccionario de términos literarios de Platas Tasende, el término *motivos* se refiere a: "elementos menores que, funcionando como unidades temáticas mínimas no susceptibles de descomposición, contribuyen, combinándose entre sí, a la configuración del tema. Si el motivo es recurrente se convierte en un leitmotiv." PLATAS TASENDE, Ana María...op.cit, pág. 512

ejemplo, cuando se aborda el problema del desalojo de los habitantes de la calle con el fin de demoler sus viviendas y construir modernos centros comerciales o cuando se refiere al amor sin barreras ni prejuicios socio - económicos; es éste el caso del amor de Noa por Cruseo, un joven italiano que abandona a su antigua amante por la cándida y adolescente francesita. *La rue sans nom* es también la historia del deseo carnal, de la obsesión ,aquella que inspira la joven recién llegada , la hija de Finocle, Noa, a esa "calle", a la mayoría de los hombres que habitan esa "calle", casados o no, viejos o no, franceses o no.

También se considera a *La rue sans nom* como una novela que habla de los ideales, de los sueños del hombre. "*Marcel Aymé pose sur la campagne un regard rêveur*", de la solidaridad, de la lealtad, de la amistad, aquella que a pesar de los años y condición humana, perdura. Así, al final de la novela escribe: "Ils étaient l'un à côté de l'autre, ils se regardaient, des larmes roulaient dans leurs yeux. Finocle eut un mouvement en avant. Leurs mains liées se joignirent, ils s'embrassèrent." (pág.229)

Por otro lado, sin duda esta novela se inscribe, con ciertos matices, en lo que en su tiempo se llamó "*novela proletaria*" y desarrolla paralelamente una intriga policial regida por el miedo y el rencor a la vez que una historia amorosa cuyo destino final es la tragedia.

La novela está compuesta por dieciséis capítulos hábilmente entrelazados, en los que demuestra un aventajado dominio de los distintos



registros lingüísticos, pues utiliza tanto el lenguaje coloquial como el lenguaje figurado y, por momentos, poético:

sur vos paillasses de pouilleux (pág. 92)

*Si je passais sous ta fenêtre, mon cœur était doux,
j'aurais voulu faire le signe de la croix* (pág. 151)

Por todo lo dicho, no sorprende que **Vallejo** se haya encontrado "a gusto" en su tarea de traductor ya que, de hecho, debió de haber muchos puntos en común entre el traductor-poeta y el autor-narrador. No en vano, Pol Vandromme afirma: "Marcel Aymé déteste les idées des philosophes et des moralistes, mais il adore les idées des poètes" ⁽⁸⁵⁾.

Aún más, es preciso destacar que el dolor y la decepción de Cruseo ante la negativa inicial del padre de Noa para concederle la mano, se vuelca a melodías nostálgicas y de gran pesar en el acordeón, lo que en un primer momento molesta a sus amigos italianos en la madrugada, pero luego todos se unen a él en este canto de amor y pena. ¿No se encuentra aquí toda la noción vallejana de solidaridad? Recordemos por ejemplo el poema *Masa* de **Vallejo**. Profundizaremos este punto en la parte final del cuarto capítulo.

2.2.2 Estructura de la novela.

Para una mejor comprensión de la novela y con el objetivo de realizar un óptimo análisis crítico de la traducción hecha por **César Vallejo**, hemos decidido hacer un breve resumen de la novela, por capítulos:

⁸⁵ VANDROMME, Pol... Aymé. op. cit pág. 82



Capítulo I (pág. 7 a la pág. 20)

Aparece uno de los personajes principales, Finocle o Serguemoine, en mitad de una calle, en busca de su antiguo amigo y cómplice de fechorías, llamado Méhoul, para refugiarse en su casa con su hija. Inicialmente, éste se niega a recibirlo, al igual que su mujer y su hijo Mânu, pero posteriormente Finocle lo convence. El narrador hace una extensa descripción de la primera noche que Finocle pasa en la casa de Méhoul; cuando éste contempla por largo tiempo al recién llegado ya dormido, y es descubierto por su hijo, quien irónicamente le deja entrever sus sospechas sobre una posible relación ambigua: *-Comme ça, dit – il, on vient de faire une visite à son vieux copain?* (pág. 20)

Capítulo II (pág 21 a la pág. 43)

Aquí se describe inicialmente las costumbres de los hombres de la calle -ya sea franceses o italianos, estableciéndose una especie de racismo entre ambos-, los cuales deben salir muy temprano a trabajar. También se alude a un personaje pintoresco, dueño de un bar -café, llamado Minche. En este lugar se bebe, se baila, se juega, se cobra venganzas, se difunde chismes, se hacen tratos, no siempre tan santos. En la primera parte de este capítulo, se prioriza la narración y descripción de costumbres, lugares, personas y en menor proporción aparecen los diálogos de los personajes. Entre las principales acciones encontramos una intención de reforzar en el lector la pugna existente entre padre e hijo: Méhoul y Mânu. También se resalta el ánimo de Finocle por enaltecer la personalidad de su amigo Méhoul ante los otros dos miembros de la familia. Así, el narrador dedica unos párrafos a evocar las "hazañas del

pasado". El capítulo finaliza cuando aparece Cruseo, un italiano joven y alegre, cuya amante, llamada Jimbre, lo había abandonado. En el bar de Minche, Mânu propone a Cruseo confesar dónde se encuentra la joven a cambio de "encargarse de un tipo".

Capítulo III (pág. 44 – 55)

Cruseo se siente fastidiado por la compañía – y continuas escapadas de su pareja y conoce incidentalmente a Noa, la que se convertirá desde entonces en la mujer de su vida. Se aprecia también la solidaridad de los italianos cuando todos acompañan a Cruseo a buscar a la amante de éste y por otro lado, la galantería de los italianos simbolizada en Cruseo quien al ver a Noa desde su ventana dirá: "...est belle comme le matin du soleil sur la montagne en fleur..." (pág. 54).

Capítulo IV (pág. 56-69)

Este capítulo se centra en la descripción de Noa y en la atracción que ella ejercía en todos los hombres de la calle; de esa calle que a lo largo de la novela, cobra vida e intensidad: "*la rue qui gémit de plaisir*" (pág. 57). Así, no hay un solo hombre que no la admire, en especial Cruseo quien acompañado de una mandolina imaginaria compone bellas melodías: "*Le plus beau lis de la Madone que la nuit dort dans ses cheveux*" (pág 58). En esta parte son presentados Noa y el hijo de los Méhoul: Mânu, quien cierto día ingresa violentamente en su habitación con la intención de agredirla sexualmente, hecho que no puede consumar al llegar intempestivamente Finocle. Mânu huye por la ventana.

Capítulo V (pág. 70 -86)

Aquí se enfatiza el descontento y desconfianza que mostraba Finocle ante las costumbres de la gente de esa calle, en especial, aquélla de concurrir habitualmente al bar de Minche: En la página 70 se afirma: "...regardait le café de chez Minche comme un antre diabolique...". Por otro lado, la vida en la calle transcurre sin mayores sorpresas, a excepción de un segundo intento por parte de Mânu de ingresar a la habitación de Noa; pero en esta ocasión, ella lo espera con una pistola. Noa comienza a salir a la calle, a veces sola, a veces con la señora Méhoul, causando todo tipo de sensaciones en los hombres de la calle. Todos estaban a la expectativa de sus movimientos, hasta la calle: "*la rue était attentive à ses moindres gestes*" (pág. 77). El narrador introduce el tema de la alienación personificada en Johannieu: un hombre casado y con 5 hijos quien se obsesiona por Noa, hasta el punto de perder conciencia de su entorno y de su realidad. La observación insistente de Johannieu desde la ventana de su casa, ubicada al frente de la ventana de la habitación de Noa, cobrará importancia a lo largo de la novela. Con respecto al símbolo de la mirada Montserrat Escartín nos dice:

MIRADA – Se identifica con el conocimiento, la posesión o se ve como barrera defensiva del mundo interior del individuo frente al exterior. En la mitología griega, la mirada es el arma o el camino por el que el hombre puede perderse. En la lírica amorosa, la mirada es un acto de reconocimiento y de comunicación, de acceso al sentimiento amoroso o de rechazo. ⁽⁸⁶⁾

⁸⁶ ESCARTÍN GUAL, Montserrat...*Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona. PPU S.A. 1996, pág. 205



Finalmente, Johannieu aborda a Noa en la calle- quien estaba con la señora Méhoule y le obsequia una botella de champaña, logrando que ésta le dirija la palabra solamente para agradecerle.

Capítulo VI (pág 87 a la pág. 101)

Paradójicamente la esposa de Johannieu, se vanagloria de la hazaña de su esposo: comprar el mejor terno y la más cara botella de champaña únicamente para tener la oportunidad de intercambiar una palabra con Noa. Así, ella contaba a todo el mundo lo sucedido, convirtiéndose Johannieu en un emblema del hombre poderoso y capaz de conquistar "a la madona". En contraparte encontramos a un Cruseo realmente enamorado, comprendido y apoyado por sus compatriotas. El bar de Minche se convierte en el lugar de las rencillas entre ambos bandos: italianos versus franceses. Aparece también un nuevo personaje: Schobre, quien exaltado por la situación vivida por Johannieu, inventa una historia en la que Noa es la protagonista de un romance volcánico. Mezcla fantasía y realidad. Cruseo interviene y defiende el honor de Noa. Cuando el ambiente es apaciguado, Mânu ingresa al bar e insiste en que Cruseo debe cumplir la promesa hecha cuando Mânu le confió el lugar donde se encontraba Jimbre -en el capítulo anterior- a cambio de deshacerse de un tipo, que resultó ser nada menos que el papá de Noa. Por otro lado, lo sucedido en la calle con Johannieu llega a oídos de Méhoul. Ya en casa de éste, Méhoul y Finocle discuten sobre su permanencia y la de su hija. Méhoul parece predecir una desdicha y le pide que se vayan "*Le malheur est là, il entre par les portes, il entre par où il veut*" (pág. 98). No obstante Finocle se niega y amenaza con informar a Mégis- antiguo enemigo de Méhoul- sobre el lugar de

residencia de este último. Al final, no le queda más remedio que aceptar su presencia. Es de notar empero, que Finocle hacia el final del capítulo le pregunta a su hija si era feliz allí, a lo que ella sorprendentemente responde: "*Je n'ai jamais été aussi heureuse. (...) tout le monde m'aime*". (pág. 101)

Capítulo VII (pág. 102-118)

En este capítulo se destacan dos sucesos importantes: la visible locura de Johannieu y la declaración de amor que Cruseo hace a Noa ante el padre de ésta. En el primer caso, serán los amigos de Johannieu quienes preocupados por su salud mental, lo visitan y lo instigan a que vuelva a la realidad, a su trabajo, a la calle, a su vida cotidiana, después de saber la verdad con respecto a la actitud de Noa frente a Johannieu. Él, cada vez más se encontrará fuera de su mundo: "*ce monde exclusif où il était, lui, créateur et créature*." (pág. 106). Este estado de locura –negado por Johannieu – comienza a mermar su vida familiar, su mujer sufre, los hijos lo perciben. Así, una de sus hijas le contará a los amigos de su padre: "*Toute la journée il reste à la fenêtre pour voir passer sa poule*" (pág. 108). Por otra parte, Cruseo decide confesar su amor a Noa y pedirle al padre su consentimiento para casarse con ella. No obstante el rechazo inicial del señor Méhoul y posteriormente de Finocle, Cruseo logra declarar su amor. Pese a la amabilidad de sus palabras bien estudiadas, es rechazado con ironía por un Finocle que le cuestiona su origen, su situación económica, su poca educación y su negro futuro. Al final Cruseo se marcha y Noa se entristece por la actitud de su padre.



Capítulo VIII (pág. 119-132)

En esta parte central de la novela – recordemos que tiene 16 capítulos - el narrador revela sus sentimientos frente a lo que él cree que es el capitalismo, abusivo y dominante. No olvidemos que los críticos se refieren a Aymé como un representante de la corriente populista. Así, toda la ideología del autor-narrador se plasma en el inicio del capítulo cuando se relata la angustia de la gente de la calle al enterarse que en unas semanas se demolerán todas sus casas para construir modernos centros comerciales. Cabe resaltar que para intensificar los argumentos sobre el abuso del que era objeto la gente de la calle, el narrador personifica la calle, otorgándole una importancia indescriptible: *“cette rue à l’haleine forte, qui vivait avec toutes les vies de tous ses habitants, on n’imaginait pas qu’elle pût mourir”* (pág 120). Se observa también la solidaridad de todos los habitantes de esa calle, al unirse para reclamar contra la injusticia tan marcada por el abismo existente entre clases sociales. Al parecer, sólo Minche y Mânu se encontraban al margen de tal situación. En el bar de Minche, donde éstos se encontraban, hace su aparición Johannieu, quien buscaba a Cruseo. Johannieu, en completo estado de locura pide, insistentemente, a Mânu que no deje entrar a Cruseo en su casa. Luego de ello vuelve a su ventana. Ya de vuelta a casa, Mânu es interrogado por Finocle sobre el paradero de Cruseo. Después que Finocle fuera al bar de Minche en busca de Cruseo, Noa y Mânu quedan solos en la casa, produciéndose una violenta escena en donde Mânu se abalanza sobre la joven intentando violarla. Sólo la llegada de los padres de Mânu logran salvar a la joven. No obstante, los señores Méhoul no podrán saber a ciencia cierta el desarrollo exacto de los hechos.

Capítulo IX (pág. 133-146)

El tema tan común en la literatura de todos los tiempos: embriagarse para olvidar el mal de amores, predominará en este capítulo. Así, Cruseo despechado, se dedica a la bebida y una vez en su habitación, maldiciendo su desdicha, se acompaña de su acordeón para cantar al recuerdo de *"la plus beau Lis de la Madone"* ...Ante el inusitado sonido de las notas melancólicas del acordeón, sus amigos italianos lo buscan para recriminarle. Sin embargo, sienten compasión y todos juntos cantan hasta el día siguiente cuando acuden al bar de Minche. Allí nuevamente, la voz del narrador se hace presente insistiendo en las diferencias entre ricos y pobres. Por ello, Cruseo reclama a Minche por sus signos de riqueza: *"un homme comme eux avec ce ventre de riche et cette chaîne d'or qui barrait son gilet?"* (pág 142) .Cuando los italianos parten, rumbo al trabajo, Cruseo se niega a seguir sacrificándose por unos centavos: *"je suis fatigué pour la vie!"* (pág 143). A partir de entonces, nadie sabría el paradero de Cruseo, quien al cabo de tres semanas, aparecería en la calle, del brazo de la Jimbre, en un estado de embriaguez deplorable. Este hecho causaría el asombro de todos, en especial de los habitantes de la casa de Méhoul.

Capítulo X (pág. 147-160)

En la vivienda de Cruseo, éste y la Jimbre mantienen un diálogo sin mayor trascendencia hasta que Noa llega y obliga a Cruseo a que eche a la calle a Jimbre. Una vez solos Noa y Cruseo, se confiesan su amor. Noa le cuenta la tristeza que le invadió cuando él abandonó la calle. Él por su parte, le declara

su amor una y otra vez, comparando su grandeza con el sentimiento que se experimenta frente a un ser superior: "*Si je passais sous ta fenêtre, mon coeur était doux, j'aurais voulu faire le signe de la croix.*" (pág. 151) Asimismo Noa le confiesa los tres intentos de violación que sufrió por parte de Mânu. El padre de Noa llega intempestivamente a la vivienda de Cruseo y hablan largo tiempo, en forma amistosa. Finocle acepta finalmente la relación y ofrece darles dinero para que viajen a Italia, se casen y se labren un futuro. Llenos de ilusiones, Finocle y su hija parten en dirección a la casa de Méhoul con la promesa que dentro de dos meses aproximadamente podrían reencontrarse y casarse, antes no, pues Finocle había confesado que era víctima de persecución por parte de la policía por causas políticas. Cuando Cruseo se queda solo, llega repentinamente Johannieu para amenazarlo si lo veía con Noa. Por su parte, los amigos de Cruseo se contentan con la noticia de su relación con Noa.

Capítulo XI (pág 161-172)

Méhoul se entera de la decisión de Finocle de partir con su hija dentro de algunas semanas e inesperadamente manifiesta su estimación por Finocle; juntos evocan el pasado y se percibe un gran pesar en Méhoul pues pronto se quedaría solo. "*Je vais me retrouver tout seul (...), il me semble que je t'aime bien*" (pág 168). En casa de Méhoul, ambos bebían y evocaban sucesos del pasado. Desafortunadamente sale a relucir una anécdota sobre un collar tomado por Finocle – cuando ambos entraron a robar a una casa – cuyas ganancias al venderlo, no fueron compartidas con su compañero. Así, de pronto cambia el tema de conversación: del recuerdo feliz y solidario al rencor y resentimiento.



Capítulo XII (pág. 173-188)

En el bar de Minche, la Jimbre se convierte en el objeto de deseo por parte de los hombres que allí acuden para verla bailar. Las conversaciones giran en torno a los amores entre Noa y Cruseo. Así, tanto la señora Méhoule, como Louise Johannieu y Schobre hacen suposiciones sobre los verdaderos motivos por los cuales Noa había cambiado. Ahora era más reservada y distante. Viendo a las muchachas bailar en el bar de Minche, en especial a la Jimbre, los tres personajes reflexionan sobre la juventud y el paso de los años. "*De la jeunesse, ricana Schobre, de plus en plus amer*" (pág 178). También reflexionan sobre el pasado con un tono amargo, en especial Louise Johannieu quien se sentía miserable por la locura que padecía su esposo. Las dos mujeres se retiran luego a sus hogares y cuando la señora Méhoule encuentra a su marido ebrio, discuten de nuevo por Finocle. Méhoul recuerda la anécdota del robo del collar y se siente traicionado. La llegada de su hijo Mânu, golpeado y ensangrentado debido a una pelea con Cruseo, lo impulsó a contar todo a su hijo sobre la verdadera identidad de Finocle; pero de inmediato se arrepiente de ello.

Capítulo XIII (pág. 189-195)

En esta parte, el narrador da indicios de que Mânu traiciona a su padre contando todo a la policía. Esto se aprecia cuando los vecinos de la calle, y en especial los italianos, se enfrentan a la policía ante la presencia de los demolidores. Mânu y Cruseo son detenidos, pero sospechosamente Mânu es liberado esa misma noche y Cruseo logra escapar. Cuando llega la calma al

vecindario, nuevamente reunidos en el bar de Minche, los italianos se sienten orgullosos por la actitud de Cruseo y sospechan de la actitud de Mânu; pensaban que él había denunciado a Cruseo, por la disputa que habían tenido ambos anteriormente. Así, Mânu, quien intentaba vanamente rechazar tales argumentos, es prácticamente expulsado del bar.

Capítulo XIV (pág. 196-207)

Méhoul, arrepentido por haber dicho toda la verdad sobre Finocle, a su despiadado hijo Mânu, intenta convencer a Finocle para que se marche de inmediato. Sin, embargo, no logra convencerlo. Terriblemente apesadumbrado por su traición en relación a su compañero Finocle, sale a la calle y allí, se encuentra con su hijo a quien le interroga sobre lo que ha decidido hacer con respecto a la información recibida. No obstante Mânu deja entrever que por vengarse de Cruseo y por su exacerbada pasión por Noa había decidido delatar a Finocle aunque con ello también delataba a su propio padre. Termina así el capítulo con una escena violenta entre padre e hijo en donde Mânu arremete impulsivamente contra su padre.

Capítulo XV (pág. 208-216)

Un hecho de dolor tan grande, como la muerte del primogénito de Johannieu, entenece el corazón de Méhoul y decide relatar a Finocle su traición. Le cuenta que hace unos días él había dicho la verdad a Mânu y que era muy probable que en cualquier momento llegase la policía para arrestarlo.



Por fin, decide Finocle huir con su hija Noa, pero como ésta había estado cuidando al hijo de Johannieu, también cae gravemente enferma.

Capítulo XVI (pág. 217-229)

En este último capítulo asistimos al desenlace de la novela de manera rápida e inesperada. Noa enferma gravemente. Finocle discute fogosamente con Méhoul por la traición que éste había cometido, al contarle todo a su hijo. Méhoul encolerizado relata a Finocle la triste escena que él y su mujer habían presenciado hace unos días, cuando vieron desnuda a Noa con su hijo. Ambos pelean nuevamente y Finocle decide marcharse rápidamente, antes que Mânu los delate a la policía. Sin embargo, pese al acuerdo al que habían llegado ambos: encerrar a Mânu cuando llegase a casa hasta que padre e hija se hayan marchado en compañía de Cruseo, Méhoul nuevamente lo traiciona contándole a su hijo los planes de Finocle. Por otra parte, mientras la policía llega a la calle, sorpresivamente aparece Cruseo y tras él, Johannieu quien lo asesina con un cuchillo por la espalda. La novela finaliza cuando Finocle es atrapado por la policía—por sus antiguas fechorías—, Noa llora la pérdida del ser amado y Méhoul, arrepentido en el último minuto, decide entregarse a la policía. Cabe resaltar que los valores del honor y de la solidaridad son destacados en la novela, pues cuando Finocle y Méhoul van esposados por la calle, Méhoul —ante la insistencia de Finocle— decide contar la verdad sobre la conducta intachable de Noa. Intercambiando miradas, ambos compañeros, luego de esta confesión, se abrazan.



2.2.3 Personajes

En las obras narrativas y dramáticas, los personajes son elementos de capital importancia. Su carácter, sus reacciones, su modo de enfrentar la vida, sus sentimientos, se ofrecen a la consideración del lector o del espectador con intensidad creciente; ellos mantienen el interés de la anécdota y hacen que la obra literaria tome cuerpo ante nuestros ojos. Ellos son responsables directos, en buena medida, del poder de fascinación que tiene el libro.

En el *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*, de Rafael del Moral (⁸⁷) con respecto al término “personaje” se afirma:

Representación o pintura de tipos humanos en las obras narrativas o en las piezas teatrales. El perfil de un personaje se crea con la descripción de las cualidades físicas y los rasgos morales junto con las actuaciones y diálogos. El nombre propio que recibe un personaje de ficción garantiza la unidad de las alusiones desde la primera página de la obra literaria. De la coherencia y fineza del perfil final depende la grandeza del personaje que unas veces desborda las previsiones y hace cambiar el título de la obra (...); otras resulta ser conocido con más dignidad y enjundia que su propio autor (...) y otras han quedado como prototipo del amor, o de la duda.

En la misma fuente, se señala que en la novela del siglo XX los personajes pueden estar descritos con pocos rasgos o escasamente caracterizados, o perder sus atributos, o ser sustituidos por la colectividad. Asimismo cabe distinguir entre *personajes planos* o caracterizados por un solo rasgo (la niña curiosa, el joven intrépido...típicos de los cuentos, de los individuos secundarios y de los caricaturescos) y *personajes redondos* que son

⁸⁷ DEL MORAL, Rafael...*Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid. Editorial Verbum, S.L. 1995, pág 209

los creados con una personalidad marcada y cuyas reacciones, un tanto imprevisibles, tienen libertad para evolucionar o para dejarse afectar por los acontecimientos.⁽⁸⁸⁾

Los personajes, con un fondo real o fantástico, mueven con sus acciones la narración. Pueden ser seres humanos, tener apariencia humana o encarnar la conducta de los hombres. "Si éstos no son iguales, tampoco los personajes lo son: a más rasgos diferenciadores de su condición, mayor complejidad tendrán y más individualizados aparecerán a los ojos del lector"⁽⁸⁹⁾.

Según Juan Antonio Olmedo, *por su importancia* en la narración, los personajes podrán llevar el peso de ésta: "*protagonista*" o permanecerán alrededor del protagonista sirviendo para sus acciones: "*personaje secundario*" o se limitarán a surgir accidentalmente en la trama: "*personaje episódico*". *Por su lugar en el conflicto*, el personaje es *protagonista* o bien, oponiéndose a la actuación de éste, "*antagonista*".

Por su parte Julián Moreiro en su libro *Cómo leer textos literarios* ⁽⁹⁰⁾, al hablar de tipos de personajes según la importancia de su papel en la obra, destaca a los "protagonistas" de los "secundarios". El protagonista tiene la parte sustancial en los hechos. Puede haber más de uno (y hablamos entonces de personajes principales), pero también en esos casos es frecuente que

⁸⁸ Ibidem pág.210

⁸⁹ OLMEDO, Juan Antonio... *El Comentario Literario. Lírica, narrativa y teatro de la Edad Media al siglo XX*. Madrid. Mc Graw- Hill/ Interamericana de España, S.A, 1995, pág.5

⁹⁰ MOREIRO, Julián... *Cómo leer textos literarios*. Madrid. Editorial EDAF. S.A. 1996, pág.165 y ss.

alguno sobresalga y alcance mayor relevancia. En ciertas obras, un personaje se caracteriza por dar réplica al protagonista y sustentar valores opuestos o complementarios a los suyos, o por entrar en colisión con otros y provocar un conflicto que determina toda la historia: hablamos entonces del antagonista. Los personajes secundarios actúan en función de los principales y, por lo general, les sirven de complemento: con sus respuestas, nos permiten conocer mejor al protagonista; sirven para conformar el ambiente que rodea a los personajes destacados, intervienen en un suceso o anécdota de importancia menor pero que matiza o ayuda a situar en forma más cabal la historia principal, etc. Si una criatura sólo aparece circunstancialmente, en una acción secundaria sobre la que no se vuelve, es decir, en un episodio, suele hablarse de personaje "episódico".

Finalmente, Julián Moreiro ⁽⁹¹⁾ afirma que según estén concebidos, los personajes pueden ser "complejos o simples". Los primeros presentan un carácter cambiante que se va formando a lo largo de la obra y en el que descubrimos matices variados que les confieren un aire muy real: se llaman "caracteres" o personajes "redondos". Otros tienen unos rasgos muy evidentes, que por lo general, remiten a tópicos conocidos por el lector, y su actitud no varía a lo largo de la obra: son los "tipos" o personajes "planos"; a veces responden a moldes establecidos (el traidor, el viejo usurero, el tonto, la vecina entrometida, etc.).

Ahora bien, después de este breve recorrido teórico sobre el tema de los personajes en narrativa, podemos afirmar que en *La rue sans nom* así como en

⁹¹ Ibidem pág. 168



la mayor parte del resto de su producción literaria, Marcel Aymé opta por *personajes sencillos, marginados por la sociedad, desdichados, delincuentes, en busca del amor, la paz y la justicia*, etc. "Marcel Aymé est, en effet, devenu un inclassable qui accepte l'ordre du monde sans proposer de le changer. Il prend le parti de ceux qui n'ont de place dans aucun camp: les marginaux, les miséreux, les criminels" ⁽⁹²⁾.

Aunque la *calle (rue)* es personificada y cobra vida en innumerables partes de la novela "*La rue a bien de la chance que Minche soit là*" (pág. 37), convirtiéndose en testigo mudo de todos los avatares que suceden allí, sin embargo, hay que señalar que las diferentes acciones y sucesos que se desarrollan en la novela son llevados a cabo por un grupo reducido de personajes que, según las clasificaciones anteriores, describimos a continuación.

Personajes Protagonistas

Finocle o Serguemoine, de fisonomía gruesa, con manos enormes y nudosas. Fugitivo de la policía, se dedica actualmente a la carpintería. Buen padre, renuncia a su orgullo propio, con tal de ver a su hija feliz. Lo caracteriza – a pesar de su oscuro pasado – su preocupación por el valor del honor y la lealtad.

Méhoul, de 47 años, con mirada dura y rostro delgado. Sin mayor educación, utilizaba por lo general un lenguaje familiar y vulgar. Temeroso y reservado. En el trato diario con su esposa e hijo, es tosco y ,a veces ,grosero.

⁹² CHALLIER, Cécile... *Télérama* N° 2432, 21 de agosto 1996.

Desconfiado y egoísta. Aunque al final de la obra actúa según los principios de la lealtad y la solidaridad.

La Méhoule, esposa del señor Méhoul. De bajo nivel socioeconómico y sin mayor cultura. Intenta vanamente educar a su hijo Mânu. De buenos sentimientos, buena amiga y esposa fiel. Llega a tener afecto por Noa.

Mânu, su verdadero nombre es Emmânuel. Con 17 años, es un joven sumamente ególatra y sarcástico, con una actitud insolente y prepotente. Vicioso y violento. Su obsesión por Noa lo lleva a traicionar a su propio padre.

Noa, hija de Finocle, de 18 años de edad. Joven delgada, bella, de cabellos negros y ojos verdosos. De grandes virtudes y cualidades. Reflejaba un espíritu infantil e inocente. Elegante y de finos modales. Femenina y de personalidad serena. Es metaforizada muchas veces en la novela: "*belle fille de soleil, un rêve de sud...*" (pág. 77), "*la plus beau lis de la Madone*" (pág. 90). Servicial y afectuosa, respetuosa y educada, motivo por el cual es admirada y amada por todos los habitantes de la calle.

Cruseo, joven de 18 años, guapo y bailarín. Italiano galante y hábil con el acordeón, compositor de hermosas canciones de amor. Audaz pero a la vez tímido. Admirado por sus compatriotas: "*Cruseo, c'est notre meilleur*" (pág. 191). Cambia su vida desordenada con mujeres y alcohol cuando conoce y ama a Noa.

Johannieu, hombre maduro, no tan agraciado físicamente, semejaba a un campesino. De condición bastante humilde. El narrador atribuye al

pensamiento de la esposa de Johannieu, la siguiente reflexión: “*Vieux mannequin de sa tournure, un homme de rien, sans le sou*” (pág. 82). Hombre hogareño y trabajador de unos 50 años. Padre de 4 niños, de noble corazón: perdonó a su mujer una infidelidad. Perdió la razón ante la presencia de Noa. Se convertirá en un *voyerista* ⁽⁹³⁾ a lo largo de la obra. En completo estado de locura, apuñala a Cruseo –novio de Noa-, matándolo al final de la novela.

Personajes secundarios

Minche, dueño de un bar-café que es visto como un refugio y lugar de diversión para todos los habitantes de la calle. Es considerado también como: “*le roi de la rue*” (pág 35). Arrogante y ambicioso, de fisonomía robusta, será testigo de los sucesos que acontecen en su local.

La Jimbre, mujer vulgar, amante de Cruseo. De formas voluptuosas que atraían la mirada y el morbo de los asiduos clientes al bar de Minche. “*Les hommes admiraient ses membres pleins, sa poitrine bien gonflée, sa peau tendue.*” (pág 174)

Louise Johannieu, esposa del señor Johannieu, madre de 5 niños, amorosa y abnegada, aunque en cierta ocasión abandonó al marido para irse con un joven italiano, con el cual tuvo un hijo. Sobrellevó la locura del marido con dignidad.

⁹³ Voyerista: “como alternativa al galicismo crudo *voyeur* (persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otros), se recomienda usar en español el término *voyerista*, creado a partir de la voz francesa, pero de forma plenamente española...” *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Real Academia Española. Colombia. Santillana Ediciones Generales S. L.2005, pág.677

Schobre, es un viejo viudo, solidario y leal con los compañeros. Es amigo íntimo de *Johannieu*. Su trato es algo vulgar y por momentos morboso. Tiene gran imaginación: inventaba historias en torno al supuesto romance entre *Johannieu* y *Noa*.

Personajes episódicos

Vanoël, hombre delgado, de 30 años aproximadamente. Se encargaba de alentar a los vecinos de la calle para crear desorden en las huelgas, ante la presencia de los demolidores de las viviendas.

Cloueur, hombre de gran tamaño, trabajaba en la misma fábrica que *Vanoël*. Ambos, eran amigos de *Johannieu*.

Louiset, hijo mayor de *Johannieu*, al final de la novela muere.

Joly, amigo de *Louiset*, sólo es mencionado en la novela.

Bassanti, amante de la señora *Johannieu*. No participa en la obra, únicamente es nombrado.

Mégis, hombre que buscaba a *Méhoul* para vengarse de él, por haber matado a su esposa.

Régina, dueña del burdel donde estuvo alojada *Noa*. Sólo se le menciona una vez, no participa en los diálogos.

León Drevel, amigo de *Schobre*.



Tysse, amigo de Cruseo.

Manarini, inspector de policía.

También encontramos en la obra personajes colectivos como "el grupo de italianos", obreros, que trabajaban en los desmontes o en las fábricas. Eran alegres y seductores con las francesas, aún cuando éstas estuvieran casadas. Tomaban licor con frecuencia y entre ellos había mucho compañerismo. También encontramos a "los tres viejos de la fuente" los cuales son mencionados y reconocidos como personas libidinosas a quienes frecuentaban las prostitutas. Y por último, los policías, que intentaban poner el orden durante las huelgas en las calles, en las fábricas, etc.

2.3 Voz, tiempo y espacio narrativo

En el estudio de una obra narrativa es importante el reconocimiento de la voz, del narrador o perspectiva, llamada también punto de vista, así como del tiempo y del espacio narrativo.

2.3.1 Voz del narrador

Los hechos que ocurren en un relato son transmitidos por una voz a la que llamamos narrador. Escritor y lector están en la realidad, fuera de la obra literaria. No obstante, ambos participan un tanto de la ficción: el lector se introduce en el relato para desentrañar determinadas sugerencias, desvelar sobreentendidos, etc. "El escritor, como autor o creador de un mundo, se implica en la historia pues toma decisiones que afectan a la totalidad de su creación / estructura, estilo, visión del mundo, etc.; una de ellas es buscar la

voz que narre los hechos” (94) El narrador, por tanto, tiene relación con el escritor, es un producto de su novedad artística, pero es una entidad diferente, lo que tendremos en cuenta al momento de analizar nuestra novela.

El narrador cuenta los hechos desde una perspectiva, desde un ángulo determinado: “*el punto de vista o perspectiva*”. Este puede ser según la clasificación de Olmedo (95):

La primera persona narrativa (yo). Es propio de la autobiografía, las memorias, el recuerdo. Adquiere un fuerte tono psicológico, ya que el lector se adentra en la interioridad de la criatura y asiste a sus reflexiones más íntimas; esto sucede sobre todo cuando la perspectiva elegida es la del “protagonista”. Si el punto de vista se corresponde con un personaje secundario, el narrador actúa como “testigo” aunque privilegiado y subjetivo, de los hechos que relata (96). Los cuentos y novelas escritos en primera persona (perspectiva preferida por los escritores románticos, pero muy utilizada en todas las épocas) proporcionan al lector una gran sensación de realidad, especialmente cuando habla el personaje protagonista. Cuando el narrador escribe en primera persona otorga un enfoque subjetivo de la realidad.

La tercera persona (él) es común al autor “omnisciente”, que conoce cualquier detalle de la vida de sus personajes. Este tipo de perspectiva es el más utilizado por los escritores realistas del siglo XIX. Algunas corrientes novelísticas del siglo XX han querido llevar al extremo las posibilidades de un

⁹⁴ MOREIRO, Julián... op.cit. pág 144

⁹⁵ OLMEDO, Juan Antonio, op.cit. pág 4-5

⁹⁶ MOREIRO, Julián... op.cit pág 146



narrador objetivo que, actuando como mero testigo de los hechos, se limita a dar cuenta de lo que sucede sin aventurarse en la explicación de causas, consecuencias o motivaciones psicológicas. Por ejemplo:

“Elle vit, immobile devant la maison et regardant sa fenêtre, l’homme qui n’était pas de la rue. Méfiante, elle interpella:

-Qu’est- ce que vous voulez?

L’inconnu salua en se touchant la tête, comme on apprend aux soldats” (pág 7)

La segunda persona (tú) tiene carácter reflexivo: se trata de un tú con quien el personaje – narrador, distanciándose, medita sobre sí mismo. La segunda persona es una variante del narrador en primera persona: el protagonista se dirige a sí mismo, habla de tú a una proyección de su propia intimidad, en un intento de objetivar el pensamiento.

De todo lo dicho se desprende que *en nuestra novela, la perspectiva frecuente es justamente la de la tercera persona, es decir, la del narrador omnisciente*, que lleva al lector de la mano por todos los momentos de la novela, momentos que el narrador conoce muy bien y cuyo desenlace no deja adivinar al lector sino hasta el final de la novela. Habría que comentar brevemente que el lector de esta novela sería, en términos de Julián Moreiro ⁽⁹⁷⁾ *un interlocutor burlado:*

la escritura literaria, que convierte en cómplice al lector más que ningún otro tipo de escritura, también lo sorprende y desconcierta como ninguna: hablamos por eso del interlocutor burlado. El texto literario encuentra uno de sus mayores atractivos en la ruptura de las expectativas (...) El desconcierto del lector puede provocarlo una inadecuación sintáctica, o un desacostumbrado giro lógico, o

⁹⁷ Ibidem pág.44



la irrupción de un dato que da un giro radical a los acontecimientos... En todo caso, son sorpresas que subrayan el sentido del texto y llaman a la atención, una vez más sobre una escritura que se complace en la transgresión.

Ahora bien, por instantes se refleja la idiosincrasia e ideología del narrador, las que afloran en los labios de algún personaje o en el relato de los hechos que hace el mismo narrador.

" *Le monde est mal foutu comme tout*" (pág 35)

"*Les femmes, c'est pas qu'on ne pourrait pas s'en passer, mais il fait meilleur d'en, avoir une quand même*" (pág 38)

"*Avec les femmes, on ne sait jamais*" (pág 112)

De manera imperceptible la voz del narrador se convierte en voz de un personaje para retomar la voz interna y reflexiva del narrador en el siguiente capítulo. Por otro lado, como ya mencionamos, el punto de vista que predomina es la *tercera persona*. Además, abunda el diálogo de los personajes, por lo general , de extensión breve:

" *Le petit est mort, dit-il, il y a cinq minutes. Il est mort dans mes bras.*

- *Noa est toujours là-bas ?*" (pág 214)

José Luis García Barrientos en su libro *La comunicación literaria* ⁽⁹⁸⁾, divide los *tipos de narrador* según su participación en la historia que cuenta en:

⁹⁸ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis...*La comunicación literaria. El lenguaje literario*. 2 ed. Madrid. Arco Libros S.L. 1999, pág.47

→ *Narrador exterior* o “heterodiegético” (del griego *diégesis* ⁹⁹): universo de la historia narrada). Se caracteriza formalmente por el uso de la tercera persona gramatical. No pertenece a la historia que cuenta, no participa en ella como personaje o, si se quiere, pertenece a “otra” historia, a otro “mundo”. Este sería pues el caso de Aymé, en *La rue sans nom: heterodiegético o narrador exterior*.

→ *Narrador interior* u “homodiegético”. La marca frontal que lo delata es la utilización de la primera persona: además de ser quien la cuenta, participa- está- en la historia como mero testigo o como personaje más o menos importante. Puede ser incluso el protagonista, que cuenta su propia historia (narrador “autodiegético”), como en la novela picaresca.

2.3.2 Tiempo narrativo

Sobre el tiempo de la narración, según Olmedo ¹⁰⁰ puede ser tratado de distintas maneras. En la novela moderna es habitual hallar la reconstrucción de sucesos pasados (en inglés *flashback*) como regreso al pasado (*analepsis*). Al igual que son frecuentes los saltos al futuro, como “anticipación” del mismo (*prolepsis*).

⁹⁹ “La *diégesis*, para algunos autores *historia* o *fábula*, es la sucesión de acontecimientos resultantes de las acciones narradas en un *relato*. Platón (*República*, 375 a.C.) identifica la *diégesis* con la narración y llama *mímesis* a la representación, que, sin embargo, contiene también elementos diegéticos, pues el teatro siempre relata algo, pero sin la intervención directa de la voz narrativa. En nuestros días, sin embargo, se diferencia la *diégesis* (la historia narrada) del acto de narrar o *narración* llevado a cabo por un narrador”. PLATAS TASENDE, Ana María... op.cit., pág. 217

¹⁰⁰ OLMEDO, Juan Antonio, op.cit. pág 5

En el *Diccionario Práctico de Comentarios de Textos literarios* (¹⁰¹) de Rafael del Moral, encontramos una explicación más detallada del “tiempo de acción” en la narrativa: “Término que en narrativa, sirve para designar los métodos y técnicas utilizados por el autor para situar temporalmente los hechos, es decir, darles un orden, una duración y una frecuencia.” El afirma que se puede dividir en:

1. Concentración temporal de la acción: unas horas, un día, pocos días.
2. Reducción lineal, aquí los hechos narrados pertenecen al tiempo en que se narra.
3. Reducción retrospectiva, aquí se rememora los hechos pasados que se actualizan en el tiempo narrativo.

El orden determina qué acontecimientos se cuentan antes y cuáles después: el desorden cronológico, el contrapunto y la retrospección son posibilidades de ordenación de hechos.

Por su parte José Luis García Barrientos (¹⁰²) divide el tiempo de la narración o posición temporal en que se sitúa el acto – real o imaginario – de contar la historia en relación con el periodo de tiempo en que ésta se desarrolla en:

- a) *Narración ulterior*. El acto de contar es posterior al final de la historia. Todo ha ocurrido ya cuando el narrador empieza su relato. El tiempo

¹⁰¹ DEL MORAL, Rafael.op.cit. pág. 263-264

¹⁰² GARCIA BARRIENTOS, Jose Luis...op.cit. pág. 47 y ss.

pasado es su marca formal. La fórmula inicial "*Érase una vez...*" de los cuentos tradicionales señala su pertenencia a esta clase, que es la forma más natural de contar y por eso la más frecuente.

- b) *Narración simultánea*: Se cuentan los hechos a medida que se van sucediendo (como en la transmisión radiofónica de un partido de fútbol). Se usan las formas temporales del presente.
- c) *Narración anterior*: Supone contar algo antes de que ocurra. Corresponde al caso, muy particular, del relato profético, marcado por el empleo del tiempo futuro: buena parte de los *Libros proféticos* de la *Biblia*.
- d) *Narración intercalada*: tipo distinto a los anteriores, exige la multiplicación de actos o momentos narrativos, que se intercalan en la duración de la historia. (Cada una de las narraciones parciales será de alguno de los tipos anteriores, por lo general del primero). Es el caso de los diarios o de la novela epistolar.

Según lo mencionado, los sucesos narrados pertenecen a un pasado al cual el narrador regresa continuamente a través de los *flash back*. Se considera pues que hay una narración ulterior pues cuando se comienza a relatar los hechos, éstos ya han sucedido. Las marcas formales son el pasado, por ejemplo:

"Un homme qui n'était pas de la rue tenait le milieu de la chaussée. Son ombre marchait devant lui, projetée par la clarté du réverbère ; elle se fondit dans la nuit plus épaisse et l'homme s'arrêta, angoissé par la solitude, par l'odeur des maisons sales et

la hargne des chiens qui cherchaient leur nourriture dans les détritrus de la rue molle de boue." (pág 7)

En *La rue sans nom*, los hechos contados suceden en un periodo que abarca unas semanas. Se inicia cuando Finocle llega a la "calle sin nombre" y finaliza cuando él y su amigo Méhoull son arrestados por la policía, al cabo de unos días. Finalmente, cabría decir que no aparece en la novela ninguna fecha precisa como tampoco ningún año en el que se pueda precisar las acciones narradas.

2.3.3 Espacio narrativo

Es el lugar donde se desarrolla la acción de una obra narrativa. Junto con el tiempo, el argumento y los personajes forma los elementos constitutivos de la estructura de un relato. Rafael del Moral (¹⁰³) también lo llama "*lugar de acción*".

Entre los posibles valores que puede dar el narrador al espacio están los siguientes: *simbólico* si adquiere un valor evocativo de un sentimiento o idea; *mágico* cuando está producido por un efecto que escapa a la comprensión de los personajes que lo habitan. También puede ser *urbano* o *rural*, *abierto* o *cerrado*, *público* o *privado*. A partir del siglo XIX la descripción de lugares adquiere tal importancia en la narrativa que ya no puede considerarse como un mero telón de fondo. Ahora bien, con las nuevas técnicas narrativas del siglo XX, los escritores han reducido sus espacios hasta lugares cerrados, o incluso hasta el fluir de la conciencia del personaje (monólogo interior). Cualquiera que

¹⁰³ DEL MORAL, Rafael... op.cit pág. 98



sea el lugar elegido, el relato exige unos planteamientos de la acción que confieren a la novela características ambientales específicas.

Con respecto a los espacios narrativos de nuestra novela, debemos decir que las acciones se desarrollan principalmente en la "*calle sin nombre*". Es curioso notar que la novela comienza con la búsqueda de una dirección en mitad de calle, por parte de Finocle y finaliza con el asesinato de Cruseo en mitad de la calle y posterior arresto de los amigos: Finocle y Méhoul, quienes esposados cruzan la calle. *Este espacio es considerado urbano, abierto y público.*

Otro espacio narrativo de mucha importancia es el *bar – café de Minche*. Allí los hombres se emborrachan y cuentan sus penas o alegrías. Las mujeres se divierten y bailan; pasan momentos de distracción fuera de casa. En el bar también se llevan a cabo las discusiones, hay peleas, amenazas. Aquí se tejen las intrigas, se corren los rumores, se hacen las confidencias. El bar de Minche era querido por unos y odiado por otros: "*... le café de chez Minche comme un antre diabolique*" (pág. 70)

Este espacio narrativo, según la clasificación mencionada, es *urbano, cerrado y público*, ya que la mayoría de los habitantes de la calle tenía acceso a él. Otro espacio narrativo de gran valor es la *casa de Johannieu, cerca de la ventana*, desde donde se ubica éste para vigilar a Noa.

La ventana se convertirá en el lugar de ingreso a su mundo irreal y también aquella que le permitirá ver a Cruseo cruzando la calle en dirección a la casa de Noa, lo que le inducirá a salir de su encierro para asesinarlo.

Igualmente tenemos la *casa de Méhoul* donde Finocle y su hija son alojados. Aquí, en diferentes lugares de la casa: *habitación de Noa y cocina*, Mânu tratará de violarla. Ambos espacios son considerados *cerrados, privados y urbanos*. Lo mismo sucede con la *vivienda de Cruseo*, donde se realiza el primer encuentro entre Noa y la amante de Cruseo, Jimbre. En este ambiente también se reunirán los amigos de Cruseo primero para reclamarle por el ruido de su acordeón en la madrugada y luego para consolarlo ante la ausencia de la amada.

2.4 Análisis léxico-semántico, morfosintáctico y fonostilístico

Para analizar nuestra novela *La rue sans nom* de Marcel Aymé, utilizaremos un método que venimos aplicando desde hace dos décadas aproximadamente, en nuestras clases de traducción literaria ⁽¹⁰⁴⁾; procedimiento que es la suma de varias metodologías propuestas por los distintos especialistas en el campo de la traductología y de la didáctica de la traducción ⁽¹⁰⁵⁾, con la finalidad de descubrir la *literariedad* ⁽¹⁰⁶⁾ de la novela francesa.

Lo primero que debemos recordar es que el texto traducido de **César Vallejo** es un texto literario caracterizado por una sobrecarga estética y por transmitir emociones al lector. Recordemos además que el texto literario posee

¹⁰⁴ Estas clases se dictan en la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas en la Universidad Ricardo Palma desde el 01 de abril de 1987.

¹⁰⁵ Véase Bibliografía sobre Traducción, al final de esta tesis.

¹⁰⁶ "*Literariedad*: Según R. Jakobson y los formalistas rusos y checos, es la propiedad por la cual una obra de Literatura es literaria. La "función poética" o recurrente es el núcleo formal de la literariedad". PARAÍSO, Isabel...*El Comentario de Textos Poéticos*. Valladolid. Ediciones Júcar. 1988, pág. 146

un carácter evocativo, simbólico, figurado, polisémico, sonoro, connotativo, etc. Además, el texto literario aprovecha las posibilidades del idioma para crear un lenguaje lleno de expresividad, de matices significativos y sugerencias hasta alcanzar un grado de comunicación profundo.

Pero también por la autosuficiencia del texto literario, las palabras adquieren una ambigüedad de la que carecen en otros mensajes. Al no existir una realidad extraverbal que determine su significado, la lengua literaria pierde lógica, gana afectividad y adquiere, en fin, un valor plurisignificativo que la llena de sugerencias: las palabras tienen ecos múltiples, resonancias que tocan a cada lector de manera diferente y que evocan sensaciones en vez de emitir mensajes concretos y precisos. Tal es el secreto del lenguaje figurado propio de la literatura: un lenguaje para el que puede suceder que dos y dos no sean cuatro.⁽¹⁰⁷⁾

Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una integración entre forma y contenido mayor a la habitual y una especial vocación de originalidad. Además los textos literarios crean mundos de ficción.

La obra literaria es una elaboración artística y, en ese sentido, artificiosa. Su contenido es siempre ficción, aunque de la manera de expresarlo se derive una verdad inapelable que emocione, entusiasme, asuste o divierta. Eso significa que no debemos buscar más allá del texto la realidad de éste: *empieza y termina en sus palabras.*⁽¹⁰⁸⁾

Enfrentarse a este tipo de texto exige por parte del traductor.- y del crítico de la traducción (papel que asumiremos en este trabajo de investigación)- una amplia competencia literaria, sólida formación literaria, ser

¹⁰⁷ MOREIRO, Julián... op.cit. pág.34

¹⁰⁸ Ibidem. pág. 52



un gran lector de literatura y tener una especial sensibilidad hacia el hecho literario. ⁽¹⁰⁹⁾ Asimismo, ha de realizar una lectura total del texto que incluya una apreciación de todos los rasgos estilísticos que lo conforman.

Es en base a esta lectura total, que nosotros hemos dividido nuestro análisis en tres secciones: léxico –semántico, morfosintáctico y fonostilístico.

Primeramente debemos indicar que *La rue sans nom* es un texto literario, género "narrativo" y subgénero: *novela proletaria – realista*. Creemos sin embargo, que también tiene elementos de la *novela social*: narración que trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad o la injusticia y desigualdad que existen en su seno con el propósito de criticarlas. Están referidas, sin manifiesto sentido individual, al estado de la sociedad y hacen patente el desequilibrio de bienes entre los hombres por medio de un testimonio que sirve de base a una denuncia o crítica. Aparece en la época del Realismo y desde entonces no deja de cultivarse. Presenta personas de clases bajas y es ambientada en barrios urbanos desfavorecidos o en el campo, y es contada en tercera persona por un narrador testigo.

De igual forma tiene cierta relación con la *novela urbana*, ya que es una narración en la que el espacio o lugar de acción son calles, plazas y edificios entendidos como conjunto, descritos y frecuentemente transitados por unos

¹⁰⁹ Con toda certeza nos imaginamos que César Vallejo cumplía con todos los requisitos mencionados. En el capítulo IV nos referiremos a este punto con más detenimiento.

ciudadanos – personajes que coinciden en cierta uniformidad de hábitos según el concepto moderno de ciudad. Lo singular es el detalle descriptivo...” (110)

Recordemos además que en toda narración, un emisor (narrador) desarrolla una historia o un hecho (relato), real o imaginario, valiéndose de diversos modos de elocución o formas de presentación del relato.

Los modos de elocución narrativa son el diálogo (o partes habladas de la narración), la descripción (o pintura de lugares, personas, sentimientos, ideas, objetos) y la narración propiamente dicha (acontecimientos sometidos al transcurso del tiempo) (111)

Los tres modos de elocución antes mencionados se encuentran en nuestra novela. Como ejemplo de diálogo vemos en la página 103:

“-Alors?

-Alors? répéta le Grand Cloueur.

Visiblement, le sens de la question échappait à Johannieu. Vanoël précisa d'une voix sèche :

-Où en es –tu avec la petite ? Est-ce que ça marche un peu ?”

También abundan los párrafos descriptivos como por ejemplo:

“C'était une pièce assez grande, aux murs nus, meublée sommairement, qui sentait l'abandon et l'humidité. Une fenêtre sans rideaux, abritée par des persiennes, donnait sur la rue” (pág.17).

Y en relación a la narración propiamente dicha tenemos:

¹¹⁰ DEL MORAL, Rafael... op.cit pág. 190

¹¹¹ OLMEDO, Juan Antonio... op.cit. pág. 3



"Mânu ne répondit pas, continuant à regarder dans le vague comme s'il n'avait pas entendu. Johannieu et ses compagnons, s'avisant qu'ils étaient en retard, posaient de l'argent sur le comptoir. Minche alla rendre la monnaie et, tandis qu'ils parlaient, Cruseo entra dans le café" (pág.39)

Ahora bien, el nivel de lengua que encontramos en la novela es predominantemente *estándar coloquial*:

"cours vite chercher un litre de rhum" (pág 50)

y en menor proporción, *subestándar*:

"tu ne peux pas? Dis que c'est pour m'emmerder que tu veux rester ici..." (pág. 98)

La función que el lenguaje cumple en el texto es la *poética*, según el modelo de funciones de Roman Jakobson: ⁽¹¹²⁾. A continuación dividiremos nuestro análisis en los estratos léxico-semánticos, morfosintácticos y fonostilísticos.

2.4.1 Análisis léxico-semántico

Lo primero que habría que recordar es que al ser *La rue sans nom* una novela, es un texto plurisotópico y por lo tanto presenta varios motivos al interior, en contraposición a los textos isotópicos, que como su nombre lo indica, únicamente se refieren a un tema en forma exclusiva, como por ejemplo

¹¹² En su libro *Ensayos de lingüística general*, Roman Jakobson plantea que el lenguaje cumple seis funciones: función referencial (representativa, denotativa), función emotiva (expresiva, afectiva), función conativa (apelativa, de llamada), función poética (estética), función fática (de contacto) y función metalingüística (de glosa).

los ensayos científicos, los documentos legales, los textos informativos, etc.

Así, entre los principales motivos que se abordan en la novela encontramos:

La solidaridad (pág. 22)

Lealtad (pág. 29, 226, 229)

Amor (pág. 34, 59, 151)

Injusticia (pág. 35)

Racismo (pág. 38, 83, 89, 90, 104, 109)

Violación (pág. 73, 152)

Locura (pág. 78, 82, 182, 210)

Venganza (pág. 116)

Diferencias entre pobres y ricos (pág. 120, 142)

Soledad (pág. 135)

Muerte (pág. 140, 179)

Libertad (pág. 164)

Traición (pág. 193, 204)

Como es de imaginarse, los campos semánticos giran alrededor de estos grandes motivos.

Como sabemos, los diversos elementos que conforman la novela otorgan la coherencia de la misma.

La coherencia se asienta en la concepción del texto como un engranaje en el que ciertas marcas específicas funcionan de soporte. Se trata de piezas lingüísticas, el único estrato visible en el texto, pero son el resultado de la intervención en el acto comunicativo de un conjunto de elementos-actores, situación, marco cultural-dependientes de parámetros sociales, funcionales, o incluso estéticos. Gracias a la coherencia textual se organizan y

combinan huellas lingüísticas con imágenes mentales, enunciados explícitos con representaciones del mundo, contenido informativo con parámetros de naturaleza pragmática.⁽¹¹³⁾

En el *Diccionario de términos literarios* ⁽¹¹⁴⁾ se afirma que la coherencia es:

la relación lógica y jerárquica entre todos los elementos de un texto. Para alcanzar la coherencia deben cuidarse el orden de las ideas, la claridad en la exposición del pensamiento y la corrección gramatical. Semánticamente la coherencia supone "recurrencias" (anáforas, repeticiones, paralelismos, simetrías) que entretengan la información que el texto aporta. Son asimismo necesarias la reiteración de "motivos", la reaparición de personajes, la creación de isotopías, la presencia de deícticos.

Por todo lo antedicho, verificamos que nuestra novela, objeto de estudio, incluye un sinnúmero de elementos que juntos conforman la coherencia textual.

Con respecto a los términos connotativos, el primero que debemos destacar es la "rue", ya que aún cuando el traductor tenga una sola opción de traducción: "calle", sin embargo, no se trata de cualquier calle sino de una en particular, que es aquella donde transcurren todos los sucesos. Pero aquí surge algo paradójico: al tener la novela el título de *La calle sin nombre*, da a entender que es una calle cualquiera ya que no lleva ningún nombre en especial. Sin embargo, narrador y lector, en extrema complicidad, presuponen que se trata de la misma calle a lo largo de la historia. Y además, que podría ser cualquier calle, de cualquier lugar, de cualquier época.

¹¹³ TRICÁS PRECKLER, Mercedes... "Recomido interpretativo y traducción: una estrategia holística", en José Yuste Frías - Alberto Alvarez Lugris (eds.) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo. Universidad de Vigo, Servizo de Publicacións, D.L. 2005, pág. 48

¹¹⁴ PLATAS TASENDE, Ana María...op. cit., pág. 137

Otro de los términos connotativos relevantes es el de *italianos* ya que transporta una carga negativa, al describir a los italianos, a esos italianos que habitan al final de la calle, como un grupo humano que no tiene reparos en destruir hogares con tal de conquistar a las mujeres de la zona. Al hablar de *italianos*, el narrador se refiere también a ciertas características personales: galanterías, cualidades de seductor, etc, que se presentan en la novela.

Un préstamo muy empleado en la novela es el término que proviene del italiano: *madona* (¹¹⁵). Los nombres propios utilizados son aquéllos de los personajes o lugares, como *Italia*. Por último, no encontramos neologismos ni arcaísmos.

2.4.2 Análisis Morfosintáctico

Nuestra novela está escrita sobre todo en *tiempo pasado, simple e imperfecto*, por ejemplo:

*"Elle lui **souhaita** le bonsoir avec une certaine amabilité"(pág. 17)*

*"Dans son lit, Méhoul **n'arrivait** pas à s'endormir"(pág.17)*

cuando se trata de los relatos o descripciones hechas por el narrador; sin embargo, cuando se trata de los diálogos de los personajes, el narrador usa el *tiempo verbal presente* :

*"J'**ai** du chagrin de te savoir comme ça"(pág. 182)*

¹¹⁵ Véase MATHIEU- ROSAY, Jean... *Dictionnaire étymologique*. Belgique. Marabout, 1985,

El modo verbal empleado es el *indicativo*: "Il est saoul, dit Minche..."

(pág. 59)

Aunque también notamos el *imperativo*: "**Tais-toi**, dit-il, je ne sais plus où est ma tête" (pág. 183)

"**Assez de bataille**, dit Cruseo."(pág. 93)

En menor proporción encontramos oraciones cuyos verbos aparecen en *modo condicional*:

"**Si vous entendez du bruit, vous saurez que c'est des rats.**"(pág. 17)

Por lo general la novela está compuesta de *oraciones simples* que a veces tienen incluso una sola palabra. Por ejemplo:

"**Patiente**"(pág. 53)

"**Bonsoir**" (pág. 222)

Igualmente observamos *oraciones compuestas*:

"**Quand je t'ai trouvée là-bas, je ne t'ai point fait de reproches, parce que ce n'était pas de ta faute.**"(pág. 53)

Cabe destacar, por otra parte, que el narrador emplea *estructuras paralelas* que otorgan a la obra cierta musicalidad:

"**Ce n'est pas vrai...ce n'est pas vrai**"(pág. 220)



"il y a **trop de chair, et trop d'os aussi**"(pág. 175)

"**Gueules sales, gueules d'usines**"(pág. 92)

"Dans ce temps-là, on n'avait **point de femme, point d'enfants.**"(pág. 11)

Asimismo percibimos una buena cantidad de palabras compuestas como: "**verre d'eau -de vie**"(pág. 22), "**brûle-pourpoint**" (pág. 22), "**borne-fontaine**" (pág. 23), "**faux-cols**" (pág. 23), "**après-midi**" (pág. 24).

Dentro del estrato morfosintáctico podemos observar varios ejemplos de *enumeración*, que como sabemos consiste en reseñar los elementos que componen un conjunto.

"Puis il **se leva** péniblement, **prit** la lampe dont il **remonta** la mèche et **marcha**, d'un pas hésitant, vers la chambre du fond."(pág. 18)

"...infiniment respectueuse, **de sa beauté, de sa voix, de ses moindres mouvements**, comme un prêtre attentif à un miracle perpétuel." (pág. 51) En este ejemplo también notamos una figura de comparación, o símil .

"toute la famille, figée en admiration, le regarda passer **le pantalon, le gilet, la veste.**"(pág. 80)

"**Son discours, les prémisses et les conclusions** avaient été fixés.."(pág. 87)

"...ses yeux mimaient le **désespoir, l'horreur, la mort et l'amour**"(pág. 139)

"Il avait, quand il fallait, un langage fleuri **de mots tendres, de paraboles et des plus gracieuses métaphores.**"(pág. 111)

"...la rue était à eux, **ses murs branlants, lépreux, sa chaussée boueuse, ses chambres humides, sa borne-fontaine** où l'on faisait queue pour..(pág. 121)



Aparte de las oraciones interrogativas y exclamativas propias del discurso dialógico igualmente encontramos *preguntas y exclamaciones retóricas*.

La *pregunta retórica* expresa sentimientos con interrogaciones que, simplemente, no esperan respuesta. Este tipo de preguntas no forman parte del diálogo entre los personajes:

"Je te parlais de ma fille. *Je t'ai dit qu'elle s'appelait Noa ?* elle s'appelle Noa."(pág. 13)

"*Mais quoi ?* tu n'as pas à te tourmenter".(pág. 13)

Et pourquoi faire, mon Dieu ?"(pág. 79)

Car pourquoi démolir cette rue plutôt qu'une autre rue ?
Avait-on demandé l'avis des intéressés ?"(pág. 120)

Por otro lado, cierto número de figuras de pensamiento están elaboradas de tal forma que la intensidad de su lenguaje se dirige a conmover al receptor, por eso se las denomina patéticas. Por ejemplo, la *exclamación retórica*, que es una manifestación de sentimientos y emociones que la escritura representa con signos de exclamación. Estos traducen una entonación distinta, de carácter enfático en su expresión frente a la puramente enunciativa o interrogativa.

Ejemplo:

"*Boire du grossier à cette heure-là, un dimanche!*" (pág. 60)

2.4.3 Análisis Fonoestilístico.

Entre las principales figuras literarias que utiliza el narrador tenemos:



Hipérbole, figura que permite exagerar, positiva o negativamente, la valoración de una persona, una cosa o un hecho. A continuación algunos ejemplos:

"Toute la rue lamenta des présages"(pág. 7)

«Si ça continue, il tombera de la merde"(pág. 10)

"L'homme n'avait qu'un mot à dire"(pág. 10)

"...il semblait à chacun que l'année fût toute pleine de dimanches."(pág. 24)

«...les cœurs étaient si faciles, qu'on aurait prêté cent sous à n'importe qui."(pág. 57)

"Cruseo leva son visage baigné de larmes.."(pág. 59)

"...un complet était la chose la plus ordinaire du monde."(pág. 78)

"..l'aventure de Johannieu était connue de toute la rue."(pág. 87)

"Louise Johannieu se hâta d'ébruiter l'événement, en multiplia le récit pendant toute la journée."(pág. 87)

"Le soir, le nom de Johannieu fut dans toutes les bouches."(pág. 88)

"Il semblait que ce vieux fût écartelé par tous les démons de la lubricité."(pág. 91)

"La chaleur de la lutte avait d'ailleurs altéré tout le monde..."(pág. 94)

"A cause d'elle, toute la rue nous regarde, tous les yeux sont chez nous..."(pág. 98)

"Toute la journée il reste à la fenêtre pour voir passer sa poule."(pág. 108)

"...une même passion de justice animait tout le monde."(pág. 121)

"..il chantait les plus belles chansons du monde" (pág. 145)

"Imbécile, plus bête que le dernier des derniers.."(pág. 203)

Por otra parte, en la novela, cuando los personajes dialogan encontramos muchos recursos propios de la *lengua oral*, la cual es más natural y libre, innovadora, abierta a cualquier influencia y llena de vitalidad. Esta es la lengua del coloquio, usa *expresiones afectivas, frases entrecortadas*, etc. así como *interjecciones, invocaciones a Dios, elementos fáuticos, expresiones vulgares* y otros.

"Tais-toi tout de suite, dit-il à la Méhoule, ou je te recasse la jambe, parole."(pág. 15)

"Dans ces moments-là, hein, on voudrait presque avoir près de soi un homme qui sache, qui vous en parle, dis, Méhoul, dis.." (pág. 13)

"Tu t'en iras quand tu voudras et au diable." (pág. 16)

"Et l'autre, c'est le portrait de son père, voilà" (pág. 28)

"Tais-toi donc, bon Dieu, coupa Finocle." (pág. 30)

"Tiens, bois ton café et fous-moi le camp.." (pág. 32)

"Ça vous emmerde. Eh bien, il couche avec!" (pág. 90)

"Vieux salaud! Je vais te faire taire, vieux cochon!" (pág. 91)

"Mais cassez-lui donc la gueule, Bon Dieu!" (pág. 92)

"Mon Dieu, qu'on est à l'aise dans la peau d'un bourgeois." (pág. 117)

"Je suis obligé. Ah oui, nom de Dieu, obligé."(pág. 13)

"Tiens, mon œil, dit Minche, mon œil que c'est ta cousine."(pág. 94)

Otro de los recursos literarios más empleados por el narrador es la *Personificación* o *Prosopopeya*, la cual otorga cualidades propias de seres animados o corpóreos a otros inanimados y abstractos o acciones y cualidades humanas a seres que no lo son. Por ejemplo:

"La **rue endormie** n'avait pas d'autre bruit que le bruit mou et monotone de la pluie." (pág. 18)

"..la **rue qui gémit** de plaisir."(pág. 57)

«..la **nuit dort** dans ses cheveux"(pág. 59)

"Et le **cœur m'a pleuré** dans m'accordéon."(pág. 59)

"..le **soleil mourut** au cœur de tous ceux de la rue qui buvaient en joie."(pág. 60)

"..la **rue était attentive** à ses moindres gestes."(pág. 77)

"..pour écouter les **gémissements d'accordéon..**" (pág. 78)

"Le **malheur** est là, il **entre** par les portes,"(pág. 98)

"Toute la **rue**, gagnée par la fièvre, **hurlait**, imbécile.." (pág. 124)

"..voyant que la **mort était assise** dans sa cuisine," (pág. 209)

"Méhoul, avec un désespoir infini, regardait la **mort danser..**" (pág. 212)

En *La rue sans nom* encontramos la figura de *comparación o símil*, la cual compara de forma expresa, un hecho real con otro imaginario de cualidades análogas. A continuación algunos ejemplos:

"Méhoul fut **comme un homme très vieux.**" (pág. 12)

"..le **gamin qui est vache comme personne..**" (pág. 13)

"Minche sera beau **comme un dieu de joie et de vin épais.**" (pág. 35)

"..la **fumée du tabac fut comme un ciel de plomb sur les têtes.**" (pág. 60)

"On a des nerfs **comme une fille.**" (pág. 65)

"..regardait le café de chez Minche **comme un antre diabolique..**" (pág. 70)

"..une gamine jolie comme un oiseau.." (pág. 82)

"Johannieu ne s'était point révélé comme un héros de légende." (pág. 83)

"tu étais nerveux comme une femme." (pág. 162)

"..sans chasser les ouvriers comme des esclaves dont la misère offensait la délicatesse de leurs femmes parées comme des putains.." (pág. 121)

"Sainte Vierge, soupira-t-il, qu'elle est belle. Si belle, comme un abricot.." (pág. 133)

"..la chanson d'un souffle tendre comme un murmure de fontaine." (pág. 137)

"c'est doux comme du mouton" (pág. 177)

"..du poil sur les jambes comme des bêtes.." (pág. 177)

"...leurs lèvres rasées comme des culs de bêtes..." (pág. 178)

"Je vous regarde comme une bête.." (pág. 197)

La *metáfora* también es una de las figuras literarias preferidas por el narrador. Recordemos que la *metáfora* es la sustitución de un término por otro cuando entre ambos hay relación de semejanza o parecido. La *metáfora* se diferencia del *símil* en que no lleva nexo de comparación, pues la relación que indica no es comparativa sino identificativa. Es la *metáfora* uno de los recursos de más efectos expresivos y estéticos en la lengua literaria. ⁽¹¹⁶⁾ Por ejemplo:

"Et il clignait ses yeux de bœuf." (pág. 58)

"Noa était une belle fille de soleil, un rêve de sud, toute claire, inutile comme une merveille de paradis." (pág. 77)

¹¹⁶ En el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas encontramos una clasificación bastante detallada de los tipos de *metáforas*, así distingue entre "*metáforas alucinantes, antropomórficas, aposicionales, atributivas o impuras, cinestésicas, cosificadoras, creacionistas, hiperbólicas, in absentia, in praesentia, léxicas o lingüísticas, oníricas, puras, vanguardistas*", etc. PLATAS TASENDE, Ana María... op.cit. pág 472 y ss.

En este caso, también se puede observar las figuras de enumeración y de comparación.

"..il vous a coupé l'herbe sous les pieds".(pág. 88)

"Dans l'eau claire des grands yeux bridés.."(pág. 101)

"..s'il eût déjà mesuré l'abîme qui le séparait de Noa.." (pág. 116)

"Un bourdonnement d'humanité blessée emplissait la rue.."(pág. 119)

"(la rue)..elle était la puissance original que l'on trouve en arrivant, une éternité aussi importante que l'eau des rivières et le ciel d'en haut." (pág. 120)

"le soleil est avec les femmes." (pág. 153)

"le grand chemin de pitié.." (pág. 212)

La *reticencia* es una característica de los diálogos y por lo tanto, es muy frecuente encontrar casos de reticencia en la novela, como por ejemplo:

"Tu restes à ta fenêtre et puis c'est tout. C'est du propre..." (pág.104)

"Ah oui, dit-il, vous vouliez lui dire que vous l'aimiez, vraiment..." (pág. 115)

Por otro lado, la *ironía*, que es en la prosa narrativa, la actitud de un narrador que se distancia de lo narrado y lo presenta ante el lector con un guiño cómplice, es uno de los recursos preferidos por Aymé. La ironía puede proyectarse sobre amplios pasajes o, incluso, sobre la totalidad del texto: así sucede si forma parte de la mirada del autor, de la actitud que adopta al contemplar la realidad. Ahora bien, no solamente en *La rue sans nom* sino



también en toda la producción literaria de Aymé, encontramos que ironía y humor están estrechamente ligados.

"Un instant, elle resta silencieuse, parce qu'elle avait trop de questions" (pág. 8)

"Les hommes l'entouraient, l'admiraient avec les mains." (pág. 177)

"C'étaient les gens les plus heureux de la rue, parce qu'ils avaient laissé leurs femmes dans leurs pays et croyaient sincèrement, après une longue absence, qu'elles étaient bonnes et belles entre toutes les femmes de la terre." (pág. 23)

"..qu'est-ce que vous voulez, ça n'a pas plus d'éducation que mes fesses." (pág. 50)

"Tous les dimanches il y avait du monde, car le jour du Seigneur était aussi celui de Minche," (pág. 57)

"Car Finocle, concluant de quelques expériences personnelles, croyait à la vertu des revolvers." (pág. 73)

"Mais ce complet, vraiment, il avait été obligé de l'acheter, obligé, c'est tout ce qu'il en pouvait dire." (pág. 79)

"Vous étiez là à faire la belle jambe..." (pág. 115)

Otro de los recursos literarios que enriquecen y dan colorido al texto narrativo es la *antítesis*, figura retórica de pensamiento, lógica, que consiste en la contraposición de palabras u oraciones que no encierran entre sí contradicción, por lo que no son generadoras de incoherencia. A continuación, algunos ejemplos:

"Je vais et je viens." (pág. 9)

«...composé de monosyllabes: oui, non, ah." (pág. 60)

"heureuse ou malheureuse" (pág. 72)

"sa joie et sa tristesse.." (pág. 72)

"partagée entre l'orgueil et l'indignation."(pág. 87)

"des allées et venues.."(pág. 104)

Por otra parte, el narrador, en casi la totalidad de la novela utiliza un sinnúmero de *epítetos*, los cuales califican y otorgan belleza a los sustantivos.

"les lourds silences des autres"(pág. 74)

"attitude d'hostile indifférence"(pág. 73)

"visages violents et mélancoliques"(pág. 76)

"une passion dangereuse"(pág. 82)

"leurs cœurs fiévreux"(pág. 82)

"un accès de folie frénétique"(pág. 90)

"une bonhomie perfide"(pág. 116)

"une flamme dansante"(pág. 167)

Es preciso señalar igualmente que el narrador emplea una gran variedad de figuras de *descripción*, entre las que sobresalen la de *Topografía*, que es la descripción de un lugar.

"C'était une pièce assez grande, aux murs nus, meublée sommairement, qui sentait l'abandon et l'humidité, une fenêtre sans rideaux, abritée par des persiennes, donnait sur la rue."(pág. 17)

A continuación algunos ejemplos de *Prosopografía*, descripción de una persona en su aspecto exterior.

"Alors, Méhoul vit ses mains, des mains énormes, noueuses, qui faisaient une ombre noire sur le visage de Finocle."(pág. 19)



"C'était une mince fille de dix-huit ans, belle, aux cheveux noirs crépelés, de teint mat. Le regard de ses yeux glauques, bridés pareils aux yeux de Finocle, ajoutait à son visage une jeunesse étrange, un charme enfantin."(pág. 48)

"Son ventre cordial, ses yeux en bouchon de carafe, ses joues rose fesse lui composaient la physionomie confortable sans arrogance"../(pág. 58)

La *Etopeya* es la descripción de las cualidades morales de un individuo, por ejemplo:

"Cette grâce féminine, cette sérénité particulière à Noa déconcertaient la rudesse de ses habitudes."(pág. 71)

Finalmente también encontramos una gran cantidad de figuras de repetición como por ejemplo *reduplicaciones, similitudines, aliteraciones, derivaciones, concatenaciones*, etc.

Reduplicación:

"Méhoul, il y a de sales nuits, des nuits où l'on ne dort pas"
(pág.13)

"Chacun avait soif, buvait vite, verres sur verres."(pág. 60)

"un rendez-vous avec l'amour, un amour innombrable" (pág. 76)"

"Allez, dis-le; dis-le.." (pág. 57)

"Robe rouge, robe rouge"(pág. 59)

"**premier étage, premier étage**"(pág. 134)

"**je veux ça et je veux ça**"(pág. 123)

"**À nous la rue, à nous la rue..**"(p... 124)

"**Plus bêtes que les bêtes**"(pág. 125)

"**C'était la rue, la rue..**"(pág. 129)

"**Tu t'énerves, hein, tu t'énerves..**"(pág. 129)

"**La salope, la salope**"(pág. 130)

"avoir sa **place**, une **place** de rien du tout, mais sa **place** à soi"
(pág. 66)

Similicadencia:

"Elle **apprit** à les connaître, **plaignit** leurs fatigues, les **aima**"
(pág. 76)

"La voix de l'accordéon **se multipliait, s'amplifiait.**" (pág. 138)

Aliteración: es la repetición de sonidos semejantes. Puede evocar estados de ánimo o sonidos de especial expresividad.

"..toute **pleine de pitié**" (pág. 146)

"..pour oublier les **lendemains de labeur, les logis.**" (pág. 25)

"toute pleine de mauvais mystère." (pág. 134)

"Il est le roi de la rue, Minche" (pág. 35)

Derivación:

"créateur et créature"(pág. 106)

"Ces **batailles**, ça finit toujours mal. On ne devrait jamais se **battre**.."(pág. 107)

"..il **maudissait** la race des patrons, ses **malédiction**s"(pág. 83)

"Si, je vais **chanter** une **chanson**.."(pág. 139)

Concatenación:

"..il y a des **maisons**. Des **maisons**?" (pág. 123)

"qu'ils tombent sur un **bec de gaz**! Sur un **bec de gaz**?"
(pág. 123)

Anáfora:

"**Bien sûr**, approuva Finocle gagné à la fièvre de Méhoul. **Bien sûr**, quand on.."(pág. 30)

"**Quoi donc**?"

-**Quoi donc**? Mais tu ne sais pas"(pág. 107)

"C'était toujours la même histoire, le même recommencement.."(pág. 120)

"Le soir est mauvais, le soir me fait mal."(pág. 134)

Juegos de palabras:

"Des **bêtises** ,pourquoi des **bêtises**?

-Je dis que c'est des **bêtises** parce que c'est des **bêtises**. C'est bien tout ce que tu sais faire, des **bêtises**."(pág. 26)

"Une **année** pousse une **année**"(pág. 9)

"Un **complet**, voilà qu'il s'est acheté un **complet**.."(pág. 78)

"Ah, tu **chantes** bien, tu **chantes** pour me faire mal. Et moi, que je te **chante** aussi."(pág. 136)

Por último, es necesario mencionar que en la novela se incluye la letra de una canción extensa en la página 137, con las características propias de este tipo de texto, es decir con expresiones repetitivas a manera de letanías, algunas rimas, para dar sonoridad, etc... A continuación, un extracto de la canción:

M'accordéon de ma misère, je suis saoul

Pour avoir bu trop du vin clair

Qu'elle a mis dans ses yeux



De Vierge du dimanche.

Ho des chantiers, mon compagnon de pioche

Dis-moi qu'est c' qu'y a dans la terre.

Mon terrassier d'amour, y a trois pierr' de taille.

C'est pour bâtir ta maison neuve.(...)

Finalmente, añadiremos que en nuestra novela casi no encontramos rasgos iconográficos, salvo aquéllos en los que se observa una intencionalidad por parte del narrador para resaltar alguna palabra o, por ejemplo, en la letra de la melodía.





CAPÍTULO III

LA TRADUCCION LITERARIA

Luego de haber conocido al autor de *La rue sans nom*, Marcel Aymé y de haber analizado dicha novela desde diversos puntos de vista, ahora es preciso abordar ciertos aspectos teóricos concernientes a la traducción, en especial a la traducción literaria y a la crítica de la traducción ya que nuestra intención, tal como lo mencionamos en la introducción, de nuestro trabajo de investigación, es realizar un estudio serio de la traducción efectuada por **César Vallejo**: *La calle sin nombre*, que hasta el momento no se ha hecho. ⁽¹¹⁷⁾

¹¹⁷ En dos anteriores ocasiones me he referido brevemente a Vallejo en su faceta de traductor. La primera fue a pedido del editor general de la Colección *Obras completas* de César Vallejo, edición del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, doctor Ricardo Silva – Santisteban, para que efectuara la edición y prólogo del libro *Traducciones*, el cual estaría dedicado a las traducciones que Vallejo había efectuado. La segunda, con motivo de la invitación que me hiciera la Presidenta de la Asociación de Traductores Literarios de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la doctora Lourdes Arencibia, para dictar una conferencia en el marco del *VII Simposio de Traducción Literaria*, que se llevó a cabo del 25 al 27 de noviembre del 2003 en la Habana, Cuba. Entonces expuse: *Creatividad y comunión entre autor y traductor. Sobre la faceta desconocida de traductor del poeta peruano César Vallejo*. La conferencia se encuentra publicada en mi libro *La Traducción Literaria* (Véase Bibliografía).

3.1 En torno a la traducción

Como sabemos, “aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido”⁽¹¹⁸⁾. Octavio Paz destacaba pues la innegable trascendencia de la traducción para la humanidad entera. Nosotros estamos todo el tiempo traduciendo, aún cuando no utilicemos palabras, empleamos signos, códigos distintos a los verbales y estamos traduciendo en nuestra misma lengua cuando hay un vocablo que pertenece a otro registro de lengua o realidad desconocida por nosotros.

Roman Jakobson ⁽¹¹⁹⁾, se referirá a tres formas distintas de traducción, en su artículo: *Aspectos lingüísticos de la traducción*:

- 1) Traducción intralingüística o reformulación, que consiste en la interpretación de los signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua.
- 2) La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha, que consiste en la interpretación de los signos lingüísticos por medio de otra lengua.

¹¹⁸ PAZ, Octavio... *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona. Tusquets.1971,pág. 7

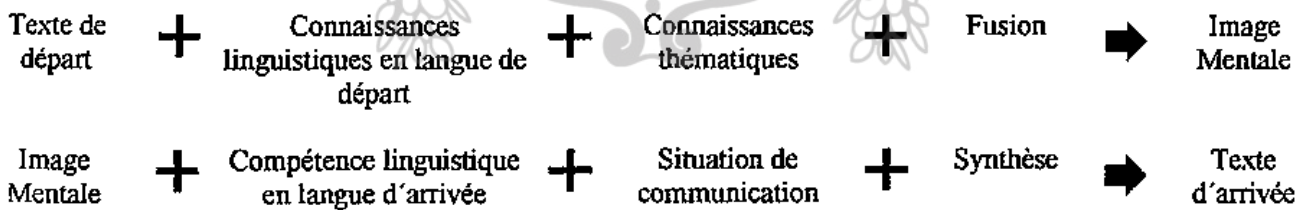
¹¹⁹ JAKOBSON, Roman... En TRICÁS PRECKLER, Mercedes. *Manual de traducción*. Barcelona Gedisa 1998 pág 32

- 3) La traducción intersemiótica o transmutación, que consiste en la interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos.

En los tres niveles, recalca Jakobson, el objetivo es buscar "equivalencias" no entre palabras sino entre "unidades del código" o mensajes enteros. Por otro lado, Nida y Taber (¹²⁰) consideran que "Traducir consiste en reproducir, en la lengua de llegada, la equivalencia más próxima al mensaje de la lengua de partida, en primer lugar en el aspecto semántico y, en segundo lugar, en el aspecto estilístico."

Para Ch. Durieux(¹²¹), el concepto de traducción remite esencialmente al de comprensión: "Traduire, c'est comprendre pour faire comprendre" y lo esquematiza de la siguiente forma:

COMPRENDRE



FAIRE COMPRENDRE

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ DURIEUX, Christine... *Apprendre à Traduire*. Paris. La Maison du Dictionnaire. 1995, pág.15

Es importante señalar que un punto importante en sus investigaciones constituye el factor del conocimiento temático por parte del traductor para el logro de una traducción óptima:

L'appréhension du sens du texte exige l'apport de toute une série de compléments cognitifs et la mise en œuvre d'un raisonnement logique permettant d'établir des liens entre le *dit* – ce que dit le texte – et le *su* – ce que le lecteur/traducteur sait déjà – qui lui donne les moyens d'interpréter le *dit*. ⁽¹²²⁾

Sobre este aspecto en particular, damos por descontado que nuestro traductor de *La rue sans nom*, tenía pleno conocimiento de la materia traducida, ya que se trataba de literatura y sobre todo de literatura de alguna forma "comprometida", tan conocida y practicada por él en sus propios escritos y en su propia vida.⁽¹²³⁾

A este concepto, años más tarde, se añade el elemento básico de la funcionalidad o propósito de la traducción. Así, Christiane Nord ⁽¹²⁴⁾ señala que:

La traducción es la producción de un texto de llegada funcional que mantiene con el texto de partida una relación acorde con la función que éste posee o pretende poseer. La traducción permite la realización de un acto comunicativo que, debido a barreras lingüísticas y culturales, no hubiera sido de otro modo posible.

Hay otros teóricos de la traducción que han centrado sus reflexiones en la relación que existe entre lengua y cultura. Como sabemos, la traducción enriquece, la literatura de un pueblo y a la vez, la cultura del mismo y

¹²² Ibidem. pág. 20.

¹²³ Sobre este punto nos detendremos más adelante, en el capítulo IV.

¹²⁴ NORD, Christiane. *Text analysis in translation*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1991, pág. 28.

viceversa. Valentín García Yebra (¹²⁵) nos recuerda que la traducción ha sido un factor decisivo para:

1. la difusión de las culturas,
2. la creación y el desarrollo de nuevas literaturas,
3. el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir.

Literatura, cultura y traducción están pues estrechamente ligadas.

El mismo Valentín García Yebra se referirá a las dos fases del proceso de la traducción: fase de comprensión y fase de expresión: "Comprensión y expresión- he dicho y escrito en varias ocasiones- son las dos alas del traductor; si le falla cualquiera de ellas, no podrá remontar el vuelo; se arrastrará penosamente a ras de tierra".(¹²⁶)

Es apropiado mencionar también que hay especialistas de la traducción como Jean Delisle, que se refieren a las circunstancias que rodean al traductor – llámese: angustias, dudas, desesperación, y otros – cuando éste se encuentra frente a un texto que debe traducir. El dirá: la traducción es un "*art d'approximation*", no es ni puede ser una disciplina exacta, hay grados de comprensión; la naturaleza y la función de los textos explican en parte los límites relativos a la transferencia interlingüística del sentido del mensaje; cada texto constituye un desafío. "La traduction est un travail ardu, mortifiant,

¹²⁵ GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. Madrid. Editorial Gredos. 1994, pág 270

¹²⁶ Ibidem pág.312



désespérat néme par moments, mais aussi un travail enrichissant, indispensable, qui exige honneteté et modestie". (127)

El trabajo del traductor es reconocido como un trabajo complejo, difícil y que a veces puede convertirse en un espacio de soledad y tortura cuando la traducción es imposible o cuando inevitablemente en la versión traducida hay pérdida de elementos esenciales del texto que no se logran recuperar en el texto de llegada. Quizás por ello, en el texto de Duff (128) se lee: "Tortura y traducción se cuentan, de hecho, entre los pocos actos que pueden ser peores que la muerte. Estrictamente hablando, la traducción es una forma sutil de tortura."

La traducción es vista desde una perspectiva ciertamente fatalista, según Antoni Bueno García: "La traducción es una acción transgresora que intenta luchar contra la fatalidad de su propio destino haciendo frente a sus propios obstáculos con la esperanza de que nada está perdido, que hay una posibilidad real de vencer la incomunicación. (129)

De cierta manera, Julia Escobar Moreno coincide con este pensamiento cuando afirma que "la traducción es una forma de escritura en la que el traductor se ve, obligado a trabajar la lengua de una forma que no es natural,

127 DELISLE, Jean... En TRICÁS PRECKLER, Mercedes. Op cit. pág.39

128 DUFF, A... The Spectator, 24 Septiembre 1977 citado en A. Duff, The Third Language. Recurrent problems of translation into English, Pergamon Press, Oxford, 1981, p. 1

129 BUENO GARCIA, Antonio..." La Teoría de la Traducción al final del siglo", en: Antonio Bueno García (y) Joaquín García Medall. La traducción: de la teoría a la práctica. Valladolid. Universidad de Valladolid. 1998, pág. 9

pues no la utiliza como expresión del pensamiento propio sino como transposición del ajeno.”⁽¹³⁰⁾

Y como dijéramos líneas arriba, este sinsabor que experimenta el traductor muchas veces refleja el carácter de posibilidad o imposibilidad del proceso de traducción. Por ello, cualquier estudio sobre traducción, se inicia siempre con una reflexión acerca de la posibilidad de transferir, con fidelidad un mensaje, expresado con los signos lingüísticos de una comunidad, a otro sistema lingüístico distinto. “Une langue est un instrument de communication selon lequel l’expérience humaine s’analyse différemment dans chaque communauté”.⁽¹³¹⁾

Mercedes Tricás hará referencia a esta naturaleza de singularidad y diferencia entre cada lengua en su libro *Manual de Traducción*⁽¹³²⁾ y destacará los conceptos de *intraducibilidad lingüística e intraducibilidad cultural*.

Intraducibilidad lingüística: muchas veces el traductor se encuentra en casos de intraducibilidad a nivel lingüístico. Por ejemplo, cuando no puede reproducir ciertas construcciones como los juegos de palabras, expresiones en donde el aspecto fónico es lo más importante, o cuando las ambigüedades de los términos no encuentran su equivalente en el otro idioma. En realidad cada binomio de lenguas presenta dificultades distintas en la transferencia de materia lingüística; para lo cual es imprescindible que el traductor haga uso de

¹³⁰ ESCOBAR MORENO, Julia... "Experiencias Reales. Identificación y Resolución de Problemas Documentales en la Traducción de Textos Narrativos", en Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.)... op.cit., pág. 294.

¹³¹ MARTINET, André... En TRICAS PRECKLER, Mercedes. op.cit. pág. 34.

¹³² Ibidem pág. 36 y ss.

su capacidad intelectual, intuición, sentido común, entre otros; ya Peter Newmark (¹³³) lo señalaba: “Personalmente, considero la traducción como un proceso complejo, artificial y antinatural que requiere un grado natural de inteligencia.”

Intraducibilidad cultural. Se refiere a los problemas planteados por la diferencia de los códigos culturales. Mientras las lenguas sean más próximas, las distancias serán menores y la traducción será más accesible gracias al conjunto de conocimientos, creencias y suposiciones comunes. En el caso de referencias culturales, los límites de la intraducibilidad están muy próximos; cuando se trata por ejemplo, de transmitir ciertas connotaciones socio – culturales inherentes a los registros de lengua o cuando se desconoce el contexto cultural de la lengua de partida por parte del traductor, etc.

Pese a estos dos factores de intraducibilidad, planteados por Mercedes Tricàs, y pese también a otras opciones más bien pesimistas sobre la posibilidad de traducir correctamente, siempre a través de los años ha surgido más de una teoría o propuesta en lo que a traducción se refiere. Justamente una de las más recientes reflexiones traductológicas es aquella de la “teoría del escopo” que propugna Vermeer y Reiss (¹³⁴). Ellos formulan la teoría del escopo entendido como el propósito del texto resultante de la traducción. Así, el principio dominante de toda traslación es su finalidad. Dicha teoría parte de la base de que un texto es siempre una acción comunicativa enmarcada en unas coordenadas espacio-temporales y cuya finalidad es la de cumplir un

¹³³ Ibidem pág. 37

¹³⁴ Ibidem pág. 63



determinado objetivo de comunicación. Dicho objetivo no necesariamente coincide con el de la traducción pues al transformarse el marco de comunicación se produce una importante modificación de todos los demás factores. Por esta razón, factores como el público al que va destinada la traducción, objetivos de la misma y características concretas de su publicación influyen en todo el proceso y determinan la elección de los medios verbales.

...un texto no es un texto, sino que es recibido como tal o cual texto, y por ejemplo, interpretado por un traductor, quien lo transmite de modo personal (...) No es posible concebir la traslación simplemente como transcodificación del/un significado (...) de un texto. La traslación presupone la comprensión de un texto y con ello la interpretación del objeto "texto" en una situación concreta. Por lo tanto, la traslación no está sólo sujeta a significados, sino a sentido/pensamiento..., es decir, al sentido del texto en situación. ⁽¹³⁵⁾

Un concepto muy expandido y completo de lo que significa traducción es el que aparece en el libro *Traducción y Traductología* de Amparo Hurtado Albir⁽¹³⁶⁾. Ella define a la traducción como: "un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada". Esta reconocida estudiosa de la traducción, se refiere también a los principales *métodos de traducción* ⁽¹³⁷⁾:

- Método interpretativo-comunicativo (traducción del sentido)
- Método literal (transcodificación lingüística)
- Método libre (modificación de categorías semióticas o comunicativas)

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología*. op. cit., pág. 41

¹³⁷ Ibidem pág. 54

- Método filológico (traducción erudita y crítica)

D. Seleskovitch, perteneciente a la “*Escuela del Sentido*”, junto con Marianne Lederer, defienden a la teoría de la traducción inspirada en la práctica:

Qu’il s’agisse de traduction écrite ou d’interprétation orale, les conclusions auxquelles nous arrivons sont les mêmes: comprendre un texte ou un discours ne consiste pas seulement à identifier les contenus sémantiques permanents des signes linguistiques et à saisir la signification qui se dégage de leur combinaison syntaxique en phrases, mais aussi à discerner les éléments cognitifs autres que linguistiques qui, en une situation donnée s’attachent à l’énoncé. Cette double composante de la compréhension se fonde en un élément unique: le sens du dire.⁽¹³⁸⁾

Como se sabe Seleskovitch y Lederer pertenecen a la “*teoría interpretativa de la traducción*”, la cual, al apoyarse en las tesis de Piaget, demuestran que la traducción no consiste en el paso directo y mecánico de una lengua a otra, no se trata de una “transcodificación” sino de un proceso que consta de tres etapas: “comprensión del sentido”, “desverbalización” y “re-expresión o reformulación de dicho sentido en la lengua meta.

Por otra parte, Susan Bassnett y Lefevere pertenecen a las “*teorías polisistémicas*” de la traducción. Si Susan Bassnett fue la introductora del concepto de ideología en la teoría de la traducción, Lefevere por su parte, es quien introduce los conceptos de manipulación y reescritura. “Lefevere

¹³⁸ SELESKOVICH...En NAVARRO DOMINGUEZ, Fernando (ed). *Introducción a la teoría y práctica de la traducción*. Alicante. Editorial Club Universitario. 2000, pág. 24-25

establece que toda traducción se realiza siempre bajo una serie de coacciones: la ideología, la poética, el universo del discurso y el lenguaje.”⁽¹³⁹⁾

El “*enfoque deconstructivista*” de Derrida (¹⁴⁰) se orienta al estudio de la ambigüedad y a la infinita posibilidad de interpretación del texto. De este modo, lo que defiende Derrida es que, dada la inestabilidad de todo significado en la escritura, se le puede permitir al lector un flujo ilimitado e incomparable de lecturas. Aunque, en realidad, él no pretende ir tan lejos como sus seguidores, con la escuela de la recepción a la cabeza: “... para los que el texto es una máquina de generar sentidos manipulada por el lector, o en palabras maliciosamente dictadas por Todorov, que un texto es sólo un picnic en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido.”

Otras aportaciones del deconstructivismo son la revalorización del traductor, alguien capaz de transformar la plurisignificación del original en otro texto cargado a su vez de múltiples significados en una lengua y cultura diferentes, y el haber caído en la cuenta y divulgado que los textos no son monolingües.

Ante todas estas dificultades que conlleva la traducción, no se puede esperar entonces que una traducción sea perfecta y definitiva. Por ello, toda traducción está sujeta a una revisión constante y a un continuo perfeccionamiento desde el punto de vista estilístico o lexical, por ejemplo, por parte del traductor, quien pasado un tiempo se convierte en el crítico de su

¹³⁹ MOYA JIMÉNEZ, Virgilio... "Teorías Contemporáneas Traductológicas", en Isabel Pascua Febles et. al. *Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. España. NETBIBLO, S.L. 2003, pág. 32

¹⁴⁰ *Ibidem* pág. 39

propio trabajo. Sobre el particular, Christian Balliu señala: "On ne traduit pas in vitro, in abstracto et ne varietur. Il n'existe ni perfection absolue ni fidélité totale".⁽¹⁴¹⁾

Sin embargo, no cabe duda que la traducción antes que nada sirve para mantener con vida al texto y por ende, a la otra cultura, al otro pueblo, a la otra lengua que por motivos distintos, desconocemos. "La traducción no consiste en la vida o la muerte de un texto, sino en la posibilidad de supervivencia del mismo.(...) Sobrevivir quiere decir no sólo seguir viviendo sino también vivir después de la muerte."⁽¹⁴²⁾

Hay pues muchos conceptos sobre lo que es la traducción según se le considere como un proceso, una acción o una actitud del traductor y el tema se puede abordar desde diversas ópticas, ya que la traductología ha experimentado un gran desarrollo en los últimos diez años, en sus tres vertientes: estudios teóricos, descriptivos y aplicados.

Concluiremos añadiendo que para nosotros, la traducción es una actividad perfectible y fascinante, trascendente y humana, aunque nos pueda transportar a los límites del cielo o del infierno.

¹⁴¹ CARY, Edmond... "L'indispensable débat", en Christian Balliu, "Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el periodo clásico", en Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 1, enero-junio de 1995. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1995, pág. 47

¹⁴² YUSTE FRÍAS, José [y] Alberto ALVAREZ LUGRIS (eds.) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo. Universidad de Vigo, Servizo de Publicacións, D.L. 2005, pág. 64

3.2 Sobre la Traducción Literaria

Al tratarse nuestro texto *La rue sans nom*, de una novela, nos centraremos ahora en el estudio de lo que es la traducción literaria, la cual es considerada como un tipo de traducción especializada sumamente compleja debido justamente a las particularidades de los textos que se traducen. En efecto, en los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico – formales, que produce la sobrecarga estética: connotaciones, metáforas, polisemias, hipérboles, anáforas, etc.

Con respecto a la naturaleza especial de las palabras que componen un texto literario, Tomás Albaladejo en su artículo *Especificidad del texto literario y traducción* (¹⁴³) afirma:

El texto literario posee un estatuto lingüístico-artístico y comunicativo que está constituido por su configuración lingüística, como objeto de arte de lenguaje, como objeto lingüístico provisto de literariedad, y por su funcionamiento pragmático-comunicativo, tanto en la intención de quien lo escribe como en las expectativas que en cuanto al mismo tiene quien lo interpreta.

Adicionalmente menciona que la dimensión comunicativa de la literatura se manifiesta en la existencia del “hecho literario”, del que forman parte:

- la obra literaria
- el autor que la produce
- el receptor que la interpreta

¹⁴³ ALBALADEJO, Tomás... "Especificidad del texto literario y traducción", en Consuelo Gonzalo García [y] Valentín García Yebra (eds.)...*Manual de Documentación para la Traducción Literaria*. op.cit. pág.55.

- el referente
- el contexto de producción
- el contexto de recepción
- el código con el que se construye la obra literaria. ⁽¹⁴⁴⁾

El lenguaje del que está compuesta una obra literaria es esencialmente diferente de cualquier enunciado lingüístico, entre otras cosas también porque existe una desviación con respecto al lenguaje general. Además las obras literarias se caracterizan porque pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, expositivos, argumentativos, etc.), integrar distintos campos temáticos (incluso de los lenguajes de especialidad), reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales (que manifiestan múltiples conexiones entre personajes, o entre narrador, personajes y público) y diversos dialectos sociales, geográficos, temporales e idiolectos específicos. Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la lengua de partida, presentando pues, innumerables referencias culturales.

Beatriz Giudici señala por su parte que,

las obras literarias están hechas de palabras, como también lo están las traducciones de las mismas, y que estas palabras tienen un significado determinado. (...) en realidad tienen varios significados uno de los cuales se actualiza en el texto. Entonces, como nos recuerda con acierto Valentín García Yebra, no se

¹⁴⁴ Ibidem pág. 45



traduce de lengua a lengua sino de habla a habla, es decir, de un texto a otro, de una comunidad lingüística a otra. ⁽¹⁴⁵⁾

Asimismo, el objetivo de los textos literarios es transmitir emociones al lector más no comunicar hechos. Por todo lo dicho, la traducción literaria plantea problemas concretos debido a la forma y al contenido del mensaje, así como a las diferencias culturales que pueden existir entre los lectores de la lengua de partida y la lengua de llegada. Es importante por ello, tener en cuenta la función del lenguaje de los dos textos, las características de cada tipo textual. Bravo Utrera señala que

el traductor debe comprender y asumir la importancia de la identificación de las características del tipo de texto que debe traducir (concepto de género textual o estilo funcional), considerando el texto como una unidad que proponemos denominar linguocultural. ⁽¹⁴⁶⁾

Igualmente se debe considerar su destinatario, la relación entre las culturas de los dos pueblos, su condición moral, intelectual, y afectiva, así como los factores de tiempo y lugar que pueden afectar al texto.

Albert Bensoussan ⁽¹⁴⁷⁾ señala qué es la traducción literaria, utilizando una bella metáfora:

¹⁴⁵ GIUDICI FERNÁNDEZ, Beatriz... "Denotación y Connotación Revisited", en *Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 9-10, 2002/2003. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2003, pág. 55

¹⁴⁶ BRAVO UTRERA, Sonia... "Modelo Didáctico para la interpretación, análisis del texto original y su traducción", en Isabel Pascua Febles et. al. *Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. op.cit .pág. 51

¹⁴⁷ Famoso traductor francés, reconocido por sus traducciones al francés de las obras de Mario Vargas Llosa.

La traducción literaria es zambullirse – “se jeter à l'eau” dice el francés – en un océano de oscuridad, un piélago de viscosas algas en las que el traductor se enreda y enmaraña y, ciego, trabado, impedido, sacando fuerzas de flaqueza, intenta alcanzar la otra orilla.

... El traductor está solo, eso sí, de la misma manera que el poeta frente a su página vertiginosamente blanca.

No es extraño encontrarnos también con la posición de los propios escritores frente a lo que consideran como traducción literaria: “literary translation needs to be creation” (¹⁴⁸).

Uno de los más prestigiados traductores y estudiosos de la traducción, Julio César Santoyo ha escrito un amplio artículo sobre la traducción literaria, al que lo ha titulado: *Siete axiomas de la traducción literaria* (¹⁴⁹). Aquí él refiere que en la traducción literaria hay “una soledad intuitiva del traductor frente a la obra que traduce, un pugilato personal y sin testigos entre el hombre y el texto.” Asimismo señala que la traducción literaria es un “caso aparte” dado que consta como minoritaria en el mundo profesional de la traducción. “Las cifras de la UNESCO no le dan más allá de un 15 % del total de las traducciones que anualmente se hacen en el mundo,...”.

Entre los *Axiomas de la traducción literaria* que plantea Santoyo tenemos:

¹⁴⁸ VALERO GARCES, Camen... *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. 1995. pág. 54

¹⁴⁹ SANTOYO, Julio César... "Siete Axiomas de la traducción literaria", en: Camen Valero Garces (ed) *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la Traducción*. España. Universidad de Alcalá de Henares. 1995, pág. 9–24.

1) *No todo texto original (TO) puede traducirse a otro texto meta (TM)*

Esto sucede por ejemplo cuando hay una inusual prominencia polisémica – irreplicable en otro idioma. La traducción tiene límites reales que no pueden franquearse. En los textos literarios, la forma con mucha frecuencia es parte esencial del mensaje. Cuando esto ocurre, su traducción a otro idioma es imposible. Incluye como ejemplos, tres poemas con polisemia, rima y código gráfico.

2) *No todo TO puede trasvasarse en su integridad a otro idioma: en traducción literaria, las pérdidas son un hecho asumido.*

Porque está en primer lugar la dificultad de "hacer literatura", un concepto inaprehensible (por inabarcable) y ciertamente discutible. Literatura y lenguaje están indisolublemente unidos, hasta el punto de compartir ambos la misma sustancia. En el texto literario prima la manipulación lingüística y tanto más cuanto más se acentúa su carácter, en niveles que van desde lo que Ortega denominaba "pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua", hasta los límites más distantes del surrealismo, donde el lenguaje lo es todo y los contenidos se difuminan. La traducción literaria sólo puede alcanzar sus objetivos si acude a recursos semejantes de manipulación en el segundo idioma (...) Un perfil textual muy acusado (estilística, léxica, culturalmente, etc.) impondrá con seguridad limitaciones a su trasvase completo a otra lengua, impondrá con seguridad una inevitable "neutralización" del

texto meta, que se presentará siempre más gris, menos brillante, más neutro de lo que fue el original. Incluye como ejemplo el poema *Verde que te quiero verde* de García Lorca y hace alusión a la cita de R. Jakobson: *"Poetry by definition is untranslatable; only creative transposition is possible"*.

- 3) *En traducción literaria no hay TM perfecto, ni TM acabado: lo que para un traductor es pérdida, otro lo puede recuperar.*

Todo en traducción literaria está sometido a perenne revisión, sincrónica y diacrónica.

- 4) *La consecuencia directa de esta condición perfectible e inacabada es que nunca habrá un-único TM canónico (y definitivo) de un TO ni siquiera en los casos en los que el TM está sancionado por el propio autor del TO.*

Los textos literarios traducidos se ven una y otra vez sometidos a adaptación diacrónica, sustituida por versiones más "correctas" o más actuales.

- 5) *La traducción literaria contiene componentes creativos de carácter único, que la convierten en una de las más complejas y difíciles tareas intelectuales que pueden emprenderse.*

El traductor recrea en su propia lengua, la literatura que sus ojos contemplan en la extraña; tal operación la realiza entre grilletes:

literatura encadenada, como Prometeo, a la roca del original ajeno. De aquí su permanente paradoja: que siendo la literatura creación en libertad, el traductor renuncia a ella y voluntariamente se somete a la servidumbre de la equivalencia... Siempre se espera que la literatura del traductor iguale a la del autor primero. “Nunca el ser humano había aquilatado tanto la utopía.” Santoyo dirá :...” traducir no es sino una forma selectiva de lectura, nunca definitiva, que equivale a elegir una tan solo de las varias opciones interpretativas posibles y, por lo mismo, a renunciar a las demás. Añade que para traducir literatura hay que tener las cualidades del escritor – creador...

6) *Como producto textual, la traducción literaria es sujeto de evaluación crítica, y lo es desde puntos muy dispares de observación: su proximidad o lejanía del TO del que procede, el grado y la naturaleza de la equivalencia que guarda con él, su adecuación en razón del público lector al que se dirige y del momento cultural en que la traducción se ha realizado, su impacto, recepción y función en el sistema literario de la LM, su calidad como texto en la misma lengua...*

7) *Por todo ello, por su condición creativa, perfectible y en ocasiones imposible, la traducción y los propios estudios de traducción, al menos en su vertiente literaria, nunca serán una ciencia.*

La traducción literaria se dirige a la obtención de un producto, también literario, condicionado por la subjetividad lectora del

traductor, por su propia capacidad expresiva y por el mismo polisistema en el que se introduce. La traducción literaria no es sino una modalidad más de crear literatura, un cauce distinto y propio, desde luego, de la actividad literaria.

Con respecto a estos siete axiomas, debemos aclarar que coincidimos plenamente con los seis primeros, no obstante en relación al último axioma creemos que a la traducción – incluyendo la de los textos literarios – se le debe considerar como una ciencia; (aparte de un arte claro está) tal como afirma Mercedes Tricás Preckler ⁽¹⁵⁰⁾ pues: "... la ciencia de la traducción se concibe como un conjunto de formulaciones teóricas que establecen el marco para una metodología válida y útil".

Por otro lado, cabría añadir que nunca se hablará de una traducción perfecta para siempre y para todo tipo de público. Más bien habría que subrayar que en el caso de la traducción literaria el traductor debe poseer más creatividad que si se tratase de una traducción informativa o técnica. De igual manera un traductor literario debe cumplir algunos requisitos como por ejemplo "conocer perfectamente la lengua de partida, poseer una gran capacidad expresiva y creativa en la lengua de llegada, tener una formación literaria y filológica, ser un gran lector de literatura, manifestar una especial sensibilidad hacia el hecho literario y poseer un amplio bagaje cultural." ⁽¹⁵¹⁾

¹⁵⁰ TRICAS PRECKLER, op cit, pág. 28

¹⁵¹ VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel... "La Enseñanza de la Traducción Literaria", en Amparo Hurtado Albir... *La enseñanza de la Traducción*. España. Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1996, pág. 213-216

De otra parte, refiriéndose a la traducción en general, Miguel Ángel Vega Cernuda afirma (¹⁵²), que “la competencia traductiva es el resultado de cuatro destrezas”:

- la destreza (bi) lingüística
- la destreza traslatoria (destreza general – cultural)
- la destreza cognitiva (destreza específica, temática)
- la destreza instrumental (material de información, terminología, etc.)

y decía además que, la mayoría de los errores de traducción se produce por falta de destreza cognitiva.

Según nuestro humilde parecer, sería oportuno – tratándose de traducción literaria – añadir a las cuatro destrezas antes mencionadas, la destreza retórica, la cual incluiría la infinita gama de recursos estilísticos empleados por el escritor y que debería dominar igualmente el traductor.

Bensoussan (¹⁵³), añadía aún más, refiriéndose a lo que un traductor literario debía hacer:

El traductor debe sentarse en la mesa del autor, debe introducirse en él o en su obra, tiene que buscar pistas, indicios, huellas, intuiciones, tiene que profundizar todos los contextos necesarios. Esto es el método hermenéutico de la traducción digna de llamarse así. Y de esta manera, hundiéndose en el texto como una noche oscura del sentido, el traductor poquito a poquito sentirá que se eleva, que sale por la “secreta escala disfrazada” de las palabras y que, en el mejor de los casos, en los hallazgos –

¹⁵² Con ocasión del dictado de un curso sobre “Teoría y Práctica de la Traducción” en la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma, en Lima, setiembre del 2003.

¹⁵³ BENSOUSSAN, op.cit... pág. 20

no siempre fáciles – encontrará la “llama de amor viva”, es decir, la llama literaria, la inspiración.

En el artículo de Joan Verdegall *La enseñanza de la traducción literaria*⁽¹⁵⁴⁾ aparecen cuatro opiniones de reconocidos estudiosos de la traducción y del lenguaje: Esther Benítez, Christiane Nord, Umberto Eco y Jean Delisle.

Para Esther Benítez ⁽¹⁵⁵⁾, el traductor se mete “en la piel del autor, adivina su pensamiento cuando éste no sea suficientemente explícito”; y para Christiane Nord ⁽¹⁵⁶⁾ “el traductor literario no puede llegar a soluciones satisfactorias si se basa solamente en la intuición, sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación”.

Umberto Eco ⁽¹⁵⁷⁾ dice que “el mensaje con función estética está estructurado, ante todo, de manera ambigua”. Además la especificación de esos textos artísticos – de ahí su dificultad – se basa, para Jean Delisle ⁽¹⁵⁸⁾, en seis parámetros:

comunican la visión del mundo del escritor (predominio de la función expresiva del lenguaje), ocultan un poder de evocación (no todo el contenido del mensaje queda formulado explícitamente), valorizan la forma (el lenguaje no es solamente un medio, sino – sobre todo – un fin), destacan por su no univocidad (diferentes interpretaciones) e intemporalidad y contienen valores universales.

¹⁵⁴ VERDEGAL...op.cit. pág.214

¹⁵⁵ BENÍTEZ E. ... "El traductor Literario", en *Letra*, 30/31, noviembre 1993, pág.43

¹⁵⁶ NORD, Ch. ... "La traducción literaria entre la intuición e investigación", en M. Reders y J. Sevilla (eds.), *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pág. 108.

¹⁵⁷ ECO, Umberto... *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, pág.108.

¹⁵⁸ DELISLE J. ... *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Cahiers de Traductologie N° 2, Editions de l'Université d' Ottawa, 1980. pp 29-31

Hay investigadores de la lengua como E.Cary, que son muy categóricos en referencia a lo que ellos consideran como traducción literaria. “La traducción literaria no es una operación lingüística, sino una operación literaria ⁽¹⁵⁹⁾.” O como Valentín García Yebra quien señala que “la traducción literaria es la más antigua y la más noble de nuestra literatura (...) quien tiene talento para traducir literariamente suele tenerlo también para otras cosas.”⁽¹⁶⁰⁾

Como señaláramos anteriormente con respecto al campo de la traducción, sucede de manera similar con la traducción literaria, son muchos los teóricos y estudiosos que opinan sobre la esencia, naturaleza e importancia de la traducción literaria pero algo que sí hay que rescatar es que todos indican que es un tipo de traducción sumamente compleja y sui generis y que se debe esta singularidad a la naturaleza de los textos literarios:

Los textos artísticos están determinados por la función expresiva y la poética, son altamente culturales y específicamente subjetivos, son marcadamente simbólicos y tienen un gran poder de evocación y de connotación. (...) tienden más a emocionar que a comunicar, pero además admiten interpretaciones múltiples, es decir, que son plurívocos o polisémicos o ambiguos, trascienden por su carácter de universalidad el tiempo y la circunstancia en los que fueron concebidos y escritos. ⁽¹⁶¹⁾

En un artículo aparecido en la revista *Hieronymus Complutensis*, Nº 1, correspondiente a enero – junio de 1995 ⁽¹⁶²⁾, titulado *El aspecto comunicativo*

¹⁵⁹ CARY, Edmond... En: SAEZ HERMOSILLA, Teodoro. *El sentido de la traducción. Reflexión y Crítica*. Salamanca, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y el Autor.1994, pág. 52

¹⁶⁰ GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. op. cit. pág.168

¹⁶¹ SAEZ HERMOSILLA, Teodoro. op.cit. pág. 51

¹⁶² Revista *Hieronymus Complutensis*. *El mundo de la traducción*. Nº1, enero–junio de 1995. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. 1995, pág. 63-68.

de la traducción poética de Serguei Goncharenko, se menciona sobre la información que remite el texto poético:

"Información semántica", es la que comporta ciertos datos que permiten establecer una determinada relación entre el texto y la realidad (una situación extralingüística), esto es, un sistema de referencias ideales. Esta información se subdivide a su vez en "información factológica" e "información conceptual". Y por otro lado, la *"información estética"* que abarca el complejo macizo informático que contiene la comunicación poética en el plano extrasemántico. Esta información estética incluye, a su vez, los siguientes subtipos: información estética propiamente dicha, información catártica, información hedonística, información axiológica, información sugestiva e información formal. Goncharenko destaca la dificultad de la traducción de textos poéticos (entendiéndose por poéticos, literarios o artísticos): "Y es precisamente esa hiperdependencia y esa hipersemantización de todos los elementos del texto, las que hacen imposible las tareas de preservar en el texto traducido todo el macizo informativo, encarnado en el original". ⁽¹⁶³⁾

Unos años antes, ya Joachim du Bellay, reconocido teórico de la traducción se refería casi de la misma forma:

...la traduction serait impossible à cause, non plus des propriétés des langues elles – mêmes, mais à cause de la façon très particulière dont les écrivains, surtout les poètes, se servent des langues (...) A cause, (...) de ces inventions propres à chaque



écrivain de ces métaphores, de ces allégories, de ces comparaisons, de ces similitudes, bref à cause du style. ⁽¹⁶⁴⁾

Hasta ahora, sin embargo, no se puede apreciar una teoría de la traducción literaria válida y universalmente aceptada. Pero lo que sí se deduce de este marco teórico es que la traducción literaria es el tipo de traducción que demanda una mayor cantidad de destrezas, habilidades y condiciones en general, por parte del traductor.

Afirmamos lo anterior porque si bien un traductor que sin dedicarse a la traducción de textos literarios, debe reunir una serie de requisitos indispensables como los que nos sugiere Valentín García Yebra:

Quien aspire a la alabanza de buen traductor, 1) Instruido diligentemente con la enseñanza recibida en la niñez, forje su estilo con largo ejercicio, y acostúmbrese, practicando asiduamente el arte de escribir, a desarrollar llana y claramente nociones complicadas. 2) Adquiera con avidez el conocimiento profundo de la lengua que se dispone a traducir; no se contente con percibir superficialmente los pensamientos, pasando enseguida a otros; debe tratar de llegar al fondo y a lo vivo de todas las propiedades de cada palabra; 3) Adquiera familiaridad con el autor que se prepara a traducir, y, mediante un trato largo y frecuente, experimente su ingenio, su modo de expresarse, su doctrina; 4) Procúrese el conocimiento de todas las cosas, no sólo de aquellas que han sido descritas y tratadas directamente por su autor, sino también de aquellas otras cuya noticia le ha servido de algún modo para sus escritos; ..5) Además de ser capaz de gobernar su ingenio, y de ponerse a disposición de otro y revestir la forma del autor de tal manera que se oculte por completo bajo la apariencia ajena; de suerte que, adonde quiera que el lector vuelva los ojos, por muy perspicaz que sea, vea al autor, sin que aparezca nunca el traductor. Con tal preparación, dispóngase confiadamente a la tarea de traducir. Y entonces, 6) Antes de exponer con detalle cada una de las partes y cada uno de los períodos de su autor, sondee y examine todo el texto leyéndolo repetidamente, y después de cercarlo con atenta meditación, elija las palabras idóneas, equivalentes, de igual peso, o las más

¹⁶⁴ DU BELLAY, Joachim... En: Mounin, Georges... *Les Belles Infidèles*. Paris. Presses Universitaires de Lille. 1994. pág. 48

próximas a éstas; ajústelas luego debidamente, con un orden semejante, en la medida en que su lengua lo permita. 7) Finalmente, después de haberse tomado en esta labor grandes trabajos, no espere conseguir ninguna ganancia de gloria, o espérela en todo caso muy pequeña. Pues quienquiera que se aplique rectamente a este arte no debe buscar su premio en el favor y en las alabanzas del vulgo, sino en la conciencia de haber empleado muy bien y muy útilmente su trabajo y sus facultades, del mismo modo que el premio de la virtud debe ser la virtud misma. ⁽¹⁶⁵⁾

Con mayor razón un traductor de literatura tiene que identificar la *estrategia poética o creativa* del autor del texto original. Como receptor que lleva a cabo un proceso de interpretación transitiva por el que va a producir un texto literario en una lengua distinta, pero equivalente al texto original, necesita detectar los mecanismos utilizados por el autor en la producción de éste y también la estrategia comunicativa adoptada y la acción creativa puesta en práctica por el autor, de las cuales dichos mecanismos forman parte y en función de las cuales son activados. La estrategia poética comprendería: la intención estética del autor, su opción de género, sus previsiones en cuanto a la recepción de la obra, su receptor modelo, etc.

Tomás Albaladejo en su artículo *Especificidad del texto literario y traducción* ⁽¹⁶⁶⁾ plantea que "tanto en la interpretación del texto original como en la producción del texto-traducción, el traductor, como receptor y como productor literario, posee y utiliza su competencia textual y su competencia literaria, que no puede existir sin la textual."

¹⁶⁵ GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. op. cit. pág.236-237

¹⁶⁶ ALBALADEJO, Tomás...op.cit. pág.53

Ahora bien, dicha competencia literaria requiere la existencia de la *competencia lingüística*, (¹⁶⁷) sobre la que se asienta y sobre la que se dinamiza. El texto-traducción, como resultado de la actividad de traducción, se ofrece a sus receptores como obra literaria a partir de la cual éstos, en su interpretación, activan su competencia literaria receptiva. La traducción literaria contribuye pues, a la ampliación de la comunicación literaria, generando nuevas posibilidades de ejercicio de la competencia literaria al hacer posible la existencia de las obras literarias en lenguas distintas de aquéllas en las que han sido escritas, y al ofrecerlas, a lectores que, por carecer de la competencia lingüística de las lenguas de origen o por tenerla de un modo limitado, no podrían tener acceso a dichas obras si no estuvieran traducidas y, por tanto, no podrían ejercer con respecto a las mismas su competencia literaria como lectores.

Albaladejo concluye “a la competencia lingüística y a la competencia literaria del traductor se une la necesidad de la reconstrucción de los contextos comunicativos y de la recepción histórica de las obras literarias que son traducidas, en la línea de la estética de la recepción.”(¹⁶⁸)

Por su parte, María José Recoder Sellarés (¹⁶⁹) en su artículo *Documentación para la traducción literaria: cuestiones metodológicas*, afirma que para llegar a ser un traductor, la persona que quiere dedicarse al trasvase de lenguas y de culturas debe poseer algunas cualidades esenciales,

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem pág. 54

¹⁶⁹ RECODER SELLARÉS, María José... "Documentación para la traducción literaria: cuestiones metodológicas", en Consuelo Gonzalo García [y] Valentín García Yebra.(eds) op.cit. pág. 102.

resumidas en lo que se llama la competencia traductora, que estaría formada en mayor o menor medida por:

- el saber enciclopédico(a más cultura general, mejor base para traducir);
- la intuición lingüística (para hallar la mejor solución a cada problema que plantea el idioma);
- la sensibilidad literaria y artística (para saber redactar con gracia y estilo);
- un conocimiento profundo del sistema literario y cultural que envuelve a la lengua en la que se va a verter la obra;
- la experiencia real de la vida en el país de origen del autor que se va a traducir;
- la capacidad de localización y de utilización de las herramientas documentales e informáticas necesarias para la traducción.

Algunas de estas cualidades pueden ser innatas (como la sensibilidad literaria o la intuición lingüística) pero muchas requieren un aprendizaje a lo largo de toda la vida del traductor (como la cultura general por ejemplo.)

No quisiera finalizar esta parte sin aludir a un artículo escrito por Carmen Valero Garcés y colaboradores, titulado *El traductor informatizado. ¿Una profesión o una necesidad?* ⁽¹⁷⁰⁾, en el cual se identifica una serie de requisitos o subcompetencias ideales que conformarían la competencia traductora. Así se hablará de:

¹⁷⁰ VALERO, Carmen et. al. ... "El traductor informatizado. ¿Una profesión o una necesidad?", en *Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, Número 9-10, 2002/2003. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2003, pág.41-42

1. *Subcompetencia lingüística* o dominio de las lenguas con las que se trabaja en todos sus niveles (morfológico, gramatical, sintáctico, lexicológico, terminológico y fraseológico) que implica un conocimiento tanto de las diferencias como de las similitudes en cuanto a los sistemas lingüísticos de ambas lenguas y su uso particular.
2. *Subcompetencia comunicativa y cultural* en ambas lenguas que le permita comprender y reproducir textos idiomáticos en la lengua meta (LM) gracias a su conocimiento de la historia, entorno sociocultural y esquemas conceptuales de la comunidad de origen y de la comunidad meta. Dicha información, con frecuencia se materializa en una serie de normas no escritas que gobierna el comportamiento y la forma de expresarse de los miembros de una comunidad.
3. *Subcompetencia textual* que le permita comprender la naturaleza del texto al reconocer los principios organizadores y los esquemas formales y textuales característicos del texto de origen (TO) y del texto meta (TM) tales como los mecanismos de coherencia y cohesión que componen los textos, su estructura retórica o determinadas características que poseen los diferentes tipos de textos (argumentativos, instructivos, expositivos, etc.) y que deben observarse para dotar a los TM de la flexibilidad necesaria.
4. *Subcompetencia heurística* o conocimiento de los útiles con los que cuenta el traductor (en soporte de papel, informáticos, entrevistas con expertos, etc.) y de los recursos de documentación apropiados (temática /



sociocultural / terminológica) así como su uso para garantizar calidad y tiempo.

5. *Subcompetencia translativa* (o capacidad para pasar un texto de la LO a un texto de la LM sin interferencias y de acuerdo con el escopo-naturaleza, características- del encargo, siguiendo la teoría de Nord. Ello implica detectar los problemas traductológicos que presenta el TO, adelantar posibles soluciones y finalmente, tomar una solución concreta a partir de los datos inferidos del resto de las subcompetencias, incluida la profesional.
6. *Subcompetencia profesional* o conocimiento del entorno laboral y del funcionamiento del mercado de trabajo, de las tarifas oficiales, expedición de facturas, firma de contrato, seriedad y puntualidad en la entrega del encargo, etc.

Con respecto a la competencia traductora y subcompetencias presentes en nuestro traductor, **César Vallejo**, nos referiremos más adelante.

3.3 Sobre crítica de la traducción

Luego de todo lo mencionado reconocemos que la traducción es una actividad que al menos en su forma más elevada (la traducción poética), se identifica con la creación y por lo tanto su complejidad en el proceso de transferencia será más notoria. De la misma forma, se observará que, tratándose de traducción literaria, el resultado o el producto reflejado en la versión traducida conllevará mayores interpretaciones.



Ya Julio César Santoyo y muchos estudiosos del campo de la traducción nos recordaban la difícil tarea que emprende el traductor de textos literarios. Además hay un consenso en referencia a los objetivos que debe perseguir el traductor: comprender, interpretar, desarrollar las competencias lectoras y las capacidades comprensivas a fin de conseguir una correcta interpretación del sentido del mensaje que debe traducirse (fase analítica).

De igual forma, re – expresar, desarrollar las competencias expresivas y redactoras a fin de conseguir reconstruir un texto, que reproduzca el primitivo acto de comunicación (fase sintética).

Ahora bien la comprobación última de una traducción debe fundarse, según Eugène Nida y Charles Taber⁽¹⁷¹⁾ en tres factores principales:

- 1) la exactitud con la que los receptores entienden el mensaje del original (es decir, su fidelidad al original, lo cual se refleja en la medida en que la gente comprende realmente el sentido);
- 2) la facilidad de comprensión y,
- 3) la implicación de experiencias personales como resultado de la propiedad formal de la traducción.

Amparo Hurtado Albir señala que: “Durante siglos, la evaluación de traducciones, lo que se ha venido denominando la *crítica de traducciones*, se ha hecho de manera poco sistemática, basándose únicamente en criterios

¹⁷¹ NIDA, Eugène [y] TABER, Charles... *La Traducción, teoría y práctica*. Madrid. Ediciones Cristiandad. 1986, pág.227

estilísticos o de método utilizado (literal, libre)" (172). Añade que la evaluación de traducciones ha sido durante mucho tiempo una operación cargada de subjetivismo, y que sólo en época reciente han aparecido los primeros signos de un enfoque más metódico.

Así, el objetivo de la crítica es evaluar la traducción y comentar sus errores y aciertos y, a veces proponer soluciones. Además, la evaluación está íntimamente relacionada con las nociones de fidelidad y calidad en traducción.

Para Carmen Valero Garcés (173), la crítica de la traducción podría entenderse como "el análisis objetivo sobre la calidad de los textos traducidos, atendiendo tanto a los factores negativos como positivos." La crítica de traducción no implica entonces elaborar un catálogo de errores.

Para Peter Newmark (174) "la crítica de traducciones es un vínculo esencial entre la teoría y la práctica de la traducción". Presenta dos aspectos:

- * Evaluar la traducción por su nivel de exactitud referencial y pragmática y
- * Evaluar las razones que aparentemente llevaron al traductor a trasladar o cambiar el talante del texto de una manera tan drástica.

¹⁷² HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología*. op.cit. pág.156

¹⁷³ VALERO GARCÉS, Carmen... *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios*. op.cit. pág.159

¹⁷⁴ NEWMARK, Peter... *Manual de Traducción*. 2da ed. Madrid. Cátedra. 1995, pág.248 y ss.

Como vemos, la diversidad de posiciones frente al campo de estudio o acción de la crítica de la traducción es variada a pesar de que su estudio es reciente,

la crítica de traducción, campo apenas explorado, es una actividad que ha despertado poco interés por gran parte de los investigadores para centrar sus esfuerzos en la actividad traductora. Y paradójicamente nos hallamos ante una cuestión cuyo desarrollo tendría importancia y repercusión en el avance de la Traductología. (¹⁷⁵)

Los estudios de la traducción coinciden en que es imprescindible la objetividad y la observación rigurosa tanto de los aciertos como de los desaciertos. Y para ello es básico que se confronte el original y su traducción.

Para valorar el resultado, hay que ser capaz de realizar el proceso que tiene como misión confrontar el texto creado por el traductor con el producto primitivo, evaluando las ganancias y pérdidas, y corrigiendo las desviaciones semánticas y pragmáticas que se habrán producido.

De lo anterior se desprende el valor del papel del crítico. Así pues, el crítico se hallará en una situación de emitir un juicio sobre la traducción de un texto, considerando tal producto como una de las posibles traducciones – no como única – y proponer mejoras o reseñar defectos. El papel del crítico es emitir juicios valorativos sobre el texto traducido del modo más objetivo posible. Carmen Valero Garcés (¹⁷⁶) "añade que diferentes tipos de texto requieren

¹⁷⁵ HERNANDEZ GUERRERO, María José... "Una Aproximación Teórica a la Crítica de la Traducción", en *La Palabra Vertida. Investigaciones en Tomo a la Traducción*. Actas de los VII Encuentros Complutenses en tomo a la Traducción. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. 1997, pág. 161-166.

¹⁷⁶ VALERO GARCÉS, Carmen. op cit.pág. 160

diferentes métodos de traducción y por lo tanto de métodos de crítica, de modo que lo que es relevante en un tipo de texto puede dejar de serlo en otro.”

Valentín García Yebra, nuestro reconocido estudioso de la traducción ⁽¹⁷⁷⁾ afirma que,

La misión del crítico es mostrar si, en la traducción juzgada, se ha alcanzado o no el ideal. Y, si no se ha alcanzado, decirlo y explicar por qué, exponiendo las desviaciones de la traducción con respecto al original. También es misión del crítico, cuando se ha logrado una traducción ideal, manifestarlo y hacer un elogio razonado del mérito del traductor.⁽¹⁷⁸⁾

Es importante remarcar, por otro lado, que se puede considerar que la traducción que es objeto de nuestro análisis, es la ideal o no, según tres puntos de vista:

- Traducción orientada hacia la fidelidad con el texto original
- Traducción orientada hacia la aceptabilidad en la nueva cultura
- Traducción orientada hacia los lectores ⁽¹⁷⁹⁾

Ahora bien para valorar de manera crítica la traducción de una obra literaria, de acuerdo con Carmen Valero, se debe considerar dos niveles independientes: ⁽¹⁸⁰⁾

¹⁷⁷ Tuvimos el orgullo de conocerlo personalmente en mayo del 94 en México, con motivo del V Encuentro Internacional de Traductores Literarios.

¹⁷⁸ GARCIA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. op.cit. pág.431

¹⁷⁹ Véase HEWSON [y] MARTÍN en Carmen Valero Garces. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios*. op cit. pág. 163

¹⁸⁰ Ibidem pág. 164

Nivel interno: Incluye el estudio del texto original en su sentido más amplio: autor, estilo, producción literaria, época, público al que va dirigido, etc.

Nivel externo: Implica un examen comparativo exhaustivo entre el texto de partida y el texto de llegada en cuatro niveles diferentes:

- 1) Nivel léxico- semántico
- 2) Nivel morfosintáctico
- 3) Nivel discursivo – funcional
- 4) Nivel pragmático – estilístico

- 1) *Nivel léxico-semántico:* Las lenguas no suelen tener una coincidencia semántica y plena entre sí, lo cual lleva a que las principales dificultades en traducción sean léxicas y no gramaticales. El traductor debe estar constantemente debatiéndose entre los aspectos connotativos y denotativos en el texto de partida. Un estudio de selección de términos, equivalencias, omisiones o ampliaciones de significado llevadas a cabo por el traductor puede proporcionar al crítico datos para su posterior valoración.
- 2) *Nivel morfosintáctico:* Los sistemas de las lenguas difieren y el traductor con frecuencia debe enfrentarse a complicadas estructuras sintácticas que no puede trasvasar a la otra lengua basándose en una correspondencia literal. Un estudio de las diferencias gramaticales entre ambos sistemas y la solución que ha adoptado el traductor puede proporcionar al crítico datos objetivos en su trabajo.



- 3) *Nivel funcional-discursivo*: El traductor debe negociar el significado entre el productor del TO y el lector del TT no sólo por las diferencias estructurales entre ambos sistemas, sino fundamentalmente porque pertenecen a diferentes marcos culturales. Es decir, debe tener en cuenta el componente discursivo. Cada individuo experimenta y expresa la realidad de un modo diferente. Ello determina una serie de selecciones y cambios para adaptar el texto a su nuevo contexto social. El crítico debe reconocer ese tipo de elecciones antes de emitir una valoración.
- 4) *Nivel pragmático – estilístico*: Diferentes tipos de texto requieren diferentes usos del lenguaje y, como consecuencia, diferentes tipos de traducción. El traductor debe preservar en cuanto pueda el abanico de posibles respuestas puesto que la lectura del texto de partida, no es sino una más entre las infinitas lecturas posibles, pero es la que llega al lector del texto de llegada. El crítico debe conocer entonces el estilo del autor, al igual que el estilo del traductor.

Por lo antedicho no sorprende que hayamos dedicado gran parte de nuestro trabajo en conocer al detalle todo lo referente al autor del texto de partida: *Marcel Aymé*, sin dejar a un lado, su estilo, ideología, idiolecto, escritura, entorno literario, etc.

Y, en lo concerniente a **César Vallejo**, conoceremos su faceta de traductor en el siguiente capítulo, ya que sobre su vida, estilo poético, obras y otros, tenemos ya una amplia bibliografía.



Finalmente, veamos rápidamente los *parámetros de revisión de traducciones* que propone Mercedes Tricàs Preckler en su libro *Manual de Traducción* ⁽¹⁸¹⁾. Como sabemos, la revisión es un movimiento retroactivo que obliga a valorar el texto de partida por un lado y la nueva situación comunicativa del texto de llegada por otro.

A nivel de *comprensión textual*, los parámetros de revisión se establecen del modo siguiente:

a) *Penetración en el nivel pentextual:*

- Reconocimiento y valoración de la función y tipología textuales: estrategias compensatorias.
- Reconocimiento y valoración del aparato enunciativo (relaciones emisor/receptor).
- Reconocimiento y evaluación de las intenciones del autor (valoración de carga irónica, enfatización adecuada, intención polémica, estilo individual).
- Interpretación de la carga implícita: reconocimiento de presuposiciones y sobre-entendidos.
- Interpretación de los «universos de creencias» de los enunciadores.
- Reconocimiento y valoración del marco cultural del texto de partida.
- Reconocimiento y valoración de la distancia cultural.

¹⁸¹ TRICAS PRECKLER, Mercedes... *Manual de Traducción*. op.cit. pág.190 y ss.

b) *Penetración en el nivel macrotextual:*

- Reconocimiento y valoración de los registros de lengua utilizados.
- Reconocimiento y valoración de la carga connotativa (afectiva, peyorativa, infantil, etc.).
- Reconocimiento y valoración de la organización argumentativa y narrativa (conectores, anáforas y catáforas, repeticiones, etc.).
- Fidelidad a la conexión de elementos temáticos y remáticos y progresión textual.
- Conocimiento y comprensión del tema del texto de partida.
- Fidelidad a otras marcas pragmáticas: interjecciones, marcas volitivas...
- Fidelidad a la trayectoria argumentativa.
- Reconocimiento y valoración de la temporalidad.

c) *Penetración en el nivel microtextual:*

- Reconocimiento y valoración de los elementos semánticos clave. Conocimiento del léxico utilizado.
- Valoración de la fraseología y del contenido idiomático.
- Reconocimiento y valoración de las características morfosintácticas.
- Reconocimiento y valoración (si hay lugar) de la carga fónica y la oralidad.

Estos parámetros de comprensión deben reflejarse, a nivel de la *reconstitución del texto* en los siguientes factores:



1) *Una adecuación de la carga pragmática funcional de la unidad textual global:*

- Adecuación de la función textual.
- Adecuación de las intenciones del autor a la nueva situación de comunicación: explicitaciones e implicaciones.
- Adecuación del marco cultural a la nueva situación: adaptaciones, ganancias y pérdidas.
- Evaluación de la explicitación de elementos culturales opacos para el nuevo lector.
- Adecuación al nuevo momento en que se produce la traducción.
- Adecuación al lugar en el que se desarrolla el nuevo acto comunicativo.
- Adecuación a las necesidades y exigencias del cliente de la traducción.

2) *Una correcta aplicación de las técnicas traductorales:*

- Utilización de modulaciones y transposiciones.
- Aplicación de mecanismos amplificadores.
- Aplicación de mecanismos sintéticos.
- Detección de omisiones.
- Reorganización y reconstrucción correctas.
- Detección de *non-sens* (segmentos incoherentes).
- Detección de *contre-sens* (errores por falta de conocimiento del original).
- Detección de *faux sens* (deficiencias en la utilización de términos)

- Detección de errores de *sur-traduction* (segmentos innecesariamente expandidos que modifican la forma o el contenido del original).
- Correcta utilización de tiempo, aspecto y voz verbales.
- Precisión léxica: hallazgo de los términos adecuados.
- Adecuación a la isotopía textual.
- Correcta utilización de reglas de formación de neologismos.
- Correcta utilización de préstamos y calcos.
- Detección de barbarismos.
- Detección de falsos amigos.
- Detección de ambigüedades léxicas.
- Utilización de terminología específica apropiada.
- Dominio de expresiones idiomáticas y alusiones culturales:
- Uso apropiado de refranes, proverbios.
- Adecuación de metáforas y metonimias.
- Adecuación de referencias culturales.
- Adecuación de chistes, juegos de palabras, fragmentos de poemas, canciones...
- Apoyos explicativos adecuados: notas y glosas del traductor, segmentos explicativos intercalados...
- Recursos estilísticos adecuados.
- Valoración de ganancias y pérdidas estilísticas.



- Aplicación de técnicas estilísticas compensatorias.
- Correcta utilización de diccionarios.

Para finalizar, una adecuación a la normativa de la lengua de llegada en cuanto a la correcta utilización de la normativa morfosintáctica y de factores grafémicos tales como ortografía, puntuación...

Por otro lado, Amparo Hurtado Albir en su libro *Enseñar a traducir* ⁽¹⁸²⁾, propone varias guías para desarrollar el espíritu crítico.

→ *Ejemplo de guía de detección de literalismos:*

- * calco de puntuación
- * calco léxico
- * calco morfológico
- * calco sintáctico
- * calco de orden de palabras
- * calco de orden de frases
- * calco de conectores
- * calco de elementos de referencia

→ *Ejemplo de ficha de comparación de traducciones:*

- * *Inadecuaciones*

a) *en la comprensión:*

¹⁸² HURTADO ALBIR, Amparo...*Enseñar a traducir*. Madrid. Edelsa Grupo Didascalía, S.A. 1999, pág. 119

- ✓ contrasentido (cs)
- ✓ falso sentido (fs)
- ✓ sinsentido (ss)
- ✓ adición/supresión de información (ad/sup)

b) en la reformulación:

- ✓ error de lengua (léxico, gramática) (lex. gr)
- ✓ mala redacción (formulación defectuosa o poco clara, falta de riqueza expresiva, pleonasmos, etc.) (r)

* *Aciertos*

Valoración global

En relación a la detección de *problemas de la traducción*, Hurtado Albir distingue:

a) *problemas lingüísticos*:

(léxicos, gramaticales, de variación lingüística)

b) *problemas extralingüísticos*:

(temáticos, culturales)

c) *problemas textuales*:

(relacionados con la coherencia, la cohesión y las tipologías textuales)

d) *problemas pragmáticos*:

(derivados del *contexto*, del destinatario, del encargo)



En el caso que el crítico de una traducción debe proceder a evaluarla, propone un *baremo de corrección y notación* que podría dividirse en:

1. *Inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original*

contrasentido (cs)

falso sentido (fs)

sinsentido (ss)

no mismo sentido (nms)

adición (ad)

supresión (sup)

referencia cultural mal solucionada (cult)

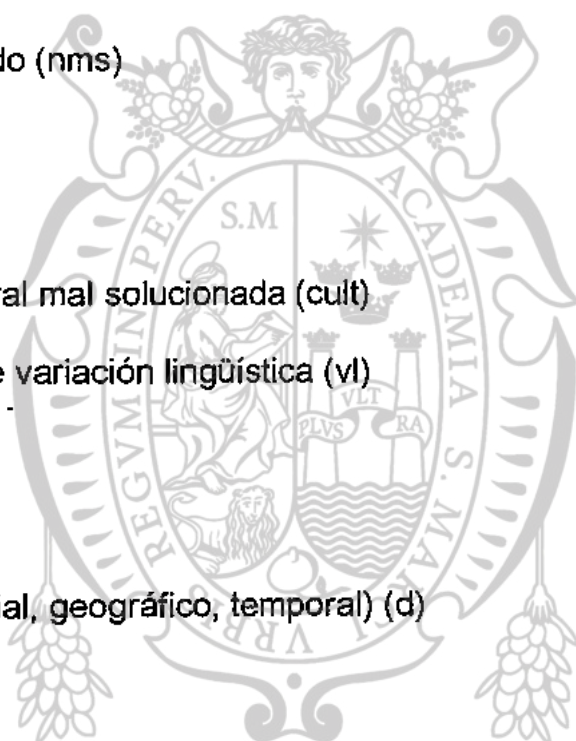
inadecuación de variación lingüística (vl)

de tono (t)

de estilo (est)

de dialecto (social, geográfico, temporal) (d)

de idiolecto (id)



2. *Inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada*

ortografía y puntuación

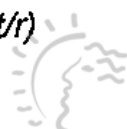
gramática (gr)

léxico (lex)

textual (text)

- de coherencia (c)

- de progresión temática (t/r)



- de referencia (ref)
- de conectores (ct)

redacción (r)

3. *Inadecuaciones pragmáticas (pr)*

aciertos

muy buena equivalencia (mb)

buena equivalencia (b)

valoración global (nivel comunicativo del texto):

valoración final (considerando el baremo y la valoración global)

Finalmente incluimos un *baremo global de evaluación* para una traducción, según María González Davies ⁽¹⁸³⁾:

Baremo global de evaluación (profesional)

- a) La traducción transmite el mensaje de partida, se adecua a las convenciones de la lengua de llegada y cumple con el encargo de traducción. Se aceptaría sin ningún cambio o con muy pocos.
Traducción aceptable para su publicación. TA
- b) Esta traducción contiene errores que podrían dificultar la comprensión del texto de llegada o no transmitir parcialmente el mensaje de partida.
Traducción aceptable con cambios. Traducción aceptable, pero que

¹⁸³ GONZÁLEZ DAVIES, María (coord.) *Secuencias. Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*. Barcelona. Ediciones OCTAEDRO, S.L EUB. Ediciones Universitarias de Barcelona, S.L. 2003, pág. 17

debe mejorarse. TAM

- c) Esta traducción contiene errores que evidencian una falta de comprensión de la lengua de partida. Poca legibilidad del texto de partida. Traducción inaceptable. TI

Hemos querido incluir algunas pautas que los principales teóricos de la traducción han propuesto para evaluar traducciones. En el próximo capítulo aplicaremos algunos de estos parámetros para evaluar la traducción de *La rue sans nom*.





CAPÍTULO IV

CÉSAR VALLEJO COMO TRADUCTOR

Consideramos que hemos seguido un largo recorrido y que hemos revisado convenientemente todo lo relacionado con el autor del texto original, Marcel Aymé, con su obra *La rue sans nom*, basándonos en la teoría de la *traducción literaria* y en la *crítica de la traducción*, siempre acompañados de una auténtica pasión por la literatura y la traducción hasta llegar aquí, a este capítulo medular en el que deseamos mostrar a nuestro poeta de todos los tiempos, **César Vallejo**, en una faceta desconocida casi por completo, aquella la de *traductor*.

En esta parte de nuestro trabajo de investigación abordaremos inicialmente las obras que fueron traducidas por **Vallejo**, del francés al español con la finalidad de tener una visión global de su trayectoria como traductor. Así, primero analizaremos *Autour du Continent Latin* escrito por Mangin y *Élévation* por Barbusse para culminar con el objeto de nuestro estudio *La rue sans nom* de Marcel Aymé.



4.1 Las traducciones de César Vallejo

Las traducciones de **Vallejo** aparecieron en las siguientes publicaciones cuyos textos utilizamos para nuestro trabajo de investigación:

- ✓ General Mangin. *En el Perú. En torno al Continente Latino con el "Jules Michelet"*. Traducción del francés de **César Vallejo**. París, Librería Pierre Roger, 1925, 377pp.
- ✓ Barbusse, Henri, *Elevación*. Traducción del francés al español de **César Vallejo**. Madrid, Editorial Cenit, Colección Novelistas Nuevos. 1931, 206pp.
- ✓ Aymé, Marcel *La calle sin nombre*. Traducción castellana de **César Vallejo**. Madrid. Editorial Cenit, Colección La Novela Proletaria. 1931, 231 pp.

Existen otras dos ediciones publicadas de la traducción al español hecha por **Vallejo** de la novela *La calle sin nombre*:

- ✓ Aymé, Marcel *La calle sin nombre*. Traducción de **César Vallejo**. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1944. 224 pp.
- ✓ Aymé, Marcel... *La calle sin nombre*. Traducción de **César Vallejo**. Edición y prólogo de André Coyné. Madrid, Ediciones Júcar (Biblioteca de Traductores), 1990, 205pp.

Veamos brevemente algunos aspectos de los autores de los textos originales, sus obras y luego los ejemplos más representativos de los aciertos y desaciertos de la traducción vallejana. Nuestro estudio se efectuará de manera



cronológica según el proceso de traducción seguido por **Vallejo**: primero *En el Perú. En torno al continente latino*, luego *Elevación* y finalmente, *La calle sin nombre*.

4.1.1 Acerca del General Mangin y su libro: *Autour du Continent Latin*

La primera obra que tradujo **Vallejo** fue la parte correspondiente al Perú, del libro *Autour du Continent Latin* cuyo autor es el general francés apellidado Mangin (1866-1925) y de quien ahora se sabe poco, excepto que escribió otras obras con temas semejantes: *Comment finit la guerre, Des hommes et des faits* y *Regards sur la France d'Afrique* publicadas por la Editorial Librería Plon et Nourrit; y *La Force Noire* por la Editorial Hachette.

Se sabe también que Mangin escribía por necesidad antes que por amor a la literatura y esto lo conocía perfectamente **Vallejo**. En uno de sus artículos el poeta comenta:

Cuando hace pocos meses me ocupaba yo en traducir el último libro de Mangin, *Autour du Continent Latin*, un amigo me decía: ¡Traducir a Mangin! ¡Es el colmo!» Ayer vi a este amigo y, al comentar la actitud de la Academia Francesa, que acaba de conceder a Mangin, a título póstumo, el Gran Premio de Literatura de este año, en oposición a Camille Mauclair, le he dicho: -Mangin no hacía literatura, Stendhal le habría amado. Mangin escribía por necesidad y no por esclavitud, que son dos cosas distintas. Mangin escribía por necesidad política. Prueba de ello es que se murmura que ha muerto envenenado por el Soviet, pues era el soldado más grande de la Europa demócrata. ⁽¹⁸⁴⁾

Entre el trabajo de **Vallejo** y la obra de Mangin hubo una relación cordial

¹⁸⁴ PUCCINELLI, Jorge... Estudio Preliminar de César Vallejo. *Artículos y Crónicas Completos*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Editorial e Imprenta DESA S.A. 2002, Tomo I, pág.97

y, posiblemente, una relación de admiración mutua, tal como debe suceder entre el traductor y el autor de la obra traducida. Seguramente, por ello también la muerte de Mangin debió afectarlo mucho pues en la crónica «Guitry, Flammarion, Mangin, Pierre Louys» se refiere a ella:

Pero si todo esto no fuese suficiente para dejar afirmada la caprichosa, mujeril y artística manera con que la Muerte sabe mostrarse en París, habrá que pensar en Lucien Guitry, en Camille Flammarion, en el General Mangin, en Pierre Louys y en el reloj pulsera, que acaban de morir en París, todos ellos en el breve tracto de tiempo de veinte días. (185)

La traducción de **Vallejo**, *En el Perú. En torno al Continente Latino con el "Jules Michelet"* fue realizada por encargo y a bajo precio, "El general Mangin me pagó mil francos. Tuve que contentarme con ellos, y qué mejor para mí"⁽¹⁸⁶⁾; inconveniente del cual intentaría resarcirse luego al esgrimir su trabajo ante el gobierno peruano en abono de una petición de ayuda.

¿No cree usted que podría yo presentar una solicitud al gobierno de Lima, pidiendo una gratificación por haber traducido al castellano el libro del general Mangin, en que se defiende la causa del Perú con Chile, y se hace gran propaganda de las riquezas nacionales y del Gobierno del señor Leguía en particular? En el libro se dice que la traducción es mía. En caso de que usted me aconseje afirmativamente, podría yo enviar la solicitud acompañada de un ejemplar del libro que acaba de salir a la luz en París (¹⁸⁷).

Dicha petición sería canalizada a través de Pablo Abril de Vivero, con quien mantuvo una extensa correspondencia. Además, su traducción,

¹⁸⁵ Ibidem pág. 94-95

¹⁸⁶ Carta de Vallejo a Pablo Abril de Vivero en CABEL, Jesús...Edición, estudio preliminar y notas de VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, pág. 99-100

¹⁸⁷ Ibidem pág. 117-118



efectivamente, debió de ser del agrado del gobierno peruano ya que su solicitud de un reconocimiento pecuniario fue aceptada.

Conforme a su indicación hoy le envío en paquete certificado el libro de Mangin y la solicitud para el Presidente. Le agradeceré mucho trate de que el asunto vaya a la mayor brevedad. Por lo demás, confío en el éxito de la solicitud, sí, como usted me lo promete tan bondadosamente, será elevada al Gobierno acompañada de valiosas recomendaciones tuyas. Le seré una vez más reconocido muy de veras. Las mil pesetas del Perú se las debo exclusivamente a usted. No tendré cómo corresponderle sino con el cariño fraternal que usted sabe que le tengo (¹⁸⁸).

Así pues, esta versión es un trabajo de compromiso, llevado a cabo con corrección y, obviamente, sin entusiasmo. Difícilmente hubiese podido ser de otra forma pues la obra carecía de valor literario.

El libro, un ensayo de carácter documental-histórico, se desarrolla, en la versión traducida por **Vallejo**, en cuatro capítulos: *Las fiestas del Centenario*, *La Cuestión del Pacífico*, *A través de los Andes-Lima-Arequipa* y *Entre los Incas*. **Vallejo** sólo tradujo la parte referente al Perú del libro original pues éste consta de doce capítulos:

Cap. I - TANGER ET LES ILES CANARIES.

Cap. II - LES ANTILLES

Cap. III - LE GUATEMALA

Cap. IV - PANAMA

Cap. V - LES FÊTES DU CENTENAIRE

Cap. VI - LA QUESTION DU PACIFIQUE

Cap. VII - A TRAVERS LES ANDES-LIMA-AREQUIPA

Cap. VIII - CHEZ LES INCAS

Cap. IX - LE CHILI

¹⁸⁸ Ibidem pág. 119-120



Cap. X - LA RÉPUBLIQUE ARGENTINE

Cap. XI - LA RÉPUBLIQUE ORIENTALE DE L'URUGUAY

Cap. XII - LES ÉTATS-UNIS DU BRÉSIL

CONCLUSION

Esta obra, según la tipología de Roman Jakobson, quien distinguió en la comunicación verbal seis funciones básicas, presentaría predominantemente la función referencial o informativa, "ordenada a transmitir conocimientos sobre aquello de lo que se habla".¹⁸⁹)

Por otro lado, **Vallejo** colocó como título *En el Perú* y, como subtítulo, la traducción del título en francés. Este cambio en el orden de los elementos en el título demuestra por parte del traductor, una preocupación por el receptor de su traducción y por la búsqueda del efecto musical en el título, lo que muestra también la esencia del traductor-escritor, para quien la libertad en el método de traducción es un factor decisivo en su tarea, imprimiéndole su sello creativo y personal.

Al respecto recordemos brevemente a Alfonso Reyes, en cuyo pensamiento literario se mezclaban la experiencia del traductor y un singular sentido crítico:

En el punto de la traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, inconmensurable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes

¹⁸⁹ Sobre las funciones del lenguaje planteadas por Jakobson, remítase a GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. Madrid. Editorial Gredos. 1994, pág. 416

escritores.⁽¹⁹⁰⁾

De la misma manera, encontramos en esta primera traducción a un **Vallejo** conocedor de la sintaxis y estilo de ambas lenguas. Por momentos, se ha visto en la necesidad de dividir párrafos y oraciones -que en francés son extensas- a fin de clarificar el mensaje para el receptor del texto de llegada.

Esta división se ha logrado de manera óptima mediante la inclusión de nexos y conectores que otorgan cohesión al texto, la cual para Newmark,

es la propiedad que poseen las frases para anexionarse entre sí desde un punto de vista léxico y gramatical. Por su parte la coherencia da forma a los valores lógicos y nocionales de la unidad textual global. Mientras la cohesión depende de leyes morfológicas, los encadenamientos argumentativos constituyen el soporte de la coherencia textual.⁽¹⁹¹⁾

Un ejemplo podemos verlo a continuación:

“L' aspect demandé de la côte s'explique par le manque de pluies; la conséquence, c'est que le guano, engrais animal que fabrique activement la prodigieuse quantité d'oiseaux que nous voyons autour du croiseur, a pu longtemps subsister par masses énormes, dont l'exploitation a enrichi le pays..” (pp. 82-83).

“El aspecto desnudo de la costa se explica por la falta de lluvias. De esta manera, el guano, abono animal que fabrica activamente la prodigiosa cantidad de pájaros que miramos alrededor del crucero, ha podido subsistir largo tiempo en masas enormes. Su exportación...”

En el caso anterior, el texto original presenta una sola oración extremadamente compleja. En la traducción ha sido dividida en cuatro; además

¹⁹⁰ REYES, Alfonso... en GALLEGU ROCA, Miguel... *Traducción y Literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid. Ediciones Jucar. 1994, pág. 49

¹⁹¹ NEWMARK en... TRICÁS PRECKLER, Mercedes. *Manual de traducción*. Barcelona. Gedisa 1998, pág. 72

se agregó el nexos de esta manera.

En términos generales, **Vallejo** recurre a la traducción literal, que, como afirma Newmark, "es correcta y no tiene por qué ser descartada, siempre que asegure la equivalencia referencial y pragmática con el original".⁽¹⁹²⁾

Ejemplos:

"En outre, les nécessités de la main-d'œuvre en pays tropical avaient amené au Pérou la traite des noirs, dont le croisement avec les blancs produisit des mulâtres, et avec les Indiens des Zambos; après la suppression de la traite, on avait eu recours à l'immigration chinoise." (pág. 117).

"Por otro lado, las necesidades de la mano de obra en país tropical, habían acarreado en el Perú la trata de negros, cuyo cruzamiento con los blancos produjo mulatos, y con los indios, zambos; después de la supresión de la trata, se había recurrido a la inmigración china."

"Mais une légère brume nous voile les montagnes; nous voyons une côte basse, avec des collines légèrement arrondies, qui nous surprennent un peu après les paysages aux formes abruptes auxquels les Andes avaient commencé à nous habituer." (pág. 215).

"Pero una ligera bruma vela las montañas; vemos una costa baja, con colinas ligeramente redondas, que nos sorprenden poco, después los paisajes a cuyas abruptas formas han empezado a habituarnos los Andes."

En el estrato morfosintáctico, creemos que **Vallejo** ha obtenido mayores logros; así pues, ha optado por reestructurar oraciones, invertir elementos, añadir conectores, etc., todo con la intención de volver más dinámica la lectura del texto español.

¹⁹² NEWMARK, en Basil Hatim [e] Ian Mason. *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona. Editorial Ariel S.A. 1995, pág. 16

Cabe mencionar también que en el texto original, el autor utiliza algunos préstamos del español de América, como Amazonas, zambos¹⁹³, Chosica, etc., constituyendo muchos de ellos reales-peruanismos¹⁹⁴, que los ha destacado de manera especial, con mayúsculas, negritas u otros rasgos iconográficos. El traductor ha retomado el término, sin hacer ninguna diferenciación en la escritura. Por ejemplo:

«*Ce sont les Andenes des anciens Incas*» (pág. 188).

“*Son los Andenes de los antiguos incas.*”

«*Nous sommes dans le bassin de l'Amazone, sur le versant de l'Atlantique, dans la Puna...*». (pág. 190).

“*Estamos en la cuenca del Amazonas, sobre la vertiente del Atlántico, en la Puna,*”...

Finalmente, debemos añadir que hemos encontrado muy pocos desaciertos en la traducción, que advertimos se debe no tanto a un desconocimiento de la lengua francesa sino mas bien a un descuido en la supervisión de la versión final de la traducción o una deficiencia en el proceso de impresión por parte de la casa editorial. Esto sucede por ejemplo con la traducción del término *vingtaine* que significa veintena y que sin embargo en la traducción se encuentra traducido por diez.

«*La machine à glace du bord, qui ne pouvait abaisser la température que d'une **vingtaine** de degrés, s'était arrêtée bien*

¹⁹³ “zambo: Propiamente, llámese mulato al descendiente de blanco y negro; y zambo al que provenía de indio y negro, caso común en la costa. Después, por extensión, se dijo zambo a todo mulato.” RICHARD, Renaud (coord.)...*Diccionario de Hispanoamericanismos*.2da. ed. Madrid.Ediciones Cátedra S.A.2000, pág. 556.

¹⁹⁴ Para mayor información sobre la traducción de los peruanismos, véase VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario. *Importancia de las variantes diatópicas del español del Perú en la traducción de textos expresivos*. Pág.75- 87 en Miguel Ángel Vega Cemuda [y] Rafael Martín-Gaitero (eds.)...*Traducción. Metrópoli y Diáspora. Las Variantes Diatópicas de Traducción*. Actas de los VIII Encuentros Complutenses en tomo a la traducción: celebrados del 5 al 8 de mayo de 1999 en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Editorial Complutense.2001, 185 pp.

fâcheusement dans la mer des Antilles: elle peut maintenant fonctionner.» (pág. 82).

“La máquina de hielo de a bordo, que apenas podía disminuir en diez grados la temperatura, se había detenido precisamente en el mar de las Antillas: ahora ya funciona.”

A pesar de ser su primera traducción, **Vallejo** realiza un buen trabajo; son más los aciertos que los errores, de hecho lo atribuimos a que el lenguaje del que está compuesto el original, es un lenguaje que cumple especialmente una función referencial o informativa, tal como lo mencionamos anteriormente, el cual presenta datos, fechas, nombres propios, acontecimientos históricos, ciudades y otros, todos de fácil comprensión y verificación con la realidad.

Esta función lingüística conocida también por “denotativa” o «cognoscitiva» carece de recursos literarios, de lenguaje figurado, de polisemia, de connotación y de todas las características y cualidades del texto literario que, al ser traducidos vuelven más complejo el proceso de comprensión, desverbalización y reexpresión del texto original.

4.1.2 Henri Barbusse: *Élévation*

En realidad, sobre la calidad literaria de las obras de Henri Barbusse (1873-1935), no hay muchos trabajos. Aún más, no hemos encontrado ninguno sobre la traducción que hiciera **Vallejo** de *Élévation*, la cual fue publicada, en 1931, en la serie Novelistas Nuevos de la Editorial Cénit.

Así, tanto su traducción de *La calle sin nombre* como de *Elevación* recibieron «una acogida bastante discreta, y de hecho, al estallar la guerra, o sea, cinco años después de haber sido puestas en circulación, seguían

disponibles ejemplares de aquellas tiradas (¹⁹⁵).

Barbusse fue considerado:

novelista a la sazón canonizado en los medios revolucionarios internacionales, donde gozaba de una suerte de bula (no faltaron lúcidas voces de discrepancia) en calidad de "padre" del antibelicismo, motivo cuya popularización respondía al innegable desastre de la Primera Gran Guerra y la temida certeza de que el resultado de la Segunda, ya presentida, minimizaría sus peores horrores, superándolos con creces. (¹⁹⁶)

Es de notar que el mismo **Vallejo** apenas alude a Barbusse en sus crónicas y en su correspondencia. **Vallejo** nos remitirá al pensamiento de Barbusse: "Para ser sincero y realmente antiguerrero -dice Barbusse- hay que ser revolucionario". (¹⁹⁷)

En otro momento se referirá a él como un personaje político antes que como escritor: "Tagore, Romain Rolland, Barbusse, son antes que poetas políticos." (¹⁹⁸)

En su crónica -Un millón de palabras pacifistas, escrita en el año 1927, **Vallejo** alude a la ideología de Barbusse: "Mientras Lacoste ciñe en Filadelfia la corona de roble del campeonato mundial de tenis, Barbusse es recibido en Moscú, entre palmas y olivos, lacerado misionero de una futura Francia

¹⁹⁵ GONZALO SANTONJA... *César Vallejo, Traductor en Cuadernos Hispanoamericanos-Homenaje a César Vallejo*. N°456-57, junio/julio 1988, Volumen II Santoja, op. cit. pág.1016

¹⁹⁶ Ibidem

¹⁹⁷ "Un libro sensacional sobre la guerra..." en PUCCINELLI, Jorge...*Estudio Preliminar de César Vallejo. Artículos y Crónicas Completos*. op. cit. pág. 781.

¹⁹⁸ "El poeta y el político". Ibidem pág. 285.

renovada, justa, perfecta”⁽¹⁹⁹⁾).

En la actualidad, en muy pocas antologías de literatura francesa se cita a Henri Barbusse. No obstante, es de notar que se le considera a este escritor, conjuntamente con Georges Duhamel (*Vie des Martyrs*), Roland Dorg  s (*Les Croix de bois*), Maurice Genevoix (*Sous Verdun*), Joseph Kessel (*L'  quipage*) y Henry Poulaille (*Pain de Soldat*), como un narrador-testigo de la vida y de la muerte de los combatientes de la Primera Guerra Mundial. Incluso, en Barbusse fue más notorio el cuadro del horror de la destrucción y de la sangre vertida.

Nacido en Asni  res el 17 de mayo de 1873, Henri Barbusse se inicia en el campo del periodismo a los 16 años. Su madre, inglesa, murió joven al dar a luz a su tercer hijo. Su padre provenía de una familia protestante, aunque él fue siempre un ferviente defensor del ate  simo. Era periodista de *Le Siècle* y también escritor. Su madre supo transmitir a su hijo una extraordinaria sensibilidad y capacidad de análisis, así como aproximarle a los círculos literarios e intelectuales más importantes de la época.

Fue un estudiante destacado, aunque su integridad moral tropezará con la absurda disciplina en el colegio ya que intervino en una rebelión escolar. Gran amante del deporte, de la literatura y del arte, abrazar   a Víctor Hugo y desde muy joven mostrar   gran admiración, tanto por la pintura de Rembrandt como por la poesía de Baudelaire. En la escuela, Stéphane Mallarmé fue su profesor de inglés y luego Henri Bergson le impart   lecciones de filosofía.

¹⁹⁹ “Un millón de palabras pacifistas...” Ibidem pág. 502

Entre otros, frecuentaba a Paul Claudel, a Paul Valéry y a José María de Heredia. Fue inmediatamente reconocido como parte integrante de los más selectos grupos literarios.

En 1898 se casó con la segunda hija de Catulle Mèndes y de la compositora de música Augusta Holmes, una de las figuras más interesantes de París a fines del siglo XIX. Comenzó a trabajar en la oficina de prensa del Ministerio del Interior, así como en el de Agricultura. Hasta que en 1892 decide vivir exclusivamente de su trabajo literario y de su empleo como directivo de las editoriales Lafitte y Hachette. En 1908, la publicación de su novela *L'Enfer* (El Infierno) lo ubica decididamente como discípulo de Zola.

Poco después de estallar la Primera Guerra Mundial, Barbusse plenamente identificado con la causa pacifista, publicó en 1916 su mejor obra *Le feu* (El fuego), con un subtítulo muy revelador: *Journal d'une escouade* (Diario de una escuadra). En este libro destaca el propósito del autor: contar una experiencia colectiva de la vida en las trincheras, con el frío, el lodo, con el deseo y la esperanza frustrada del correo que no llega, etc. Barbusse intuye que la clave de la guerra está en los apetitos económicos de las grandes potencias. Había que denunciar a fondo aquella horrible carnicería; dar a conocer la realidad del frente, transmitir las verdaderas sensaciones del combatiente de primera línea. Así, después de veintitrés meses de combates, los médicos le obligaron a retirarse del frente. Su salud precaria estaba quebrantada por una nueva enfermedad, la disentería, contraída en los penosos servicios de las trincheras.



Aprovecha la evacuación del frente y su traslado a un hospital para comenzar a dar forma a los apuntes y notas que había ido recopilando. Así fue como apareció *El fuego*, el testimonio más estremecedor de la guerra imperialista. Con ella logró inmediatamente dos premios Goncourt. El jurado estaba en contra de otorgarle el galardón, pero tuvieron que ceder presionados por el clamor popular de unas masas que comenzaban apenas entonces a comprender el engaño que había llevado a la muerte a tantos de sus seres queridos.

Luego, escribiría *Clarté* (1919), (*Claridad*) y *La lueur dans l'abîme* (1921) (*El resplandor en el abismo*). Otras novelas publicadas por Barbusse fueron: *Les enchaînements* (1925), *Quelques coins du cœur* (1921). También escribió el poemario *Pleureuses* y entre sus principales estudios sociales e históricos tenemos: *Paroles d'un combattant*, *Le couteau entre les dents* (1921), *Les Judas de Jésus* (1927) y *Voici ce qu'on a fait de la Géorgie*.

En la década de los años 30 viajó con frecuencia a la Unión Soviética, donde escribió dos ensayos: *Stalin, le monde vue à travers l'homme nouveau* y *Rusia*. En 1932 fue condecorado con la orden de Lenin. En el último viaje, en 1935, contrajo neumonía y murió al llegar a Moscú.

Habría que recordar que los escritos y manifiestos de Barbusse sirvieron de inspiración para muchos escritores contemporáneos de Hispanoamérica y del Perú.

...motivados por la agitación político-social y por las ideas del compromiso del intelectual que llega de Europa a través de la revista *España* y de los escritos y manifiestos de Barbusse y

Rolland, algunos de los "colónidas" fundan una nueva revista, Nuestra época, aún más efímera que Colónida.⁽²⁰⁰⁾

Y también hay que recordar que en la posguerra europea llegan juntas al Perú, la revolución artística de vanguardia y la literatura de escritores como Barbusse, más interesado en poner las nuevas formas al servicio de la "revolución en los espíritus", "de la aurora de una nueva Humanidad inspirada en la justicia y la solidaridad humana"⁽²⁰¹⁾.

En los años venideros, Vallejo se convertiría en el traductor de este narrador francés al cual, evidentemente le unía el mutuo interés en la lucha por una nueva humanidad, basada en la libertad, la justicia y la fraternidad.

Ahora bien con su novela *Élévation*, Barbusse es considerado por algunos críticos como el gran escritor francés de izquierda. Aquí se muestra como narrador omnisciente y protagonista a la vez de una serie de aventuras que, en su calidad de piloto, realiza con su compañero de vuelo Béloir, a lo largo de varios continentes: Europa, África, Asia. Con breves momentos de estadía en la tierra, la novela se desenvuelve más bien a partir de las sensaciones, impresiones, temores y recuerdos del piloto-protagonista durante los vuelos en su entrañable avión:

"moi, mollusque terriblement inséparable de mon siège" (pág. 9)

"de mí, molusco terriblemente inseparable de mi asiento."

²⁰⁰ FUENTES, Víctor...*El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona. Biblioteca Atlántida .1981, pág. 12

²⁰¹ Ibidem



Casi carente de diálogos, abunda en lenguaje figurado y en monólogos interiores en los que el personaje deja traslucir sus sueños, sus amores, sus ilusiones, su Dios, etc..., en fin, sus reflexiones sobre la vida, la muerte y el amor:

"Et l'amour des corps c'est de la folie et de la haine" (pág.154).

"Y el amor de los cuerpos es locura y es odio".

Se ha dicho que *Élévation* es la novela de la aviación, en un sentido simbólico. Los espacios celestes, abiertos por los que atraviesa el piloto, constituyen espacios de libertad y liberación.

"Maintenant que je ne suis plus cloisonné dans la mosaïque du sol, maintenant que j'assimile la formidable mixture de la dimension, et de la vitesse, mes yeux tiennent les forêts et les montagnes d'un bout à l'autre, et, pour moi seul, la mer est dans ses cadres." (pág. 30).

"Pero ahora que ya no soy el prisionero del mosaico terrestre, ahora que asimilo la formidable mixture de la dimensión y de la velocidad, mis ojos abarcan las florestas y las montañas, de un extremo a otro, y sólo para mí está el mar dentro de su marco."

Es interesante destacar, la forma en que el traductor ha traducido *cloisonné* por *prisionero*; ya que de acuerdo al *Gran diccionario español-francés / français-espagnol* de Larousse (²⁰²), *cloisonné* significa *tabicado, compartimentado, separado*; pero, sin embargo, no se encuentra la acepción de *prisionero*. No obstante, al leer la versión final se aprecia no sólo un conocimiento de la lengua de partida (el francés) que le permite optar por una alternativa en sentido figurado, sino que también se verifica el manejo estilístico

²⁰² GARCÍA-PELAYO, Ramón et.al. ... *Gran diccionario español-francés /français-espagnol*. Paris. Larousse. 2003, pág.136.

del español. Sobre el particular, recordemos lo que dice Alonso Schökel: "Si para traducir al español hace falta conocer y manejar el español, creo que para traducir textos poéticos hace falta conocer el lenguaje poético español." (203)

Al leer *Élévation* se vienen de pronto a la memoria las novelas: *Vol de nuit* (*Vuelo nocturno*) y *Courrier Sud* (*Correo del Sur*) de Antoine de Saint Exupéry- el autor de la famosa obra *Le Petit Prince* (*El Principito*), con quien se observan muchas semejanzas. Como puede recordarse, este escritor hizo su servicio militar en la aviación y se convirtió en piloto de guerra desde 1939. Esta experiencia le sirvió para tener otra perspectiva del drama humano visto desde las alturas, a la vez que una meditación profunda a la cual uno es invitado al sentirse rodeado únicamente por las nubes y el espacio eterno.

Por otro lado, es interesante notar cómo la ideología de Barbusse aparece manifiesta a través de su novela *Élévation*:

« Dans les vastes espaces, les choses présentent une charpente qui est le support concret du raisonnement: la grandeur est marxiste. » (págs. 111-112).

"En los vastos espacios, las cosas presentan una armadura que es el soporte concreto del razonamiento: la grandeza es marxista."

Pareciera que *Élévation* no hace mención tan solo al hecho de encontrarse en pleno vuelo, elevándose con el avión, al cual metaforiza bellamente en la novela:

"Avec le projectile que j'ai dans la main, j'ouvre la mise en scène du monde et le débouché de l'esprit". (pág.33)

²⁰³ ALONSO SCHÖKEL... en Miguel Gallego Roca, op.cit. pág.22

“Con el proyectil que tengo en la mano, descubro el decorado del mundo, la desembocadura del espíritu.”

sino también a la acción de “elevarse” en espíritu, de dejar el mundo y todo lo terrenal, de olvidarse de lo material y lo superfluo para percibir paisajes, personas, situaciones y otros, de una manera distinta, pues todo para el narrador-personaje adquiere otra dimensión, la dimensión de lo insignificante versus lo eterno.

Suponemos que **Vallejo** debió asumir la tarea compleja de comprensión del texto original y su reexpresión en la lengua de llegada, con el afecto del creador pero también con cierta dificultad. Afirmamos esto porque los *motivos* de la novela son muy variados como cualquier obra literaria que presenta una naturaleza *pluri-isotópica* ⁽²⁰⁴⁾: el desempeño y peripecias de un piloto de avión, el contacto con una tribu y con hombres semejantes a los trogloditas, la guerra de clases, un antiguo amor, los obreros y sus luchas de reivindicación, la revolución rusa, la distinta visión del aviador, siempre testigo de lo que ocurre abajo suyo, etc. Ya en el párrafo que inicia la novela encontramos que el traductor, libre de ataduras, reformula el original produciéndose ciertas omisiones de repeticiones y hasta de oraciones de importancia en el texto original.

«Dans la salle d'école, au milieu des élèves pilotes, un plan, qu'ils regardent. Ils font cercle, inclinés sur le plan, qui est celui de l'ascenseur du ciel. Le paquet de lignes est posé au centre creux de leur groupe, comme dans un foyer.» (pág. 7).

²⁰⁴ Pluri-isotopía: superposición en un mismo discurso, de isotopías diferentes. Introducida por conectores de isotopías, está vinculada a los fenómenos de polisememia. Véase GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS... *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid. Editorial Gredos.1982, pág.307

“En la sala de la Escuela de Aviación, un grupo de alumnos forma círculo en torno a un plano de vuelo, que ellos contemplan inclinados, como si fuese el fuego de un hogar.”

El traductor en esta parte, comete el error de omisión que implica “no traducir de modo injustificado, un elemento de sentido o un efecto estilístico del texto de partida.”⁽²⁰⁵⁾ Así, omite una delicada metáfora, «*ascenseur du ciel*», y fusiona, además, las tres oraciones en una sola. Aunque consideramos que al comienzo hubo un logro al traducirse «*salle d'école*» por «*sala de la Escuela de Aviación*», sin embargo se ha eliminado “*inclinés sur le plan, qui est celui de l'ascenseur du ciel. Le paquet de lignes est posé au centre creux de leur groupe*”, que pudo haberse traducido por: «*inclinados sobre el plano, que es el ascensor del cielo. La masa de líneas es colocada al centro vacío del grupo,...*»

Otro error de traducción es la adición de elementos innecesarios y cambio de estilo de Barbusse. Así el escritor francés escribe:

«*Les connaisseurs (dont un journaliste aussi célèbre que la mouche du coche), constataient en se rengorgeant l'outillage perfectionné dont l'avion est muni.*» (pág. 14).

Vallejo lo traduce por:

“*Los expertos, entre los que figuraba un periodista célebre como la mosca del coche del cuento, constataron hasta la saciedad el utillaje perfeccionado de que estaba provisto el aeroplano.*”

En este caso, el traductor hizo una traducción literal de una expresión hecha como “*faire la mouche du coche* que significa *s'agiter beaucoup, sans*

²⁰⁵ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid. Cátedra. 2001, pág. 291

rendre des services effectifs” (206) por *la mosca del coche del cuento*, volviendo la traducción confusa y algo surrealista. Una alternativa para la expresión *la mouche du coche* podría ser *célebre por sus aspavientos...*

En otros momentos encontramos una *sobretraducción*, entendiéndose por tal a la “traducción que da más detalles que su correspondiente unidad en la lengua origen” (207), cuando Vallejo amplía innecesariamente su traducción:

«Voilà donc tous les êtres terrestres indiquant l'essentiel de moi. Sauf ma mère, qui m'aime réellement, le reste, ce sont plus ou moins, des ennemis amis.» (pág. 14).

“He allí todos los seres terrestres, en los cuales quedan anotados los puntos esenciales que conciernen a mi vida. Excepción hecha de mi madre, que me ama realmente, los otros no son, más o menos, sino unos enemigos encubiertos.”

Así, “en los cuales quedan anotados los puntos esenciales que conciernen a mi vida” pudo muy bien reemplazarse por: «que muestran lo esencial de mí».

Asimismo al final de la oración hay un juego de palabras formado por la antítesis: «*ennemis amis*» que fue traducido por: «*enemigos encubiertos*». En este caso, creemos que se pudo muy bien respetar la expresión original «*enemigos amigos*» para conservar la asonancia.

Otro error de traducción, en este caso, por eliminación de un término, que según nuestro criterio, otorga plasticidad a la imagen, es el siguiente:

²⁰⁶ *Dictionnaire du français d'aujourd'hui*. Paris. Larousse. 2000, pág. 858

²⁰⁷ NEWMARK, Peter... *Manual de traducción*. op.cit. pág.342

«Sur les linéaments blêmes qui serpentent, ou sur les places, les gens sont des fourmis verticales.» (pág.21).

“En los lineamientos que serpentean o en las plazas, las gentes aparecen como hormigas verticales.”

El término omitido es «blêmes» que traduciríamos por «pálidos». Además cambiaríamos «lineamientos» por «líneas» pues creemos que se ha incurrido en una errónea selección lexical, ya que según el diccionario de la Real Academia (²⁰⁸), línea significa entre otras acepciones: "extensión considerada en una sola de sus tres dimensiones: la longitud; medida longitudinal que equivale a cerca de dos milímetros; raya en un cuerpo cualquiera," etc... mientras que *lineamiento* significa *delineación o dibujo de un cuerpo, por el cual se distingue y conoce su figura.*

Aquí, no debemos confundir el *error de omisión* con el *procedimiento sintético de traducción* que consiste en condensar elementos del texto de partida en el texto de llegada como un modo de volver fluida la expresión. Esta técnica es interesante siempre y cuando no suponga ningún menoscabo a la fidelidad del contenido.

En ocasiones también se evidencia una necesidad por parte de **Vallejo-traductor** de explicar la versión española aclarando el texto para el lector de la traducción:

«Nous plongeons au sein de notre route, navigateurs de la troisième dimension. Tu as les sensations du marin, mais au carré.» (pág.22).

²⁰⁸ *Diccionario de la Lengua Española.* Real Academia Española. Vigésima edición. Madrid. Editorial Espasa Calpe. 1999. Tomo II, pág.1260-1261

“Navegantes de la tercera dimensión, entramos en el seno de nuestra ruta, como zambulléndonos. Nuestras sensaciones corresponden a las del marino, pero elevadas al cuadrado.”

La expresión «como zambulléndonos» se añade erróneamente. En vez de utilizar dos verbos «entran» y «zambullir» para el verbo «plonger», se hubiera optado por «sumergir» que condensa los dos semas: «*entrar a un espacio líquido, hundir en una superficie líquida*». Por otro lado, con el objeto de aclarar, el traductor cambia la segunda persona singular «tú» por la primera persona plural “nosotros” cuando afirma: “*Nuestras sensaciones corresponden a las del marino,*” en vez de “*Tienes las sensaciones del marino*”.

Algo en verdad sorprendente es la creación de toda una oración por parte del traductor que no figura en la novela francesa:

“La realidad no surge sino de los conjuntos” (pág. 32 de la versión española, primera edición).

Igualmente debemos mencionar que en algunas ocasiones las interjecciones no han sido bien reproducidas en la versión castellana.

«On tombe dans des trous, si vite, qu'on a l'impression de ne se suivre soi-même qu'avec du retard. Vlan! Plongée de cent mètres.» (págs. 34-35).

“Caemos en agujeros tan pronto, que tenemos la impresión de seguirnos a nosotros mismos con mucho atraso. ¡Plan! Zambullida de cien metros.”

En esta oportunidad, revisando el diccionario monolingüe francés de



Larousse (²⁰⁹) dice: "Vlan!=interj. Exprime un bruit violent, d'un coup".

El término *¡Plan!* en español, no refleja el ruido violento ocasionado por un golpe. El término usado cotidianamente para estos casos es *¡Pum!* *¡Zas!* , si se trata de un golpe en el agua es *¡Plaf!*, *¡Plash!* o *¡Splash!*

En otras partes, el error en la traducción se ha originado por una inadecuada selección lexical. Por ejemplo:

«Je suis posé sur une vitre qui recouvre l'Europe rapetissée et je me promène dessus, très nonchalamment.» (pág. 62).

"Estoy colocado sobre un vidrio que cubre una Europa en pequeño y me paseo sobre él muellemente."

Debido a que "muellemente" no es muy común, una posible alternativa sería:

"Estoy sobre un vidrio que cubre a una Europa empequeñecida y me paseo sobre él, suavemente."

Otro ejemplo de errónea selección lexical es el siguiente:

«Il y a un peuple libre. C'est extraordinaire, mais ça est.» (pág.167).

"Un pueblo libre. Es extraordinario, pero es efectivo."

Aquí habría que cambiar "es efectivo" por "es real" o "existe" de lo contrario se estaría añadiendo un elemento connotativo a la traducción.

Finalmente, otro error en la elección del término, lo apreciamos en:

²⁰⁹ *Dictionnaire du Français d'aujourd'hui. op.cit.,pág.1390*

«*Un brouhaha, les bruits de la rue, la trompe des autos...*»
(pág.223)

“*Un rum-rum, los ruidos confusos de la calle, las sirenas de los automóviles...*”

Aquí, el término destacado, apenas sugiere al lector cierto rumor, o quizás una máquina que no puede emprender su marcha. Pensamos que quizás se hubiera optado por: *La algarabía...*

Considerando la ausencia de formación como traductor de César Vallejo, en verdad, los ejemplos que consideramos como errores de traducción, no son tan representativos como la gran cantidad de aciertos que tuvo pero que aquí no mostramos por no constituir el objeto central de nuestro trabajo. Por otra parte, hay que reconocer, como ya se ha dicho antes, que los estudios teóricos sobre la traducción así como los grandes investigadores de los diversos campos de la traducción, llámense Valentín García Yebra, Peter Newmark, Eugène Nida, Vinay y Dalbernet, Vásquez Ayora, Katherine Reiss, Nord, Georges Bastin, Lederer, Mercedes Tricàs Preckler y muchos más ⁽²¹⁰⁾, aparecieron décadas después que Vallejo incursionara en este apasionante campo de la traducción literaria.

La compenetración con la novela, el dominio de su lengua materna y su indiscutible manejo literario del texto, hace que Vallejo opte por realizar algunas modificaciones necesarias sin las cuales sería difícil la lectura de la versión española.

«*Ces jeunes gens sont les magiciens qui changent l'abstrait...*»
(pág. 8).

²¹⁰ Véase Bibliografía sobre traducción al final de la tesis.

“Los jóvenes pilotos son los magos que convierten lo abstracto..”

Nótese aquí el cambio de “gens”= “gente” por “pilotos”.

Gracias a una modulación (²¹¹), **Vallejo** logró una óptima versión original en:

«Je partais avec Béloir (chacun pilote à tour de rôle),...». (pág. 13).

“Yo partía con Béloir, alternándonos en el pilotaje del avión...”.

Asimismo, gracias a una reestructuración de los elementos, tenemos una versión fluida en español:

«Ces sensations-là, on ne s'y habitue guère.» (pág. 16).

“Resulta casi imposible acostumbrarse a tales sensaciones”.

Es indiscutible que las opciones adecuadas, utilizadas en la traducción, responden al conocimiento y comprensión cabal de la novela y en especial a las características del idioma español. El traductor, en muchas ocasiones, ha debido invertir el orden de los elementos a fin de otorgar mayor naturalidad al párrafo traducido.

El lenguaje figurado también es recuperado en la traducción. Por ejemplo:

²¹¹ Modulación: Técnica que consiste en realizar desplazamientos en el “punto de vista”. Entre ellos encontramos las aludidas sustituciones metonímicas, clásicas en traducción, tales como el efecto por la causa, el continente por el contenido, el nombre del lugar por la acción, el signo por el significado, una parte por otra, la parte por el todo. Estos desplazamientos pueden producirse a nivel de la palabra, de una expresión o de un enunciado entero y provocan generalmente movimientos en las categorías gramaticales de los términos adyacentes por lo que transposiciones y modulaciones, con frecuencia se dan conjuntamente. Mercedes Tricás Preckler, op. cit. pág. 162.

"Une pluie de pierres y est tombée, qui font des amoncellements chaotiques."(pág. 68)

"Una lluvia de piedras parece haber caído aquí, produciendo amontonamientos caóticos."

Este dominio de la estructura española por parte del traductor se manifiesta con claridad cuando se hace evidente su conocimiento de las principales características de las dos lenguas de trabajo:

- ✓ Preferencia del francés por las formas nominales cuando el español privilegia los giros verbales.
- ✓ Relativa predilección del francés por la forma negativa para expresar afirmaciones.
- ✓ Preferencia del francés por la voz pasiva donde el español se expresa de manera activa , etc...

Ilustremos un último caso:

«C'est par l'étendue que se formera l'unité organique». (pág. 248).

"La unidad orgánica se formará por la extensión".

Si **Vallejo** hubiera contado con los instrumentos metodológicos-traductológicos apropiados, tiempo para la revisión apropiada de la versión y quizás un corrector de estilo que supervisara la traducción, el producto final de la traducción de la novela francesa hubiera sido el óptimo, en todas sus dimensiones. No obstante, pese a la ausencia de esta base teórica y a la carencia de una formación profesional de traductor, **Vallejo** sí contaba con tres requisitos sumamente necesarios para el traductor de textos literarios:



"imaginación, creatividad y bagaje cultural; los cuales no pueden enseñarse en un aula."⁽²¹²⁾ Así, en su conjunto, *Elevación* es una traducción fiel que merece leerse como si fuera el original.

4.2 Análisis crítico de la traducción de *La rue sans nom*.

Luego de revisar brevemente las dos primeras obras traducidas por César Vallejo, a continuación nos detendremos en la novela, objeto de nuestro estudio *La rue sans nom*. En esta parte, observaremos los aciertos y desaciertos de la traducción confrontando el texto creado por el traductor con el producto primitivo, evaluando pues las ganancias y pérdidas, proponiendo después nuestras propias alternativas al final de cada ejemplo, cuando la ocasión amerite.

Las referencias teóricas sobre cómo debe evaluarse una traducción, planteadas por Mercedes Tricás y Amparo Hurtado Albir, a las que aludíramos en el capítulo III, nos servirán de pauta para crear nuestro propio camino hacia el estudio de la traducción de *La rue sans nom*. Tampoco olvidaremos las palabras de Valentín García Yebra, quien en su libro *Traducción: Historia y Teoría* ⁽²¹³⁾ nos dice:

No es verdadera crítica de la traducción decir en las últimas líneas de la reseña de una obra originalmente escrita en otra lengua que la traducción se lee con gusto; tampoco lo es limitarse a censurar un par de frases incorrectas en español. La verdadera crítica de la traducción debe poner de relieve no sólo los errores sino también los aciertos del traductor, y explicar por qué son aciertos

²¹² GONZÁLEZ, María [y] Luisa COTONER...*La traducción de textos literarios* en María González Davies (coord.) *Secuencias. Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*. Barcelona. Ediciones OCTAEDRO, S.L. EUB. Ediciones Universitarias de Barcelona, S.L. 2003, pág. 109

²¹³ GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. op.cit., pág. 167-168

o errores. La crítica de la traducción no es la crítica de la estructura de la obra traducida. La crítica de esta estructura pueden y deben hacerla los críticos habituales, conocedores de la materia tratada en la obra, aunque desconozcan la lengua del original. La crítica de la traducción es de otro género. Para ejercerla se necesitan aproximadamente los conocimientos requeridos para ser buen traductor: el conocimiento de la lengua original, el conocimiento de la materia tratada, y, muy especialmente, el conocimiento profundo de la lengua en que se ha escrito la traducción. Y es preciso, naturalmente, confrontar el texto producido por el traductor con el texto original. Sin esta confrontación es imposible advertir y explicar las desviaciones de la traducción y los aciertos del traductor.

De la misma forma, no olvidaremos que la personalidad de **Vallejo-traductor** reúne una serie de circunstancias históricas, ideológicas, vivenciales, literarias, etc. que forman el telón de fondo de su escritura y que ésta se refleja en el estilo que emplea para traducir. Christian Balliu, en su artículo *Los traductores transparentes* (²¹⁴) afirma sobre el particular: "El traductor, como cualquier otro protagonista de la vida social, pertenece a una época y a un entorno sociológico y cultural del que no sólo forma parte, sino con el que se compromete por su labor creadora."

El mismo estudioso de la traducción señala enfáticamente que en la traducción no hay perfección ni fidelidad total: "Il n'existe ni perfection absolue ni fidélité totale." (²¹⁵)

Así, luego de revisados los textos escritos en francés y en español, verificamos que, pese a la dedicación no exclusiva que le dio **Vallejo** a su

²¹⁴ BALLIU, Christian...*Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el periodo clásico*, en *Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 1, enero-junio de 1995. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1995, pág. 9-51

²¹⁵ *Ibidem*.



papel de traductor, porque fue compartido esencialmente con el de periodista y de cronista en aquella época, observamos grandes logros debido en especial al buen manejo de su lengua materna y a su indudable sensibilidad literaria. Como dice Saúl Yurkievich "Vallejo es un gran hacedor del idioma".⁽²¹⁶⁾

A continuación, dividiremos esta sección en dos, "aciertos de la traducción vallejana" y "desaciertos y propuestas."

4.2.1 Aciertos de la Traducción Vallejana.

Los aciertos que incluimos a continuación responden sobre todo a una valoración global, objetiva que sobre la traducción hemos realizado, tanto en lo que se refiere a la adecuación de la función textual (ambas obras, original y traducción, tienen predominantemente la función poética del lenguaje), como a una correcta aplicación de las técnicas traductoras como modulación, transposición, equivalencia, compensación, etc. Asimismo, en esta valoración hemos considerado la adecuación de las metáforas, fragmentos de canciones, figuras literarias, y recursos estilísticos en general. Hemos encontrado 60 aciertos dignos de resaltar.

1. "de cette poitrine **maigre qu'il sentait haleter dans sa main** , il trouva le grand chemin de pitié,"(pág. 212)

*«y aquel menudo pecho **jadeante e indefenso**, halló por vez primera el gran camino de la piedad »*

Aquí encontramos una correcta aplicación de los mecanismos sintéticos y una buena transposición de verbo a adjetivo: **haleter** por **jadeante**.

²¹⁶ YURKIEVICH, Saúl...*Valoración de Vallejo*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de Humanidades. Talleres El Gráfico/Impresores. 1958, pág. 37

2. **"plus inquiétant qu'une ombre de lune."**(pág.7)

«inquietante y fantasmal.»

Apreciamos por parte del traductor un reconocimiento y valoración de la carga connotativa-poética.

3. **"Je ne veux pas qu'elle y reste, cent Dieux non!"**(pág.10)

"No quiero que se quede allí, ¡no y no!"

Gracias a la repetición del adverbio *no*, se logra una expresión iterativa común en la conversación.

4. **"..la tête dans ses mains"** (pág.12)

«con la cabeza hundida entre las manos»

Hay una correcta aplicación de los mecanismos amplificadores.

5. **"On a des ennemis."** (pág.10)

« Enemigos no me faltan. »

Apreciamos un buen manejo del idioma y aplicación de la técnica antonímica.

6. **"Dans ces moments-là, hein, on voudrait presque avoir près de soi un homme qui sache, qui vous en parle, dis Méhoul, dis..."** (pág.13)

« En esos momentos, Méhoul uno querría ¡hem! Estar cerca de un hombre que lo sepa todo y que nos hable; di, Méhoul, di...

Se ha reproducido convenientemente el lenguaje oral.

7. **"Il faut accepter ce qui a été, dit encore Finocle."** (pág.14)

"Tienes que aceptar, Méhoul. Tienes que aceptar."

Observamos que el traductor ha optado por repetir la expresión *il faut accepter* aún cuando en el original no esté, para así compensar de esta forma las ausencias de repetición que a veces aparecen en la versión



española. Asimismo, dividió la oración francesa en dos pero por fines estéticos.

8. "**Vous voilà tout de même ; à une heure pareille, ça n'est pas malheureux.**" (pág.14)

¡Por fin volvéis! ¡Vaya unas horas! ¡Muy bonito!"

Se ha recuperado el lenguaje coloquial a la vez que se ha introducido signos de exclamación para reflejar el tono irónico y de sorpresa de quien habla.

9. "**Méhoul en était choqué**"(pág.15)

« A Méhoul le chocó esta confianza »

Es correcta la explicitación del pronombre *en*, pues se ha reconocido debidamente la intención del autor, lográndose el énfasis oportuno.

10. "**..en soufflant une haleine de vin dans le nez de son homme.**"(pág.15)

« echando una vaharada de vino a las narices de su hombre »

Para hacer la expresión más coloquial se ha optado por el plural *narices*. De igual manera se ha logrado una aliteración del sonido *v* en *vaharada* y *vino*.

11. "**À partir d'aujourd'hui, il est d'ici.**"(pág.16)

« Desde hoy es de casa. »

El traductor explicita el demostrativo *ici* por *casa*.

12. "**Sans ça, il n'y a pas moyen.**"(pág.16)

« De otra manera, es inútil. »

Se ha modulado correctamente la expresión en español.

13. "**Une angoisse morne le tenait éveilllé.**» (pág.17)

« La angustia se apoderó de él y no le abandonaba. »

Se ha empleado apropiadamente una técnica de traducción antonímica.



14. "resta figé dans son examen." (pág. 19)

« *permaneció contemplando al que dormía.* »

Se ha logrado una versión más sugestiva que la del original mediante una amplificación, que consiste en introducir precisiones no formuladas en el texto original.

15. "son corps glacé" (pág.19)

"*sus entumecidos músculos*"

Se cambió *cuerpo* por *músculos*, pero la versión es igualmente válida. Aquí se optó por una modulación, tipo *sustitución de una parte por otra*.

16. "C'est gentil de n'avoir pas voulu qu'il se réveille." (pág.20)

« *Está muy bien que no lo hayas despertado. Muy bien.* »

A pesar de que en el texto original no se observa una repetición; sin embargo, considerando que en la novela encontramos muchos recursos estilísticos de sonido, creemos que es correcto el énfasis dado.

17. "En groupe, ils gagnaient le bout de la rue en tenant des propos sans imprévu, avec des voix sans éclat, qu'ils ménageaient." (pág. 22)

« *Avanzaban en grupo, perdiéndose en el fondo de la calle y conversando sobre temas cotidianos con voces opacas y frugales.* »

Se ha optado por resaltar el lado poético de la expresión.

18. "Deserre-toi donc, bon Dieu" (pág.26)

« *¡Arre allá, diablo!* »

Es interesante cómo a pesar de haber cambiado *dios* por *diablo*, no obstante se conserva la expresión coloquial y exclamativa, valorándose la carga connotativa del texto original. Se ha empleado una *técnica de traducción oblicua: la equivalencia*. ⁽²¹⁷⁾

19. "Vous voulez que je crève, deux vaches!" (pág.27)

²¹⁷ "La equivalencia, según la conciben Vinay y Darbelnet, consiste en la sustitución de medios estilísticos y estructurales totalmente diferentes para expresar una misma realidad. Es el procedimiento utilizado en algunos casos de refranes, frases hechas o metáforas lexicalizadas,..." Véase TRICÁS PRECKLER, Mercedes. op.cit. pág.158

« *Vosotros, los dos perros, queréis que reviente.* »

Creemos pertinente el cambio de *vacas* por *perros*, por frecuencia de uso.

20. "*voilà*" (pág.28)

"*ya lo sabe usted.*"

Se reprodujo convenientemente la función fática, "*que trata de establecer, prolongar o interrumpir la comunicación.*" (218)

21. "*ça n'a pas de sens, tes histoires.*"(pág.28)

« *Lo que estás diciendo no tiene pies ni cabeza* »

Aquí hay un interesante uso del lenguaje coloquial, gracias al empleo de un *equivalente acuñado* que, según Amparo Hurtado Albir es cuando "*se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.*"(219)

22. "*mon vieux Serguemoine...*"(pág.30)

"*compadre Serguemoine*"

Consideramos que ésta es una opción acertada ya que refleja el grado de familiaridad entre los personajes.

23. "*leur nourriture d'aujourd'hui*" (pág.33)

"*el pan de los Méhouf*"

Se observa el cambio de la expresión original, que traducida literalmente hubiera sido "su alimento de hoy", por un sustantivo más concreto como *pan*. Por ende, estaríamos frente a la "técnica de particularización, que es una técnica de traducción que consiste en utilizar términos más precisos o concretos. Se opone a la técnica de generalización." (220). Por otro lado, habría que recordar aquí la importancia que tiene para el mundo católico la palabra *pan* que aparece continuamente en la Biblia: «Yo soy el pan vivo que ha bajado del cielo; el que come de este pan vivirá para siempre» (Jn 6, 51).

²¹⁸ Sobre las funciones del lenguaje y su importancia para la traducción, véase GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: Historia y Teoría*. op.cit. pág.416

²¹⁹ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. op.cit. pág.270

²²⁰ *Ibidem* pág. 640



24. "à cause de la boue épaisse qui l'empêchait." (pág.45)

« a causa del barro espeso y cenagoso. »

Observamos la calidad del traductor-poeta para buscar adjetivos apropiados y poéticos.

25. "la maison n'est pas gaie" (pág.53)

« la casa es triste »

Se nota que el traductor sabe bien que el idioma español prefiere las estructuras afirmativas.

26. "gracieuse manière de dire..." (pág.56)

« graciosa hipérbole »

En la alternativa elegida se puede constatar que el traductor tiene un absoluto manejo del lenguaje literario.

27. "il y avait à rire pour cinq minutes" (pág.57)

« la risa era general y duraba largo rato »

Consideramos un acierto de la traducción ya que si el traductor hubiera optado por hacer una traducción literal: "se reía por cinco minutos" hubiera dado a entender al lector, el sentido contrario de lo que en verdad quería expresar el narrador francés pues para nosotros decir *cinq minutos* significa poco tiempo y por el contexto sabemos que no era eso lo que se deseaba expresar. Aquí estaríamos hablando de una *adecuación cultural*.

28. "ses joues rose fesse" (pág.58)

« sus mejillas rosadas como nalgas infantiles »

Consideramos un acierto porque se ha creado una comparación que recupera el sentido del texto original, a pesar de que se ha aumentado el término *infantiles*. Si no se hubiera incluido este último término, la traducción hubiera tenido un matiz vulgar. Percibimos pues que **Vallejo** utilizó intuitivamente la *técnica de la ampliación*. Recordemos que: "la traducción verdadera debe independizarse de la tiranía de las palabras, de los rangos, de la gramática y de las formas de estilo."⁽²²¹⁾ Entre estas técnicas, Gerardo Vázquez-Ayora distingue la *ampliación* como un

²²¹ TRICÁS PRECKLER, Mercedes..op.cit. pág.164

procedimiento por el que el texto de llegada expansiona el segmento del texto de partida.

29. **"Noa baissait le nez sur son assiette et réprimait une envie de rire."**
(pág.62)

« Noa estaba agachada sobre su plato y contenía apenas unas ganas terribles de reír.»

Se ha logrado modular correctamente la expresión francesa ya que la forma literal no hubiera sido pertinente: *"bajaba la nariz hacia su plato."*

30. **"la santé irait bien mieux"**(pág.63)

« y estaría de perlas »

Consideramos que es una acertada traducción ya que emplea lenguaje figurado. Además, la versión lograda por el traductor recupera la *dimensión pragmática del discurso*.

La dimensión pragmática configura la intencionalidad del discurso y está relacionada con los actos de habla, es decir, la acción pretendida al emitir una realización lingüística.(.).Intervienen en ella las nociones de implicatura, inferencia y presuposición así como el conjunto de reglas para que la comunicación funcione (el principio de cooperación, las máximas conversacionales). ⁽²²²⁾

31. **"Mânu, perdant la tête, tournait sur lui-même sans rien voir."** (pág.69)

« El muchacho perdió la cabeza y daba vueltas como ciego. »

Nuevamente se ha creado una interesante comparación que expresa bien la intención del original. En este caso, se ha reestructurado la forma para preservar el mismo sentido.

32. **"où l'amour avait les mains dures."**(pág.76)

« en que hasta el amor era duro y desolado ».

Aunque encontramos cierta hipérbole ausente en el original, lo consideramos un acierto porque además se aprecia una aliteración de los sonidos "d" y por lo tanto, la versión refleja belleza literaria.

²²² HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. op.cit. pág. 546



33. "sales nuits"... (pág.13)

"noches del diablo"

En este ejemplo, cabe señalar que el traductor se identifica plenamente con el sentir del personaje Finocle y rescata la referencia a **noches** increíblemente desastrosas aludiendo a la figura del **diablo**, gracias a una adecuada modulación.

34. "Minche vint servir et rentra dans son comptoir où il chercha à se faire oublier, le dos arrondi derrière ses bouteilles. »(pág.40)

« Minche sirvió el vino y volvió a su mostrador, sentándose detrás de las botellas, a fin de no hacerse sentir por los dos hombres.»

Encontramos una interesante modulación cuando cambia el punto de vista de **buscó hacerse olvidar** por **no hacerse sentir**.

35. "n'imaginant pas qu'il pût être différent de ce qu'il était" (pág.83)

« y no podía imaginar su vida sino como tal era en realidad »

A pesar de algunas adiciones y explicitaciones, se observa un buen manejo del idioma y un conocimiento total de la obra. Una traducción literal, en este caso, hubiera deslucido la versión española.

36. "je lui casse la figure.....ce qui est promis est promis"(pág.95)

« le rompo las muelas... pero lo prometido es deuda. »

Consideramos una traducción equivalente cuando el traductor cambia la traducción de **figure** (figura, cara, rostro) por **muelas** ya que ironiza el discurso coloquial existente entre los personajes. Además, a pesar de la eliminación de la repetición de **promis** en la última parte, sin embargo se ha optado por una expresión que, por frecuencia de uso, es bastante aceptada: **lo prometido es deuda**.

37. "La bon Dieu de soûlarde..."(pág.96)

"¡La vieja borracha esta!"

Consideramos esta traducción, una interesante equivalencia, ya que la referencia bíblica no era trascendental sino más bien el hecho de destacar el estado etílico en el que se encontraba la esposa de Méhoul.



38. "Te voilà prévenu"(pág.99)

"Quedas, pues, avisado"

Creemos que es una buena traducción por la forma como se ha traducido *voilà*; se observa una fidelidad a las marcas pragmáticas así como a la trayectoria argumentativa.

39. "Tu restes à ta fenêtre et puis c'est tout. C'est du propre..."(pág.104)

« Te pasas la vida en la ventana, porque sí y nada más. ¡Valiente cosa!»

Aunque se ha aumentado la palabra *vida*, creándose una hipérbole, no obstante en su conjunto, ambas oraciones reflejan la sensación de indignación y molestia por parte de la esposa de Johannieu. Además de forma acertada se ha incluido signos de exclamación. Hay pues una valoración de la carga fónica y de la oralidad.

40. "Par instants, le vent imprimait à ces bas des mouvements onduleux, les tordait en mouvantes sinusoïdes ou les déployait en horizontales claquantes. »

« Por instantes, el viento imprimía a las medias un movimiento ondulante, las retorció en móviles sinuosidades o las desplegó en líneas horizontales y susurrantes.

Claquantes proviene del verbo *claquer* que significa, entre otras acepciones: ondear, aplaudir, pulverizar, etc. por lo tanto es un verbo polisémico pero dado el contexto, da la impresión que **claquantes** califica al movimiento de las medias y podría decirse **en líneas horizontales, rítmicas** (en el sentido de que están moviéndose como si aplaudieran). Sin embargo una opción acertada donde se reconoce a un **Vallejo** traductor-creador, es la siguiente: **líneas horizontales y susurrantes**.

41. "Il rêvait aux moyens pratiques de nouer une idylle."(pág.111)

« Buscaba día y noche los medios prácticos de entablar un idilio.»

Nótese cómo se ha cambiado el verbo *soñar* por **buscaba día y noche**, creándose una buena **anfítesis**.

42. "Ainsi les choses allaient le mieux du monde."(pág.113)

« Las cosas, como se ve, irían a pedir de boca.»



Aquí encontramos una buena opción, gracias a la técnica de equivalencia y al criterio de frecuencia de uso.

43. **"On l'accueillit mal"**(pág.113)

"Pero la acogida le fue hostil"

La versión literal no hubiera sido la adecuada, y más bien esta modulación y transposición (de verbo a sustantivo) es fiel al original.

44. **"Mânu qui n'avait pas bougé"**(pág. 113)

« Mânu, que no había abierto la boca »

Encontramos una apropiada modulación que refleja el verdadero sentido de la oración según el contexto.

45. **"Ah, vous avez de la chance qu'ils aient besoin.."**(pág.122)

« Ah, debéis dar gracias a Dios de.. »

Consideramos una buena opción ya que el traductor incluyó la figura de Dios, con el conocimiento que tiene de la importancia que el autor le da. En este caso estaríamos hablando de *compensación*: "Técnica de traducción que consiste en introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original."⁽²²³⁾

46. **"L'ivresse de Cruseo en était ouatée."** »(pág.136)

« La embriaguez de Cruseo se envolvía en una especie de algodón blando y mullido.»

El término *ouatée* significa enguatado, acolchado, envolvente, acogedor etc, así que, aunque hay una adición de palabras sin embargo la versión final logra recuperar un lenguaje figurado lleno de plasticidad y sugestión.

47. **"M'accordéon de ma misère, je suis saoul**

Pour avoir bu trop du vin clair

Qu'elle a mis dans ses yeux

De Vierge du dimanche »(pág.136)

« Acordeón de mi miseria, estoy borracho

²²³ Ibidem pág. 634



*de haber bebido mucho, mucho del vino claro
que ella ha puesto en sus ojos
de Virgen del domingo."*

En la traducción de esta estrofa perteneciente a la canción que Cruseo entonaba acompañado de su acordeón, se observa un dominio total, por parte del traductor, de las herramientas del lenguaje poético, aún cuando en el original no esté la figura de repetición: reduplicación, sin embargo él opta por incluirla para darle sonoridad al texto. Aquí se hace patente la *competencia retórica* del traductor. Así, él traduce **pour avoir bu trop du vin clair**, que literalmente sería **por haber bebido demasiado vino claro**, por "**de haber bebido mucho, mucho del vino claro**".

48. "**Ho des chantiers, compagnon de ma mort
Creuse plus profond dans la terre.** »(pág.137)

« ¡Ah de las canteras, compañero de mi muerte,
cava, cava más hondo en la tierra.!

Nótese en este caso, que el traductor ha optado por recurrir nuevamente a una reduplicación, haciendo del texto español, un texto tan musical como el original. Asimismo ha incluido los signos de exclamación, otorgándole más énfasis.

49. "**répétaient la complainte jusqu'à l'autre bout de la rue.**"(pág.140)

"*repetir hasta el infinito la canción*"

A pesar de que se ha omitido la palabra clave de la novela: *rue*, sin embargo se ha creado una bella hipérbole que consideramos un acierto. Apreciamos que en este ejemplo como en muchos otros, el traductor ha tenido de aliada a la lengua extranjera y su conocimiento cabal de ella, la cultura, las costumbres francesas, la idiosincrasia de ese pueblo, etc. "En la traducción uno no debe dejarse arrastrar a un combate con la lengua extranjera. Tenemos el deber de llegar a los confines de lo intraducible y respetarlo, pues precisamente allí se encuentra lo valioso y lo peculiar de cada lengua."⁽²²⁴⁾

²²⁴ GOETHE, J.W. en OBOLENSKAYA, Julia..."La adecuación y la equivalencia de la traducción: ¿la cuestión de terminología o la oposición conceptual?", en Miguel Angel Vega Cemuda (ed.) *Una mirada al taller de San Jerónimo. Bibliografías, Técnicas y Reflexiones en torno a la traducción*. Aportaciones hechas al Seminario Internacional Complutense: Bases Documentales en el Campo de la Traducción: Traducir en España y del español: problemas y propuestas, celebrados en noviembre de 2001. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2003, pág. 121

50. "gueulez plus fort, sang de Dieu!"(pág.140)

"¡Ladrad más fuerte, por los clavos de Cristo!"

Creemos que la expresión final es un acierto, es decir no traducir **sang** por **sangre** sino por **clavos**, que vendría a ser una modulación ya que en el fondo es lo mismo pero se cambia el punto de vista. Mas bien nosotros traduciríamos **gueulez** por **gritad** y no por ladrad.

51. "Ça montre tout de suite qu'on est éduqué, oui..."(pág.147)

« ¡Se ve a la legua que te han dado educación!..

Mediante una expresión equivalente y común: **se ve a la legua**, se ha recuperado totalmente la ironía en boca del personaje de la Jimbre.

52. "Allons, va-t'en, reprit Cruseo avec douceur. »(pág.149)

"-Te digo que te vayas-repitió Cruseo sin rudeza."

Gracias a una traducción antonímica se ha logrado una buena versión.

53. "j'aurais voulu mordre mon père" (pág.150)

« yo le habría mordido a papá, de rabia »

El aumento de información, sobre el motivo de la intención de morder: **de rabia** es, según nuestra opinión, necesaria, pues de lo contrario se hubiera tergiversado la versión española.

54. "Les accordéons n'allaient pas bien."(pág.160)

« Los acordeones...sin noticias. »

La traducción antonímica es correcta y a la vez condensa el sentido al eliminar algunos elementos innecesarios. Se habría empleado la *elisión*: "técnica de traducción que consiste en no formular elementos de información del texto original. Se opone a la técnica de amplificación."²²⁵ Igualmente la reticencia aumenta el valor significativo de la expresión.

²²⁵ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. op.cit. pág.636



55. "tous les hommes enviaient le danseur qui lui pressait la taille en regardant dans son corsage." (pág.174)

"y entonces todos los hombres envidiaban al que oprimía aquel talle en el ardor del baile."

Una traducción literal no hubiera logrado la metáfora del final de la oración: **ardor del baile** aunque hay que confesar que para este resultado, el traductor debió aumentar algunos elementos.

56. "rester un mois à garder l'entrée de la rue." (pág.191)

"a defender un mes entero, día y noche, la calle."

El aumento de la antítesis añade intensidad a la oración. Aquí se reafirma la idea de que el traductor ha comprendido en su integridad la novela. Se ha valorado pues la carga afectiva de la palabra clave "calle".

57. "Vois-tu, disait-il à Noa, quand nous partirons, je voudrais ne laisser que des amitiés derrière moi." (pág.199)

« Fíjate: quisiera que cuando nos marchemos, no dejásemos sino buenos recuerdos en la calle.»

Este ejemplo es uno de los mejores aciertos del traductor ya que consideramos que la aplicación de la *técnica de compensación* le da unidad al texto literario. De esta manera, se tradujo **amitiés derrière moi** por **buenos recuerdos en la calle**. Se aprecia que se recupera la palabra clave **calle** que en otro momento se omitió y que constituye el hilo conductor desde el título de la obra hasta la página final de la misma.

58. "Pour ta peau, il vaut mieux.." (pág.222)

« ¡Por tu vida! »

El traductor ha optado por una modulación, buscando una opción equivalente e igual de expresiva, así en vez de colocar **piel**, elige **vida**, habiéndose respetado la intencionalidad estilística.

59. "...des vagues de honte lui cuisaient la peau." (pág.223)

« La vergüenza le quemaba las entrañas »

El traductor incluyó una hipérbole que refleja la intención del original. Nótese asimismo que el término **peau**, que aparece nuevamente es



traducido de distinta manera que en el ejemplo anterior. Aquí encontramos que el traductor ha reproducido la carga connotativa del mensaje.

60. "Il en eut une douleur insupportable"(pág.226)

« *Un dolor inmenso sacudió todo su ser.* »

Este ejemplo es muy semejante al anterior, en el que se observa la creación de una hipérbole que da énfasis a la gravedad del dolor. La consideramos casi como una versión poética. Sobre el particular, Mercedes Tricás nos recuerda la importancia por parte del traductor de interpretar *la carga estilística*:

El autor de un mensaje, además de transmitir una información incluye en su texto una serie de "marcas" que le sirven para vehicular un juicio afectivo, volitivo, estético, intelectual, tales como:

- el uso de signos argóticos, pedantes, vulgares, arcaicos, regionales, infantiles
- la tendencia opuesta a la abstracción, a los tecnicismos, es decir, las visiones subjetivas y las descripciones pintorescas.
- la utilización del lenguaje figurado
- la abundancia o pobreza de adjetivos, verbos, sustantivos
- la sufijación(peyorativa, diminutiva..)
- la complejidad de oraciones, la longitud de secuencias
- y también las repeticiones y oposiciones que pretenden mostrar la implicación de un autor en algunos segmentos o resaltar ciertos contrastes desde su visión personal.⁽²²⁶⁾

Estos ejemplos son sólo una muestra representativa de los aciertos del traductor **César Vallejo** quien puso al servicio de este noble oficio, sus destrezas como buen lector y escritor. No es casualidad que García Yebra pensara que el traductor de calidad de una obra literaria, puede alcanzar el rango de poeta, pues **Vallejo** antes de traductor ya era poeta.

La traducción literaria es, como la escritura literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre también valiosa si alcanza la altura necesaria para llegar al reino del arte. Y quien realiza bien esta difícil empresa merece, con rango inferior sin duda, pero con igual

²²⁶ TRICÁS PRECKLER, Mercedes... op.cit.pág. 131

justicia que el autor original, el título de artista, tal vez el de poeta.⁽²²⁷⁾

Luego de observar todos estos aciertos, cabe hacer una reflexión final: ¿por qué acertó **César Vallejo**? si como dijéramos al inicio de esta sección, el traductor no contaba con una formación profesional en este campo (ni siquiera era reconocida como profesión en esos años), tampoco disponía del tiempo necesario para efectuar una traducción, revisarla, quizás consultarla con el mismo autor del texto original, etc. ya que conocemos que en esos años el apremio económico de **Vallejo** era un factor determinante para que él realizara varias tareas simultáneamente: periodista, traductor, ensayista, etc.... Pensamos que él acertó porque

el uso que de recursos estilísticos (figuras retóricas, ritmo, rima, etc.) se hace en el texto literario resulta llamativo para el traductor. Supone todo un reto encontrar un equivalente para una sinécdoque en otra lengua, buscar una metáfora que refleje, en la medida de lo posible lo expuesto en el texto original, mantener el ritmo o la rima en un poema, etc... Si se quiere, el texto literario se caracteriza entre otras cosas, por su dimensión estilística y/o estética. El lenguaje está al servicio de dimensiones estéticas, lúdicas, etc. más que al servicio de la coherencia argumentativa, de la cohesión textual o de la claridad expositiva. ⁽²²⁸⁾

Y todo ello, lo sabía de manera intuitiva **Vallejo**. Por otro lado, en la conferencia de Eugène Nida *Estructuras básicas de la comunicación verbal* dictada en el Salón de Grados de la Universidad de Alicante, con motivo del I Coloquio Lucentino de Traducción, el 16 de diciembre del 2005 dijo: "la

²²⁷ GARCÍA YEBRA, Valentín... en Consuelo Gonzalo García [y] Valentín García Yebra (eds), *Manual de Documentación para la Traducción Literaria*. op.cit., pág. 149

²²⁸ CAMPOS PLAZA, Nicolás [y] Emilio ORTEGA ARJONILLA... *Panorama de Lingüística y Traductología*. Granada. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, pág.448

traducción es una habilidad natural, que puede mejorarse mediante la experiencia y la instrucción.”

Creemos que es importante esta aseveración porque los aciertos en la traducción de **Vallejo** se deberían pues a esta habilidad innata, a su experiencia con la lengua y la cultura francesa y en especial, a su indiscutible sensibilidad literaria.

Por otro lado, consideramos que en **Vallejo** se cumplen las cualidades que un traductor de obras literarias debe poseer y que mencionáramos en el capítulo anterior, sobre todo la intuición lingüística, la sensibilidad artística y la experiencia real de vida en el país de origen del autor traducido.

4.2.2 Desaciertos y propuestas.

Basándonos mayormente en el esquema de evaluación de traducciones de Amparo Hurtado Albir, mencionado anteriormente, los principales errores encontrados en la traducción de *La rue sans nom* corresponden a *Inadecuaciones en la Comprensión [errores de sentido (17) , adición de información (50) y supresión de la información (61)]*, *Inadecuaciones en la Reformulación [errores por explicitación innecesaria (10), inadecuaciones lexicales(30), inadecuaciones de estilo(5)]*

Cabe mencionar sin embargo que, lo que a continuación incluiremos, es una muestra significativa de los errores encontrados pues hemos consignado sólo los más importantes. Sin embargo no dejaremos de mencionar que hemos hallado por ejemplo algunos errores morfológicos (problemas de concordancia)



o sintácticos, como división de oraciones que repercute en el estilo y a veces hasta en el sentido del texto y nosotros creemos que en una traducción literaria *no debe dividirse ni fusionarse las oraciones*. A continuación algunos ejemplos :

1. **“..plus inquiétant qu’une ombre de lune, et fit un pas en arrière. »**(pág.7)

«... inquietante y fantasmal. El hombre dio un paso atrás.”

2. **“Sous la fenêtre, on entendit grogner le chien, et des voix.”**(pág.11)

« Al pie de la escalera se oyó gruñir al perro. Sonaron voces. ”

3. **“..le retour de Mânu; de minces coulis d’air, en agitant l’abat –jour de papier,”**(pág.18)

« el retorno de Mânu. El aire que entraba colándose de fuera, agitaba la pantalla de papel”

4.2.2.1. Inadecuaciones en la comprensión

4.2.2.1.1. Errores de sentido

1. **“..par la clarté du réverbère; elle se fondit dans la nuit plus épaisse et l’homme s’arrêta...”** (pág.7)

« ..por la luz del reverbero. Hundióse en la espesa oscuridad, y se detuvo...”

En este ejemplo, se puede apreciar que el traductor al fusionar las oraciones ha dado lugar a un error de sentido ya que en el original quien se hunde en la espesa oscuridad es la luz del reverbero; y por el contrario en la traducción aparece que, quien se hunde en esa oscuridad es el hombre, pues hay un nexo que une a los dos verbos: “se hunde y se detuvo”. Nuestra propuesta sería: **“por la luz del reverbero que desapareció en la más espesa oscuridad y el hombre se detuvo.”**

2. **« Elle lui indiqua le couloir de la maison..”**(pág.8)

“Le dijo que pasara al comedor de la casa...”

El término “couloir”, según el *Diccionario du français d’aujourd’hui*, pág.319 dice:



1. Passage étroit et allongé, permettant la communication de plusieurs pièces entre elles.
2. Passage servant de dégagement dans une salle de spectacle, un train, un métro, un autobus, etc.
3. Passage naturel étroit, permettant d'aller d'un lieu à un autre.
4. Sur certains terrains de sport.
5. Couloir aérien, itinéraire que doivent suivre les avions.

Por otra parte, la versión traducida significaría una invitación para que Finocle, un personaje desconocido por la señora Méhoul, pasara al comedor. Normalmente, cuando invitamos al comedor a una persona, primero debe ser alguien ya conocido y segundo, una invitación de este tipo implica que le invitaremos a comer. Por el contexto, sabemos que la situación no es ésa. Únicamente se le está señalando una parte de la casa para que él ingrese a esperar al señor Méhoul.

Por lo tanto, la propuesta sería: **"Ella le señaló el pasadizo de la casa..."**

3. **"L'homme n'avait qu'un mot à dire."** (pág. 10)

"Una sola palabra de Finocle habría bastado."

Como se puede apreciar, se ha traducido en forma errónea ya que en el texto original se quiere destacar que para Finocle, sólo era posible decir una palabra: *Serguemoine*, es decir el nombre real de su cómplice. Nuestra propuesta sería: *"El hombre sólo tenía que decir una palabra"*.

4. **"Moi, je n'en ai guère profité de ma fille."**(pág.12)

"Yo, en cambio, aún no he sacado ningún partido de mi hija."

Aquí el problema surge con la traducción de *"profité"* pues debido al contexto no se acostumbra a decir "sacar provecho de una hija". Encontramos pues un falso sentido del término *profité*. Como lo veremos a continuación, aquí sí era necesaria la adición de un elemento: **"yo, casi no he aprovechado la compañía de mi hija."**

5. **Des sous, pour quoi faire, des sous?** (pág.32)

¿Las perras? ¿Para qué quieres dinero?

Es preciso mencionar que en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*, vigésima primera edición, en la pág.1581, se encuentra los siguientes significados de **"perra"** como: 1. *hembra del perro*. 2. *ramera*. 3. *rabieta de niño*. 4. *tema, obstinación, porfía*. 5. **dinero, riqueza**. 6. *embriaguez, borrachera/perra chica: moneda de cobre o aluminio que valía diez céntimos de peseta, etc.* De acuerdo a lo encontrado, nuestra propuesta sería la palabra *centavos* o *dinero*. No obstante, es básico que

tomemos conciencia que en el texto original el término *sous* aparece dos veces, y en el caso de la traducción se ha optado por colocar dos variantes: *perras* y *dinero*. Eugène Nida como tantos otros investigadores en el campo de la traducción insiste en la importancia de los efectos repetitivos como una "característica interfrástica especial y en su valor pragmático y estilístico." (229) "La repetición es un elemento importante no sólo para proporcionar cohesión semántica sino como un elemento pragmático que produce un especial efecto de énfasis." (230) En consecuencia, nuestra alternativa sería escribir dos veces la palabra *centavos*.

6. "fourrer des sous dans un tiroir.."(pág.35)

« llenar de cuartos el cajón »

Aquí, nuevamente vemos el término *sous* ahora traducido por *cuartos*. La propuesta sería: "llenar de centavos el cajón".

7. "...un homme de rien, sans le sou."(pág.82)

"un hombre insignificante y sin camisa."

En esta oportunidad, el término *sou* ha sido traducido por *camisa*.

8. "Cause. Je m'occuperai de l'homme. Cause donc."(pág.42)

"Habla. Yo le arreglaré las cuentas a ese hombre. Hablaron más." Efectivamente el verbo *cause* significa hablar, entre otras acepciones, pero el problema surge del cambio de tiempo verbal y del número de persona, lo que conlleva a un error de sentido. Propuesta: "Habla. Yo me ocuparé del hombre. Habla pues."

9. "...la physionomie confortable, sans arrogance."(pág.58)

« una fisonomía confortable, arrogante. »

Es evidente la eliminación de la preposición *sans*, lo que ocasiona un *contrasentido*, que es un "error de traducción que consiste en atribuir un sentido contrario al del texto original" (231). Por lo tanto, la traducción correcta sería: "la fisonomía confortable, sin arrogancia".

²²⁹ NIDA en TRICÁS PRECKLER, Mercedes..op.cit.pág. 133

²³⁰ Ibidem.

²³¹ HURTADO ALBIR, Amparo...Enseñar a traducir. op. cit., pág.246

10. "Mânu ravalait des injures"(pág.65)

« *Mânu se tragaba las ganas de saltar.* »

Como sabemos la palabra francesa *injures*, significa: *injuria* según el *Grand Dictionnaire Larousse, español-francés/francés-español*, pág.364, y por otro lado, si bien el verbo *ravaler* significa *volver a tragar*, empero, en su sentido figurado significa *contener, reprimir*. Por ende nuestra propuesta sería: "Mânu reprimía las ofensas."

11. "...d'une voix sèche qui sentait l'impératif"(pág.72)

« *y cuyo imperio era él el primero en sentir y lamentar.* »

En este ejemplo, nos atrevemos a afirmar que el traductor ha cometido un *sinsentido*: "error de traducción que consiste en utilizar una formulación desprovista de sentido." ⁽²³²⁾. Nuestra propuesta sería: "con una voz áspera que reflejaba un matiz autoritario".

12. « D'ailleurs, ils n'étaient pas sans recueillir certains avantages de cette nouvelle vie et Méhoul y était particulièrement sensible. »(pág.75)

Por otra parte, ninguno de los dos ignoraba que la presencia de Finocle les procuraba, en el fondo, ciertas ventajas, sobre todo respecto de Méhoul.

El principal error se encuentra al final de la oración: *Méhoul y était particulièrement sensible*, puesto que, al ser traducido por "sobre todo respecto de Méhoul" se está omitiendo la intención del narrador de destacar que Méhoul sabía perfectamente que la llegada de Finocle a su casa, le significaba una mejora económica. Por ello, sería mejor: "Por otra parte, ambos obtenían ciertas ventajas de esta nueva vida y Méhoul sobre todo, se daba cuenta de ello."

13. "Elle apprit à les connaître, plaignit leurs fatigues, les aime." (pág.76)

"Así aprendió a conocerlos, lamentando sus luchas y fatigas y animándolos siempre."

En este caso hay un falso sentido en la parte final *les aime* ya que indiscutiblemente el verbo *aimer* se refiere a *amar, querer, gustar* y por otro lado, la similitud del original lograda con los tres verbos en tiempo pasado simple no se recupera en la traducción. Nuestra opción: "Ella aprendió a conocerlos, compadeció sus fatigas, los amó."

²³² Ibidem.249



14. "Si ce n'est pas Johannieu, moi je vous dis que ça pourrait bien être Cruseo..."(pág.82)

"Si es Johannieu , yo digo que puede ser Cruseo..."

Aquí también observamos un error de *contrasentido* ya que , de acuerdo a la traducción, los dos tendrían la posibilidad de... Por el contrario, lo que quiere decir el narrador es que: "Si no es Johannieu, yo creo que bien podría ser Cruseo..."

15. " Oh, je ne leur en veux pas"(pág.107)

« ¡Oh, pobres macarronis! Ni siquiera me inspiran cólera.»

Este es un buen ejemplo en el que se puede apreciar cómo varios tipos de errores confluyen: **error de sentido** en "ni siquiera me inspiran cólera"; porque connotaría *desprecio e indiferencia* y únicamente se trata de una falta de afecto o estima. También encontramos una **sobretraducción o surtraduction**: "segmentos innecesariamente expandidos que modifican la forma o el contenido del original" ⁽²³³⁾, esto sucede al ampliar inútilmente la interjección *oh*, en: *¡oh, pobres macarronis!* .Nuestra opción sería: "Oh, yo no los quiero!"

16. "Il conclut d'une voix lasse:"(pág.8)

« Agregó en voz baja... »

Se percibe un falso sentido del término *lasse*, ya que en verdad, de acuerdo al *Dictionnaire du français d'aujourd'hui*, pág. 761, significa 1.*Qui éprouve une grande fatigue physique*.2.*Las de qqn, de qqch, qui est ennuyé de faire qqch*.Por lo tanto la traducción correcta sería : « **Añadió con voz cansada** »

17. "Quand je suis entré, elle ne s'est même pas dérangée. »(pág.220)

"Cuando entré, **Mánú** no se movió".

El error surge con el pronombre *elle*, pues según el contexto, es *ella*, Noa, quien no se mueve cuando entra Méhoul en la cocina, en el momento en que Mánú estaba a punto de consumir la violación.

²³³ TRICÁS PRECKLER, Mercedes..op.cit.pág.192



4.2.2.1.2. Adición de Información

1. "...parce qu'elle avait trop de questions" (pág.8)

"vacilando entre las múltiples preguntas que quería formular"

Aquí es obvio que está demás el adjetivo **múltiples** y la locución verbal **que quería formular**. Propuesta: **"porque ella tenía demasiadas preguntas."**

2. "...gravement préoccupée de l'accueil réservé à Finocle." (pág.9)

"gravemente preocupada por la acogida que su hombre hacía a Finocle."

Es innecesaria la adición: **que su hombre hacía**. Simplemente pudo traducirse por: **"gravemente preocupada por la acogida reservada a Finocle."**

3. "Elle voulait rester, savoir." (pág.10)

"Quería quedarse allí para enterarse de qué se trataba."

Sabemos que a veces es posible la traducción literal, sin que se considere como un error, por lo tanto podría traducirse por: **"Quería quedarse, saber."**

4. "Je sais que tu es plus malin que moi; parce qu'il y a des habitudes que j'ai perdues." (pág.17)

"Ya sé que eres más zorro que yo, porque hay costumbres que yo, al fin y al cabo, he perdido."

Es indudable que la locución prepositiva **al fin y al cabo** no aparece en el original. Aquí se estaría aumentando un efecto estilístico ausente en el texto de partida.

5. "...dévots au souvenir des absentes." (pág.23)

"consagrados como estaban de todo corazón al recuerdo de las ausentes."

Es evidente observar la adición del circunstancial de modo: **como estaban de todo corazón**. Recordemos que la adición es un error de traducción que consiste en "introducir de manera injustificada en el texto de llegada elementos de información superfluos o efectos estilísticos ausentes del



texto de partida." (234) Nuestra opción sería: "consagrados al recuerdo de los ausentes."

6. "On reconnaissait à ces étrangers un rôle nécessaire dans le plaisir".(pág.24)

«*Encontraban en estos extranjeros un oscuro elemento necesario a los placeres del barrio.*»

Encontramos la sobretraducción en el adjetivo calificativo **oscuro** así como en el sustantivo **barrio**. Recuérdese a propósito, que una obra literaria no tiende a la precisión sino a la sugestión y que más bien el autor de la novela original por momentos deja la idea inconclusa con la finalidad de que el lector proponga su propia interpretación.

Nuestra opción: "Atribuían a estos extranjeros un papel necesario para el placer."

7. "Minche beuglait comme plusieurs pour entretenir une gaieté qui lui faisait des rentes."(pág.25)

"*Minche aullaba hasta más no poder, para alentar la alegría que llenaba de cuartos sus bolsillos.*"

La oración francesa, gracias a la adición innecesaria de elementos, se convierte en una oración con tintes hiperbólicos, en dos momentos. Por ello creemos que mejor sería: "Minche gritaba como los demás para mantener la alegría que le producía ganancias."

8. "En quittant la rue,..." (pág.25)

«*Al dejar la calle para ir al trabajo...*»

En la versión original no figura la finalidad de la acción de dejar la calle.

9. "J'irai la chercher demain, elle s'installera avec moi dans la chambre du fond..."(pág.13)

"*Mañana iré a verla y volveré aquí para instalarme con ella en el cuarto del fondo.*"

En este ejemplo vemos que se añadió una oración: **y volveré aquí**, que en la versión original estaba implícita.

²³⁴ HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. op.cit. pág.291



10. "...au lieu qu'un fils de maçon..."(pág.24)

« ..pero el caso más frecuente era que un hijo de albañil.. »

La frase **el caso más frecuente** es un añadido del traductor. Opción: "mientras que un hijo de albañil..."

11. "...comme des chiens."(pág.28)

"como dos perros rabiosos"

Aparte del adjetivo numeral **dos**, que no figura en el original, encontramos la adición del atributo **rabiosos**. Simplemente debió traducirse por: "como perros"

12. "...n'éclairaient pas jusqu'à cet endroit" (pág.33)

" sin lograr alumbrar el rincón correspondiente a la vivienda de Méhoul."

Es nítida la sobretraducción, ya que un solo término **endroit** se convirtió en un amplio enunciado: **rincón correspondiente a la vivienda de Méhoul**.

13. "...mais il fait meilleur d'en avoir une quand même"(pág.38)

"Pero con todo, vale más tener una, qué diablos".

La expresión **qué diablos** connota resignación y amargura, que en la versión francesa no aparece. Habría aquí una adición de la carga afectiva-subjetiva. Quizás esta expresión pertenecería al idiolecto del traductor.

14. "...entre ses compatriotes.."(pág.39)

"..entre sus compatriotas (los italianos)."

Es interesante notar que el traductor ha querido aclarar la oración, incluyendo entre paréntesis la nacionalidad de los compatriotas: **(los italianos)**.

15. "...et puis elle s'en va sans rien dire" (pág.41)

«..y, después de todo lo que he hecho por ella, se va sin decir jota.»

Este es uno de los casos donde se aprecia con mayor claridad el aumento de toda una oración: **después de todo lo que he hecho por ella y**



además, se agrega un matiz coloquial al cambiar **sans rien dire** por **sin decir jota**.

16. “..revenait sans cesse le même mot” (pág.52)

«...resonaba sin cesar la misma palabra maldita.»

La adición del calificativo **maldita**, le añade una connotación negativa al texto.

17. “ mais jamais comme ce dimanche-là.”(pág.57)

« Pero nunca se vió tanta gente en aquella casa como ahora. »

Debido al contexto, se sabe que el narrador se está refiriendo a **gente** por lo tanto no se debía explicitar, y peor aún es el cambio inexplicable del día de la semana: **dimanche-là** por el lugar y tiempo: **aquella casa como ahora**; sobre todo si recordamos que en otras ocasiones se menciona en la novela que el domingo era el día de Minche, de las reuniones de la gente de la calle en el bar, etc. Nuestra opción es: “**pero nunca como aquel domingo**”.

18. “Il avait la sérénité qu’il fallait.”(pág.58)

“Minche, por fortuna, era un hombre muy sereno.”

En este ejemplo, hay una adición del punto de vista del traductor, quien por momentos pareciera que toma partido y adopta el papel del creador de la novela francesa. Así la explicitación del pronombre **il** y la adición de: **por fortuna**, los consideraríamos como errores de traducción.

19. “..que la rue disait belle.”(pág.58)

« que toda la calle imaginaba tan bella y peregrina »

Aquí hay un aumento de información inexistente en el original pues se habla de una Noa hermosa pero de ninguna manera **peregrina**. En este caso, el traductor estaría distinguiendo a Noa como una persona que *anda por tierras extrañas*; o que *por devoción va a visitar a un santuario* o simplemente estaría añadiendo información a lo ya dicho pues una acepción de *peregrina* en el sentido figurado es: “adornado de singular hermosura, perfección o excelencia.”⁽²³⁵⁾ Por otra parte, en dos oportunidades hay una exageración: **toda** y **tan**. Nuestra alternativa sería: “**que la calle opinaba era bella**”.

²³⁵ Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, op.cit. pág.1574

20. **“..il se demandait comment..”**(pág.71)

« ..se preguntaba en silencio cómo.. »

Aunque no cambia mayormente la versión, empero no creemos necesaria la inclusión del circunstancial de modo: **en silencio**.

21. **“..apparence d'équilibre.”**(pág.75)

“..aparente equilibrio entre las pasiones e intereses de los que lo habitaban.”

Da la impresión de que el traductor ha deseado aclarar la oración y por ello incluyó la inmensa frase preposicional por nosotros subrayada. Siempre hay pues una intención clarificadora de los sucesos narrados.

22. **“ parfois manqué de pain”**(pág.75)

“..se careció antes del pan de cada día.”

Aquí no sólo encontramos una adición de elementos sino que apreciamos una referencia religiosa, pues habitualmente acostumbramos a decir en el ámbito eclesástico **nuestro pan de cada día.** ⁽²³⁶⁾

23. **“..femme moins aveugle à sa volonté..”**(pág.75)

« ..mujer menos dócil y ciega a la voluntad.. »

En este ejemplo el traductor, creemos es inducido a agregar el término **dócil**, porque suponemos que es así como concibe a la mujer o como desearía que ella fuera.

24. **“..pour la regarder.”**(pág.76)

“..para mirarla largamente.”

Aunque es mínima la adición, de todas formas destacamos el aumento innecesario del adverbio **largamente**.

25. **“..l'attirait.”**(pág.76)

“..la atraía extrañamente”

²³⁶ Sobre la religiosidad de Vallejo trataremos brevemente más adelante.



Este vendría a ser el mismo caso que el anterior, pues se ha aumentado el adverbio **extrañamente**.

26. **“..était contre toutes les habitudes;..”** (pág.80)

«...era algo extraordinario en las costumbres de su hombre. »

En esta oportunidad, no sólo encontramos una adición en **extraordinario** sino también una explicitación: **de su hombre**. Nuestra opción: **“...iba contra todas sus costumbres”**.

27. **“En dépit de certaine jalousie,”**(pág.82)

« *Pero, no obstante los celos y rivalidades que despertaba su empresa,* »

Este es uno de los casos más flagrantes de sobretraducción pues una oración con apenas cinco elementos se convierte en otra con 11. Nuestra propuesta sería: **“A pesar de ciertos celos”**.

28. **“Mais, Schobre, inconscient,…”**(pág.92)

“*Pero Schobre, fuera de sí por su delirio erótico,*”

Este es un caso similar al del ejemplo anterior, en el que se constata la necesidad, por momentos, del traductor, de aclarar situaciones o explicar con detalle los sucesos de la novela. En este caso, bien podría emplearse la traducción literal: **“Pero Schobre, inconsciente.”**

29. **“Il était complètement satisfait et le souvenir..”**(pág.105)

« *Estaba completamente satisfecho de sus emociones cotidianas, y el recuerdo..* »

La expresión **de sus emociones cotidianas** está demás.

30. **“...les gens instruits parlent d’une bouche pincée..”**(pág.112)

«...las personas instruidas hablan con la boca fruncida como un culo... »

En esta sobretraducción se aprecia además la creación de una comparación totalmente innecesaria y vulgar.

Aquí no aparecería la voz del narrador sino la del traductor.



31. "Les pourparlers étaient mal engagés..."(pág.114)

"La entrevista, como se ve, había empezado mal."

Es interesante notar que la explicación **como se ve**, por parte del traductor, obliga a que el lector se involucre aún más en la historia, sin embargo dicha expresión no se aprecia en el texto original. Cabría destacar que Marcel Aymé no acostumbra convocar al lector en sus escritos, además ésta es una característica de la narrativa contemporánea de los últimos años.

32. "...tu me parles avec ton instruction..."(pág.117)

"...me estás hablando con tu maldita instrucción..."

Es importante destacar por qué el traductor aumentó el adjetivo **maldita**, ya que quizás ¿forma parte de la personalidad de **Vallejo**, denunciar y rechazar todas las diferencias sociales, económicas, culturales, políticas, ideológicas de los hombres?

33. "Mais la menace semblait lointaine, inexistante"(pág.119)

"Pero al principio la amenaza parecía lejana, casi inexistente."

En la versión española figura un circunstancial de tiempo: **al principio** y un adverbio: **casi**, que en el original no aparecen.

34. "...les habitudes qu'il faudrait abandonner" (pág.120)

« ...el abandono de hábitos y costumbres familiares y queridos. »

En verdad no hay motivo para que el traductor añada el último segmento: **costumbres familiares y queridos**. Será tal vez porque también para el traductor, tal como para los personajes de la novela, mudarse y dejar el terruño significa no sólo dejar **hábitos** sino y sobre todo **costumbres familiares y queridos**. Nuestra alternativa es: "las costumbres que era preciso abandonar."

35. "Ah oui, c'était ça, aussi"(pág.121)

« Porque esa y no otra era la verdadera intención de los burgueses. »

En este caso, el traductor ha optado por modificar el punto de vista, de una expresión casi fática (que refleja la intención de prolongar la comunicación) a una excesiva e inoportuna aclaración. Se debe destacar igualmente la intención de referirse a los **burgueses** en forma déspota. Una opción puede ser: "Ah si, era así, de hecho."



36. “..jusqu'à l'os par cette classe de possédants, orgueilleux, sans cœur ? »(pág.122)

« ...hasta de los huesos, por la ralea de aquellos explotadores orgullosos y sin corazón? ¡Vamos, hombre! Cuanto más avanzaban las cosas, más se volvía a los tiempos de los señores...”

Es indudable que la traducción de **possédants** por **explotadores** responde sobre todo a las inclinaciones ideológicas del traductor. Igualmente la creación injustificable de las dos siguientes oraciones que de ninguna manera aparecen en el original: **¡Vamos, hombre! Cuanto más avanzaban las cosas, más se volvía a los tiempos de los señores.**

37. “J'irais me crever pour vingt-cinq francs?”(pág.141)

« *Voy a ir a reventar por veinticinco francos miserables ?*

Nótese aquí la adición del calificativo “**miserables**”.

38. A inicios del capítulo X, se observa la creación de una oración completa:

“Pero te equivocas”.

39. “..la Jimbre s'indigna pour la forme.”(pág.147)

“... la Jimbre se indignó por la forma que empleaba su hombre con ella, diciendo.”

Indudablemente el traductor en su afán explicativo creó una oración ampliada por complementación: **que empleaba su hombre con ella, diciendo**. Únicamente se debió traducir por: “**la Jimbre se indignó por la forma**”.

40. “..et c'était juste.”(pág.154)

“..y era natural, no lo niego.”

Aquí encontramos una adición de elementos con la finalidad de enfatizar la expresión.

41. “...vieille bête.” (pág.155)

“...viejo imbecil...Y eso es todo.”



En este caso, el traductor parece que desea rematar la idea y aumenta la última parte, aunque desde el punto de vista estilístico no sea considerado como una falta grave.

42. "**Il n'insista point**"(pág.158)

"Finocle no quiso insistir en lo de correcto con su hija"

Aparte de una explicitación, es decir poner **Finocle** en vez del pronombre él, hay toda una explicación innecesaria: **en lo de correcto con su hija**.

43. "**...Il avait mieux à faire: la porte s'ouvrait ...** " (pág.173)

"Otras cosas más importantes reclamaban ahora su atención, pues los clientes afluían sin cesar al café. La puerta se abría..."

Este es otro de los casos donde se evidencia el aumento de varios segmentos de información. Por otro lado, no hay que confundir el error de traducción de la *adición de información* con el procedimiento de la *ampliación*: Gerardo Vázquez Ayora, en *Introducción a la Traductología*, añade a las técnicas presentadas por Vinay y Darbelnet algunas otras recalcando siempre la idea que es común a todo el pensamiento traductológico: "La traducción verdadera debe independizarse de la tiranía de las palabras, de los rangos, de la gramática y de las formas de estilo."⁽²³⁷⁾ Entre estas técnicas distingue la

ampliación como un procedimiento por el que el texto de llegada expansiona el segmento del texto de partida. En realidad se trata de una versión más de la transposición a la que el traductor se ve obligado por las limitaciones de las lenguas.(...)Solamente puede recurrirse a estas expansiones como último recurso pues encierran, utilizadas con profusión, el peligro de ampliar innecesariamente el texto mediante rodeos y paráfrasis."⁽²³⁸⁾.

Nuestra propuesta sería: "**él tenía algo mejor que hacer: la puerta se abría...**"

44. "**..mais je n'en deviendrais pas amoureux.**"(pág.175)

"Pero de ahí a enamorarme de ella hay un buen trote."

Aparte del aumento de elementos, encontramos un cambio en el estilo del discurso, algo más coloquial: **un buen trote**.

²³⁷ TRICÁS PRECKLER, Mercedes... op.cit.pág. 164

²³⁸ Ibidem



Nuestra alternativa: "Pero yo no me enamoraría de ella."

45. "Qu'est-ce qu'il a, mais qu'est-ce qu'il a?"(pág.196)

¿Qué puede tener? ¿Pero qué es lo que puede ocurrirle? ¡Oh, Dios mío, ni me lo puedo imaginar!

En este ejemplo observamos la adición de la oración exclamativa final, que incluye una referencia a Dios y que constituye un punto de vista del traductor, mas no del narrador. La opción sería: "¿Qué tiene? pero ¿qué tiene?"

46. En la página 216 de la traducción, a manera de nexo aparece la oración: "Pero no te apures", que no aparece en la novela francesa.

47. "...une borne-fontaine contre le mur.. »(pág.23)

"...una fuente pública que, a manera de mojón, existía al pie del muro..."

La estructura insertada entre comas, constituye una sobretraducción motivada por la necesidad de aclarar la expresión.

48. "Méhoul fut comme un homme très vieux." (pág.12)

« Méhoul hizo un gesto indefenso de viejo. »

El calificativo indefenso es una adición de matiz connotativo. Posiblemente la percepción que tiene el traductor de las personas ancianas, sea ésa justamente, de seres desvalidos y desamparados.

49. " dans la rue..."(pág.213)

"en la calle... **Cálmate, cálmate.**"

El traductor aumenta una carga connotativa inexistente en el original al incluir una reduplicación.

50. "Ces messies n'étaient rien que des hommes qui savaient beaucoup de choses."(pág.22)

"Esos mesías no eran más que unos hombres que sabían demasiadas cosas **de memoria.**"



El sentido de la información cambió totalmente gracias a la adición de **memoria**, ya que es distinto decir que **tenían un gran conocimiento** a decir que **sabían muchas cosas pero de memoria**.

4.2.2.1.3. Supresión de la Información

Recordaremos la definición del error de traducción de *omisión* de Delisle⁽²³⁹⁾: "no traducir, de modo injustificado, un elemento de sentido o un efecto estilístico del texto de partida." Además, no hay que confundir este tipo de error con el procedimiento *sintético de traducción*, que es una técnica contraria a la ampliación que:

consiste en condensar elementos del texto de partida en el texto de llegada como un modo de aligerar ciertas frases. Teniendo en cuenta que las traducciones tienden a ser más largas que el original, la técnica es interesante siempre y cuando no suponga ningún menoscabo a la fidelidad del contenido.⁽²⁴⁰⁾

A continuación presentaremos 61 ejemplos de *supresión de la información*. En esta sección, las partes omitidas son las que subrayaremos y que por ser obvio, no merecen mayor explicación.

1. "Vous cherchez Méhoul, dit-elle enfin."(pág.8)

"¿Busca usted a Méhoul?"

La alternativa sería: «¿Busca a Méhoul ? preguntó ella finalmente .»

2. « ..eut une lueur dans le regard de ses petits yeux clairs, un peu bridés, et répéta lentement: »(pág.9)

"tuvo un destello en la mirada de sus ojillos claros, y repitió lentamente."

Nuestra opción sería: "...ojillos claros, **algo rasgados** y repitió..."

²³⁹ HURTADO ALBIR, Amparo...*Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*.op.cit.291

²⁴⁰ TRICÁS PRECKLER, Mercedes...op.cit.pág.164

3. "**..temps, on ne sait pas combien de temps.**" (pág.8)

"... *tiempo. ¡Ya ni sé cuántos años!*"

Es claro notar que aunque el sentido se recupera totalmente, sin embargo se omitió la figura de repetición del término **temps**.

Opción: "**tiempo, ¡no se sabe cuánto tiempo!**".

4. "**On dit qu'elle n'a pas quitté la rue.**"(pág.14)

Inexplicablemente, no se tradujo esta oración, en la que además se incluye la palabra clave **calle**. Nuestra opción: "**Se dice que ella no ha dejado la calle.**"

5. "**Tais-toi tout de suite, dit-il à la Méhoule, ou je te recasse la jambe, parole. C'est bon, et maintenant...**"(pág.15)

"*Cállate, o te vuelvo a partir la pata. Basta. Y ahora...*"

Como vemos, en estas dos oraciones encontramos muchas omisiones, el adverbio **tout de suite**, luego la expresión que indica el estilo directo **dit-il à la Méhoule** y por último el término con función fática: **parole**. Nuestra opción: "**Cállate de inmediato, le ordenó a la Méhoule, o te rompo la pata de nuevo, lo prometo....**"

6. "**...sans un mot de politesse.**"(pág.16)

« *...sin pronunciar palabra. »*

Aquí se omitió el sustantivo **politesse**. Opción: "**sin una palabra de cortesía**"

7. « **Moi, je voudrais que tu sois crevé.** »(pág.16)

"*¡Así revientes!*"

Hay una omisión del elemento enfático **moi** y además no se ha recuperado la modalidad del verbo **vouloir**.

8. "**...moi, je trouve ça bien, vois-tu.**"(pág.17)

"*...pero yo lo encuentro muy bien.*"



En este ejemplo aparte del énfasis del pronombre personal *moi*, faltaría la referencia al interlocutor: *vois-tu*. Opción: "yo lo encuentro muy bien, sabes..."

9. "Si vous entendez du bruit, vous saurez que c'est des rats. il en vient". (pág.17)

« Si oye usted ruido, no se preocupe: son las ratas. »

En este caso se omitió la última oración donde se observa una ratificación de lo antes mencionado. Nuestra opción sería: **Aparecen.**

10. "Finocle y fut sensible et lui rendit sa politesse avec un sourire de reconnaissance."(pág.17)

« Finocle correspondió a su cortesía con una sonrisa de reconocimiento. »

11. "...d'autre bruit que le bruit mou et monotone de la pluie."(pág.18)

"...no tenía más ruido que el monótono y blando de la lluvia."

12. "Les yeux grands ouverts, Méhoul épiait des souvenirs dans le remous des ombres sans fond."(pág.18)

" Con los ojos desmesuradamente abiertos, Méhoul espiaba sus recuerdos entre las sombras insondables."

Nuestra opción: "Con los ojos desmesuradamente abiertos, Méhoul espiaba los recuerdos en el remolino de las sombras sin límite."

13. "Ses membres étaient glacés, un tremblement agitait ses mâchoires dont il entendait l'entrechoc."(pág.18)

"Un temblor agitaba sus mandíbulas con un castaño que él mismo oía no sin inquietud."

Hay que mencionar que aparte de la omisión de toda la estructura subrayada, también encontramos una sobretraducción en **no sin inquietud**.

14. "Sur le drap, il vit une araignée courir, une araignée au ventre lourd traînant derrière ses longues pattes une ombre vacillante."(pág.18)

"De pronto vio correr sobre la sábana una araña de pesado vientre, que dejaba a la zaga de sus largas patas una sombra vacilante."



En la versión original aparece el término *araña* dos veces. La alusión a este insecto nos hace recordar a la estampa *Muro Noroeste* escrita por César Vallejo.

15. "....et il en était toujours quelqu'un pour étirer une valse lente aux filles qui se pressaient chez Minche le dimanche, en robes de soie artificielle." (pág.23)

"No faltaban algunos que bailaban un vals lento con las muchachas que acudían al café de Minche, vestidas de seda artificial."

El elemento tan importante el **domingo** es omitido.

16. "une barque de quatre sous, en pleine tempête .Je l'ai vu...ah, je l'ai vu..mais non!" (pág.29)

"...una barquichuela, que no valía una perra, en plena tempestad. Le he visto...¡Ah, no!"

La reduplicación no es recuperada en la versión traducida.

17. "Et moi, j'étais loin de m'en douter aussi." (pág.31)

Toda la oración ha sido omitida.

Nuestra opción: "Y yo, tampoco lo hubiera creído."

18. "Tu dois être payée ce matin." (pág. 32)

De nuevo, toda la oración no fue tomada en cuenta para la versión traducida. Alternativa: "Te deberían pagar esta mañana."

19. « Il paraît qu'autrefois des anarchistes dangereux. » (pág.37)

"Parecía que en otra época habitaban en la calle muchos anarquistas..."

Como es obvio, el adjetivo **dangereux** no fue traducido.

20. "...si, elle est une jolie petite..." (pág.41)

« Es una chica... »

Se eliminó igualmente el adjetivo.



21. "...il ne cherchât point sa prisonnière sous le lit où elle était justement" (pág.45)

Toda la oración fue eliminada inexplicablemente.

22. "...meubles chers, ah! Bon Dieu, mais chers."(pág.54)

«... muebles carísimos, ¡ah! muy caros.»

Se ha eliminado el elemento fático de **Bon Dieu** así como la repetición de caros.

23. "Dorés, dit-elle doucement, dorés.."(pág.54)

« *Dorado.. Sí...Dorado.* »

Aparte de la referencia al discurso directo, se ha obviado también el adverbio **doucement**.

24. "...une belle fille en soie rouge..."(pág.56)

« *una muchacha vestida de seda* »

Es notoria la eliminación de los dos adjetivos calificativos: **belle** y **rouge**. Posiblemente se debe a razones intencionales del traductor o por motivos editoriales (llámese pedido de concisión del texto español, omisión de términos al momento de digitar y publicar la obra- recuérdese que la era de las computadoras fue posterior-). Ambas eliminaciones origina que la descripción del personaje de Noa pierda fuerza en la versión española.

25. "Devant la maison des trois vieux, il avait même renoncé à tous ses droits sur la Jimbre..."

« *Había renunciado incluso a todos sus derechos sobre Jimbre,* » (pág.56)

La frase subrayada se eliminó íntegramente, lo cual desde todo punto de vista no se justifica.

26. "Où vas-tu, dis-moi où tu vas?" (pág.59)

« *Oye tú, ¿adónde vas?* »

Se omitió en la traducción la figura de repetición llamada retruécano, en donde se comienza y finaliza la oración con la misma palabra o expresión.



27. "..son regard s'y arretâ malgré lui.."(pág.64)

« ..y se detuvo »

La expresión « a pesar suyo » se omitió de forma innecesaria.

28. "..feignit pendant une fraction de minute d'être absorbé à sucrer son café." (pág.64)

"... fingiéndose absorbido en poner azúcar a su café."

La hipérbole "una fracción de segundo" se eliminó.

29. "Ah, cette voix que tu avais, bon Dieu.."(pág.65)

"¿Con ese tono en que has hablado?"

De nuevo, el elemento cotidiano de afectividad, propio del lenguaje oral, coloquial, ha desaparecido.

30. "..comme les autres, bon Dieu, comme les autres"(pág.66)

"... como los otros ¡Dios mio!, como todos los demás."

La figura de repetición se eliminó, aunque el sentido se ha recuperado plenamente.

31. "Allons, viens, on va aller prendre un marc chez Minche.."(pág.67)

"Bueno. Vamos. Ven conmigo al café a tomar algo."

Nótese aquí que aparte de eliminar el lugar adónde irían: al bar de Minche, el traductor también ha optado por una *generalización* ⁽²⁴¹⁾, al traducir un *marc*, que significa aguardiente de orujo (hollejo de la uva) por *tomar algo*.

32. "...mères bégayaient à leurs nourrissons en onomatopées passionnées, et il sentait dans sa chair.. »(pág.71)

"...madres arrullan a sus bebés, y sentía en su carne.."

²⁴¹ "Generalización: se utiliza un término más general o neutro. Se opone a la particularización."
HURTADO ALBIR, Amparo... Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología.
op.cit.270

33. "à quelques promenades dans la rue et ses environs immédiats."
(pág.76)

"algún que otro paseo por los alrededores."

Nuevamente se eliminó la palabra clave **rue**.

34. "Oui, j'avais besoin d'un complet, je me suis acheté un complet, voilà tout."(pág.78)

« Sí. Necesitaba un traje. Y me lo he comprado. »

Aparte de la omisión del término **complet**, se ha omitido igualmente la expresión **voilà tout**, que podría traducirse por **y eso es todo**.

35. "...Méhoul, ne sortant de son immobilité que pour assurer la chute d'un revers de son veston, essuyer la buée de la vitre avec son mouchoir, ou boire un verre du vin.."(pág.82)

"...Méhoul sin salir de su inmovilidad sino para disponer como era debido la caída de sus solapas o para apurar un vaso de vino..."

Sé podría traducir la expresión omitida por: "**secar el vaho del cristal con su pañuelo**".

36. "...et regagna la rue."(pág.85)

« ..y salió »

Es importante reiterar que la palabra omitida constituye una palabra clave en la novela. Lo mismo sucede en el ejemplo siguiente.

37. "...d'où il surveilla la rue."(pág.85)

« Miró a todas partes. »

38. "...ils s'engagèrent dans la rue "(pág.102)

"Los tres hombres avanzaban juntos."

En este ejemplo también observamos la omisión de la palabra clave **rue**, recuérdese asimismo el título de la novela.



39. **“..ses murs branlants, lépreux, sa chaussée boueuse, ses chambres humides, sa borne-fontaine...”(pág.121)**

« *Sus muros vacilantes y leprosos, su fontana de piedra.* »

Las partes omitidas podrían traducirse por: **su calzada lodosa, sus habitaciones húmedas.**

40. **“La rue ricanait..”(pág.122)**

“*La muchedumbre reía con mofa* »

Con la eliminación de **rue**, se omite también la personificación.

41. **“Tu travailles pour rire, toi.”(pág.164)**

La oración completa se ha eliminado en forma injustificable.

42. **“..une belle femme, Méhoul, une belle femme.”(pág.169)**

« *Una hermosa mujer.* »

Se eliminó la repetición y el vocativo **Méhoul**.

43. **« Méhoule, elle m’a fait bien du mal, ta saloperie de gamine. Elle m’a fait bien du mal.. »(pág.180)**

« *Méhoul, esa puerca de la chica me ha hecho mucho daño.* » Se ha eliminado toda una oración.

44. **“Pourquoi, dit Mânu, je peux bien te le dire.”(pág.206)**

Toda la oración se ha eliminado.

45. **“..la rue où le printemps était abondant.”(pág.209)**

« *...la calle.* »

Nuestra opción: **“la calle donde la primavera era abundante.”**

46. **« .après une heure de recherches » (pág.211)**

«*...y al cabo de una hora.*»



El elemento eliminado es sumamente importante para la comprensión de la novela: **"después de una hora de búsqueda."**

47. **"d'un mouvement brusque"**(pág. 211)

Toda la expresión se ha omitido de forma inaceptable.

48. **"Finocle réfléchit un instant, sans nervosité"**(pág.215)

« *Finocle reflexionó un momento.* »

No aparece el estado en que se encontraba Finocle: **nervioso.**

49. « **Tout le monde a eu de la fièvre.** »(pág.217)

Omisión de la hipérbole.

50. « **Lâche-moi, bon Dieu** »(pág.220)

« *Suéltame, te digo.* »

Nuevamente la referencia bíblica que sirve de elemento fático se ha obviado.

51. « **..tellement elle a mal à la tête.** »(pág.221)

De nuevo se aprecia una oración que no fue traducida. Nuestra opción: **¡realmente le duele la cabeza!**

52. **"Voilà la rue qui s'en va"**(pág.224)

« *Son los obreros que se van* »

Aquí de nuevo se elimina la personificación, cambiándose **calle** por **obrerros.**

53. **"il n'a ni conversation ni manières."**(pág.28)

"No tiene maneras para con nadie."

Aquí el problema surge cuando se omite la expresión **conversation** porque significa que no tiene el don de la palabra, que no sabe conversar ni alternar con los demás.



54. "... mets-les à la rue si tu veux"(pág.184)

«ya puedes echarlos, por mi parte»

Opción: "bótalos a la calle si quieres"

55. "qui couche avec tous ceux de la rue qui lui demandent.."(pág.220)

«que se acuesta con todo el que se lo pide»

La palabre clave de la novela, rue, otra vez es omitida. Nuestra propuesta: "que se acuesta con todos los de la calle que se lo piden."

56. "Tu m'entends, toi, morveux."(pág.16)

"¿Me oyes, mocoso?"

En este caso, al eliminarse la reduplicación funcional del pronombre segunda persona singular: toi, faltaría un énfasis en la expresión.

57. "Je me défends, voilà tout"(pág.99)

« No hago más que defenderme »

Aquí creemos que se ha omitido el énfasis que se encuentra en la parte final de la oración. Opción: "No hago más que defenderme, eso es todo."

58. "Moi, j'aime qu'on soit juste."(pág.109)

« Hay que ser justos. »

En este ejemplo notamos una ausencia de énfasis, ya que el pronombre moi no se ha recuperado. Nuestra opción es: "yo amo realmente la justicia" o "a mi me gusta que sean justos."

59. "Cruseo arriva chez Minche le dernier"(pág.141)

Se ha omitido de nuevo toda la oración.

60. "chaque fois que Méhoul reprenait haleine."(pág.164)

Toda la oración se ha omitido. Nuestra opción: "cada vez que Méhoul tomaba aliento".



61. **“porter la boisson dans tous les coins.”**(pág.174)

«llevar las copas a las mesas.»

Se ha omitido la hipérbole **en todas las esquinas**.

4.2.2.2. Inadecuaciones en la reformulación

4.2.2.2.1. Errores por explicitación innecesaria

1. **“Il écoute son nom tomber dans le silence de la nuit..”**(pág.8)

“El hombre oyó caer su nombre en el silencio de la noche”

Como se puede ver el pronombre tercera persona singular **il** ha sido reemplazado por **El hombre**.

2. **“Il se tourna simplement vers Finocle ...”** (pág.15)

« Méhoul se volvió simplemente hacia Finocle. »

Aquí se explicitó el sujeto de la oración.

3. **“Elle fit un demitour sur elle-même...”**(pág.18)

“La vieja se revolvió sobre sí misma...”

Es interesante mostrar que el traductor optó por un término algo despectivo **vieja** en vez de respetar el uso del pronombre **elle**.

4. **“..il a raison...”**(pág.31)

“..el chico tiene razón...”

En este caso se evidencia una explicitación innecesaria del pronombre **il**.

5. **“Il marchait très vite...”** (pág.45)

“El italiano iba a paso rápido...”



Por el contexto se sobreentiende que se trata del italiano, por lo tanto no es indispensable explicitar el pronombre.

6. « **Il avait fait...** »(pág.73)

« *El padre de Noa le había..* »

Es clara la intención de precisión por parte del traductor.

7. “...**Elle ne pouvait pas...**” (pág.105)

« *Louisa Johannieu no podría...*»

En este ejemplo no sólo se explicita el nombre sino también el apellido del personaje.

8. “**Ça montre bien le caractère qu’il a.**”(pág.177)

« *Ahí se ve el carácter que tiene ese italiano.* »

Es interesante destacar que, aparte de explicitar **il** por **italiano**, en la traducción se ha incluido el demostrativo **ese**, lo que al final le otorga un matiz algo peyorativo.

9. “..**ils avaient trop...**”(pág.24)

“*Padres y maridos estaban demasiado.*”

Aquí el pronombre está siendo reemplazado por **padres y maridos**.

10. “**Leurs mains liées se joignirent, ils s’embrassèrent.**”(pág.229)

“*Las manos de los dos, atadas ya, se juntaron. Después, los dos hombres se besaron.*”

En este ejemplo se explicita el pronombre **ils** por **los dos hombres**.

4.2.2.2.2. Inadecuaciones lexicales.

1. “..**sa respiration oppressée**” (pág.10)

« *su penosa respiración* »



Oppressée en el *Dictionnaire du français d'aujourd'hui*, página 909, significa **gêner, accabler, suffoquer**, etc.

Nuestra opción es " **su respiración cansada.**"

2. "Finocle dit d'une voix **caressante**."(pág.12)

« *Finocle dijo en tono casi **amenazador*** »

Caressante significa "qui aime les caresses, se dit de la voix, du regard, etc, qui cause une impression douce comme une caresse, qui exprime la tendresse ; câlin, tendre, suave."⁽²⁴²⁾

Alternativa: « **Finocle dijo con voz arrulladora** »

3. "Le repas fut **morne, dépêché**". (pág.16)

« La cena fué **procelosa**. »

El adjetivo **morne** significa *triste, taciturno, sombrío* y por otro lado **dépêcher** *despachar, apresurar*. Según el diccionario de la Real Academia, el término **procelosa** significa *borrascoso, tormentoso, tempestuoso*.

Nuestra opción sería: **La cena fue sombría y apresurada.**

4. « Pousse-toi donc, **nom de Dieu** »(pág.19)

¡Hazte allá, **animal!**

Opción : ¡**Muévete por Dios!**

5. "**chez** Minche"(pág.22)

"...**café de Minche**"

Debido a la realidad cultural, se debería adaptar el término **chez**, a **bar** y no a **café**. Es necesario mencionar que el narrador se refiere a ese lugar como un sitio donde la gente toma bebidas alcohólicas, las mujeres- de no tan buena reputación- bailan, etc..Habría que recordar que en la página 24 aparece "**le cabaret de chez Minche**". Y, en la página 34 dice **chez Minche** que ha sido traducido por **casa de Minche**.

²⁴² *Dictionnaire du français d'aujourd'hui*. op.cit., pág.200

6. “..**la folie** dans les yeux.”(pág.27)

“con los ojos chispeantes de cólera”

Indudablemente hay mucha diferencia entre la locura y la cólera y por lo tanto nuestra opción sería: **“la locura asomaba a sus ojos.”**

7. “..**bon Dieu**”(pág.30)

“¡Joder!”

Joder es una expresión muy utilizada entre los españoles, es una expresión algo vulgar. Con esta traducción se estaría omitiendo la referencia a **Dios**. Alternativa: **¡por Dios!**

8. “ **quarante francs de mes seize heures de ménage...**”(pág.32)

« cuarenta francos que gano en la limpieza de otras casas.. »

Aquí se ha elegido erróneamente cambiar la referencia a la cantidad de horas de trabajo por el hecho de precisar el tipo de trabajo.

9. “ **le poil blanc...aux calotins..**”(pág.35)

«cuero deshecho...a los tíos bien cebados»

Inexplicablemente el traductor cambió el término **poil** que según el diccionario Larousse, es **pelo, pelaje**, etc. El narrador quiere dar a entender las particularidades que tiene una persona cuando envejece, y por ello una alternativa sería: **“pelo blanco o cabello canoso”**. Aunque de hecho no se percibe un error de sentido ya que también **cuero deshecho** podría referirse a la piel desgastada del hombre. Por otro lado **calotin** significa **beato** y no hay motivo para optar por **tíos cebados**.

10. “**et de pluie claquante**”(pág.35)

« y el ruidoso caer de la lluvia »

El término **claquante** significa **fatigoso**, por lo tanto no podría traducirse por **ruidoso**; da a entender además que la lluvia apenas cae.

11. “..leur **virilité honteuse**...”(pág.47)

“sus virginidades vergonzantes”



Virilité significa ensemble des attributs et caractères physiques de l'homme adulte; vigueur de caractère, etc. Así nuestra opción es su virilidad vergonzosa.

12. "Elles sont toutes de la même graine..."(pág.49)

« *Todas las mujeres son la misma sarna.* »

Por frecuencia de uso, nosotros preferiríamos decir: "todas son de la misma calaña."

13. " ce n'est personne"(pág.49)

"*no vale una perra gorda*"

Aquí, el cambio lexical ha conllevado una modificación en el estilo, haciéndolo más vulgar. Alternativa: "no es nadie".

14. "les longs yeux clairs"(pág.52)

"los anchos ojos claros"

Cuando nos referimos a ojos, hablamos de **grandes** y no de **anchos**, así que diríamos: **los grandes ojos claros**.

15. "...dans la boue de la rue"(pág.57)

« *en el barro del arroyo* »

Como lo hemos mencionado en reiteradas ocasiones, debemos resaltar que la palabra **rue**, es una palabra clave que encierra muchas connotaciones y por lo tanto no podría cambiarse, ya que es la **calle** el lugar donde suceden todos los hechos y no en el **arroyo**. Sin embargo debemos precisar que en el Diccionario de la Real Academia, página 201, en la acepción 5 dice: *Por ext. calle, vía en poblado*. Finalmente, la elección del término apropiado dependerá también de la frecuencia de uso y del público receptor.

16. "Johannieu a de la conversation"(pág.82)

« *Johannieu sabe muy bien lo que se hace* »

En el texto original se está enfatizando sobre la capacidad de hablar y convencer y no en la habilidad para actuar o hacer, en consecuencia nuestra opción es: **Johannieu tiene el poder de la conversación**.



17. "pour le mettre en colère ».(pág.100)

« ...para **sacarle de tino** ».

En la novela francesa se hace alusión a un sentimiento (encolerizarlo) mas no al hecho de perder la lucidez.

18. "n'avait pas essayé de rencontrer Noa."

« no **quería** encontrarse con Noa »

En el diccionario *Larousse Français d'aujourd'hui*, en la página 510, **essayer** tiene como sinónimos: *expérimenter, tenter, s'efforcer, tâcher*, etc. De esto se desprende que en ningún caso podría traducirse por **querer**, por otro lado, el verbo *essayer* encierra intención. Por lo tanto, la opción correcta sería: **no había intentado encontrarse con Noa.**

19. « Vanoël était parmi les plus excités. »(pág.121)

« Vanoël era de los más **excitados**. »

Tratándose de un contexto de protesta y de preponderancia de la justicia social, no podría traducirse por **excitado** sino por **exaltado o exacerbado**.

20. "...par cette classe de possédants"(pág.122)

« por la ralea de aquellos **exportadores** »

Simplemente el término subrayado se refiere a **poseedor** y no a **exportador**. En el diccionario monolingüe figura como sinónimos **riche, capitaliste**. Nuestra alternativa: "por este tipo de **capitalistas**."

21. "la porte de communication"(pág.128)

"la puerta de comunicación"

Nuestra opción es: "la puerta que comunicaba la cocina y.."

22. "espèce de bonniche"(pág.149)

"de una **munequilla**"

El término **bonniche** se deriva de **boniche** que quiere decir **chacha, criada, sirvienta**,etc Y por otro lado, la palabra **munequilla** reflejaría cariño, ternura, etc.



23. "tu es malade?"(pág.183)

« *tú estás malo* »

Generalmente nos referimos a **malade** como enfermo y no como **malo** versus **bueno**.

24. "D'une voix sifflante"(pág.210)

"*Con una voz suspirante.*"

Sifflante significa "qui produit un sifflement; se dit d'une consonne caractérisée par un bruit de sifflement", y por su lado **sifflement** significa "son ou bruit aigu fait en sifflant",⁽²⁴³⁾ por lo tanto tratándose de un adjetivo se traduciría por **silbante** o **sibilante**.

25. "Tu n'es pas raisonnable"(pág.211)

« *No estás buena* ».

El adjetivo **raisonnable** tiene que ver con **lógica**, **lucidez**, **racional** y no implica la cualidad de buena. Opción: "No estás bien" o "eres una insensata."

26. "Il était dans une sorte de torpeur"(pág.226)

« *Se hallaba sumido en una especie de ensueño* »

Torpeur significa **entorpecimiento**, **turbación**, **embotamiento**, **atontamiento**, y por el contrario, **ensueño** es mas bien sinónimo de **ensoñación**, **sueño**, **ilusión**, **fantasía** (página 156 del *Diccionario de Sinónimos* de Samuel Gili Gaya, véase Bibliografía). Mientras que en el significado correcto hay una connotación negativa, en la traducción errónea encontramos un matiz positivo.

27. "Méhoul retrouvait le goût de l'autorité." (pág.15)

« *Méhoul volvió a hallar el gesto de la autoridad..* »

Opción: "Méhoul volvió a encontrar el gusto por la autoridad."

²⁴³ Ibidem pág. 1221



28. "des injures contenues à grand' peine"(pág.16)

"injurias (...) contenidas con gran pena"

Debemos resaltar que las injurias, insultos, invectivas, etc no se pueden contener con pena sino con dificultad. Así la alternativa correcta sería: "injurias contenidas con gran dificultad".

29. "Parfois, il appuyait sur son compagnon le regard..."(pág.17)

"A veces apoyaba sobre su compañero la mirada".

No se acostumbra a decir que se apoya la mirada, sino que se dirige la mirada.

30. "Vieux jeton"(pág.194)

"¡El hueso del viejo!"

Desafortunadamente la opción elegida por el traductor no es la correcta. La expresión **vieux jeton** significa **vejesterio, anciano decrepito**.

4.2.2.2.3. Inadecuaciones de estilo.

1. "Si ça continua, il tombera de la merde." (pág.8)

"Como esto siga así, un día va a llover hasta mierda."

Aquí la expresión empleada por el traductor es menos intensa que la empleada en el original, aparece una expresión eufemística al incluir **un día** y el adverbio **hasta** aunque al final se recupera el matiz vulgar.

2. "Tu as joliment manœuvré." (pág.42)

« ¡Qué bola le has metido!"

Creemos que el tono de la exclamación se ha vuelto más coloquial. Nuestra opción: ¡Qué buena la has hecho! o ¡Qué buena jugada!

3. "...il est homme mort"(pág.92)

« Lo mato de un tortazo »



En este ejemplo, se cambió de un tono amenazador a un tono humorístico por la imagen sugerida .Alternativa: **"es hombre muerto"**

4. **"Allons, lequel, que je le torde"**(pág.92)

« ¡A ver! ¿Quién? Que salga, para retorcerle el cuello como a un gato »

Nuevamente el estilo amenazador se transforma en estilo cómico; la figura de la comparación e introducción de la imagen de un gato, no es fiel con la versión original.

5. **"Il faisait une douceur de Dieu, dans la rue"**(pág.208)

« *En la calle hacía un tiempo hermoso.* »

Aunque el sentido no se ha perdido, no obstante, la aliteración se ha perdido (repetición del sonido *d*) y se ha cambiado el estilo poético, metafórico por un estilo sencillo, estándar y usual.

Para un traductor, y en este caso, de una obra literaria, ser a su vez creador implica cierta desventaja; ya que al creador lo rige la libertad, elemento sumamente importante en el proceso creativo de la obra, tal como lo anuncia **César Vallejo** cuando se refiere a *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!⁽²⁴⁴⁾

²⁴⁴ Carta de César Vallejo a Antenor Orrego, recogida por José Carlos Mariátegui en *El proceso de la literatura*, pág. 316 en Francisco José López Alfonso... *César Vallejo. Las Trazas del Narrador*. Valencia, Universitat de Valencia. Departamento de Filología Española. 1995, pág. 58



Y sin embargo, imaginamos las cadenas que por momentos debió sentir **Vallejo** cuando al traducir *La rue sans nom*, se sintió tentado de crear una imagen paralela, de aumentar el énfasis en una expresión, de esclarecer una frase, de variar el registro de lengua, etc. Creemos que éste es uno de los motivos por los cuales encontramos tantos desaciertos por adición y explicitación. Sin embargo, esta labor creativa de **Vallejo** lo induce también a grandes logros y a una totalizadora comprensión de la novela.

El mismo **Vallejo** conocía la complejidad de la traducción literaria, sobre todo en lo referente a la intraductibilidad de la poesía, afirmará que: "no se pueden traducir los *grandes movimientos: animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida* que residen en un giro del lenguaje y en los imponderables del verbo." ⁽²⁴⁵⁾

4.3 Creatividad y comunión entre autor y traductor.

Como se afirma en el libro *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* de Basil Hatim e Ian Mason, "Los mejores traductores de obras literarias son quienes están más en **sintonía** con el autor. El traductor debe poseer el **espíritu** del original." ⁽²⁴⁶⁾ Sobre el particular, estamos totalmente de acuerdo y nuestra intención en la presente sección es mostrar de qué manera puede evidenciarse una influencia mutua entre los estilos del autor del original y los de su traductor.

²⁴⁵ VALLEJO, César en Víctor Fuentes... *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona. Biblioteca Atlántida 1981, pág. 79

²⁴⁶ Para mayor referencia, léase el libro HATIM, Basil [e] Ian MASON...op.cit

Asimismo comentaremos en qué medida se refleja una influencia entre lo que el traductor traduce y lo que el traductor crea, en su calidad de escritor.

En esta ocasión sólo me referiré a la traducción que **Vallejo** hizo de *La rue sans nom* de Aymé, porque es aquí donde el traductor vive con mayor naturalidad su trabajo. En primer lugar es el creador **Vallejo** asumiendo el papel de lector, quien identificado plenamente con la temática y el estilo de la novela, reacciona en función de sus preocupaciones y sensaciones cotidianas.

El hecho de que **Vallejo** mismo haya incursionado en la narrativa y en el teatro igual que Aymé, se refleja en una gran inquietud por el lenguaje literario y su íntima naturaleza; él reconocía pues la importancia de la literatura tal como el poeta italiano Cesare Pavese concebía: "*La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida*". Fernando Savater indicaba a propósito: "La pasión por la literatura es también una forma de reconocer que cada uno somos muchos; y de esa raíz opuesta al sentido común en que habitamos mana el goce literario."⁽²⁴⁷⁾ Y por su lado Jorge Luis Borges afirmaba que, "La literatura no es sólo malabarear de palabras, lo que importa es lo que se deja sin decir, lo que puede leerse entre líneas. De no ser por este profundo sentimiento interno, la literatura sería un juego, y sabemos que puede ser mucho más".⁽²⁴⁸⁾

Sabía también **Vallejo** que todo arte transforma las particularidades personales o sociales en obras de trascendencia. Recordemos al respecto la reflexión de Octavio Paz: "Toda creación transforma las circunstancias

²⁴⁷ MOREIRO, Julián... *Cómo leer textos literarios*. Madrid. Editorial EDAF. S.A. 1996, pág.194

²⁴⁸ DEL MASTRO PUCCIO, Cesare... *Entre la estilística y la semiótica; denotación y connotación en Trilce XXIII*. (pág19-66) En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, 1er semestre del 2000, número 33, pág.19.

personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles". (249)

Por su parte, en relación al eje totalizador, único, indestructible de la obra literaria, **Vallejo** señalaba: "A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere". Además ,entre **Vallejo** y **Aymé** había más de un motivo de acercamiento y filiación.

A continuación analizaremos brevemente las obras publicadas por **Vallejo** aproximadamente por la misma época en que tradujo la novela francesa *La rue sans nom*, con la finalidad de apreciar la comunión existente en lo que respecta a temas y escritura entre autor y traductor, es decir entre **Aymé** y **Vallejo**. Estas obras serán distribuidas de la siguiente manera, primero las narrativas, luego las piezas de teatro y finalmente los poemas.

Para ello, recordaremos brevemente los puntos en común entre ambos escritores, en cuanto al pensamiento religioso, tendencias políticas, relaciones con su entorno familiar, etc. de **Vallejo** y ,en menor medida, de **Aymé** ya que en el primer capítulo lo abordamos a profundidad; sin embargo habría que recordar que **Aymé** en 1931 se había pronunciado definitivamente contra el colonialismo y a favor de la autodeterminación de los pueblos; había declarado su repudio contra la pena de muerte; durante la Segunda Guerra Mundial, había seguido publicando con su acostumbrada ironía, lo que constituía una especie de resistencia pasiva; era escritor de la editorial Gallimard, lo cual

²⁴⁹ MOREIRO, Julián... *Cómo leer textos literarios* .op.cit pág.15

significaba de por sí un reto, desde el momento en que los alemanes habían clasificado a esa empresa como una editorial "anti-alemana y judío-bolchevique"; y por último siempre cultivó y conservó la amistad de comunistas y derechistas sin distinciones ideológicas ya que lo único realmente trascendente para él era la plena libertad del individuo.

Aymé vivió rodeado de pobreza pero también del cariño de sus familiares cercanos, ya que fue huérfano de madre. Se le reconoce una extrema sensibilidad e independencia en todos los actos de su vida. Sus personajes están llenos de humanidad y ansias de ser escuchados. Él tenía una auténtica pasión por la verdad, la justicia y la libertad, según lo hemos destacado anteriormente.

En consecuencia, se reconoce en Aymé a un ser lleno de compasión por los humildes, aquéllos que sufren, aquéllos que llevan su vida de trabajo hasta la muerte.

Lo mismo sucederá con **César Vallejo** cuya dominante en su obra y en especial en su poesía es

el amor hacia su prójimo, su humanismo solidario con el dolor de los hombres. Por eso el poeta no persigue su salvación individual sino la de la humanidad entera. Este sentimiento de solidaridad hacia los oprimidos y de rebeldía contra las causas de tanta opresión, lo llevará más tarde a la militancia política en las filas del comunismo.⁽²⁵⁰⁾

²⁵⁰ YURKIEVICH, Saúl... *Valoración de Vallejo*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de Humanidades. Talleres El Gráfico/Impresores. 1958, pág.18.

Vallejo pues vibra ante los problemas fundamentales de la existencia humana desde muy joven y los convierte en objeto de su escritura.

Vallejo junto con Mariátegui, en muchas ocasiones se había sentado en la mesa de Valdelomar del Palais Concert y, como jóvenes de Colónida, ambos habían participado activamente en la reforma universitaria. El nuevo espíritu surgido de la revuelta se concatenaba con la defensa de lo indígena y adquiriría un profundo contenido social.⁽²⁵¹⁾

Como sabemos, **Vallejo** Mendoza (Santiago de Chuco, 18 de marzo de 1892), cuya geografía vital abarcó tres espacios bien definidos: su tierra natal y Trujillo hasta 1917, Lima entre 1918-1923 y Europa de 1923 a 1938, vivió también una infancia de padecimiento y aflicción aunque rodeado del cariño de los suyos.

Se ha dicho mucho sobre **Vallejo** como el poeta del dolor, del sufrimiento, a partir de algunos datos biográficos relevantes que indican la vida del vate, azarosa y sin sosiego; sobre su infancia triste, la pérdida de sus seres queridos, la marginación, la negación al mundo literario imperante de entonces, los sinsabores parisinos, las frustraciones en la dramaturgia y ese no sentirse nadie en una Europa lejana. De esta forma, a lo largo de sus obras, cualquiera fuera el género practicado (poesía, narrativa, teatro), el tema del sufrimiento del hombre estará siempre vigente.

Este dolor humano de **Vallejo** es correlativo con un dolor temático. "Desde sus primeros años en París, adonde llegó el 13 de junio de 1923,

²⁵¹ VALERO JUAN, Eva Mª... *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida. Edicions de la Universitat de Lleida. 2004, pág.170

Vallejo simpatizó con la causa de los "de abajo", como se desprende de los artículos que escribió en la prensa limeña durante aquel entonces."⁽²⁵²⁾

Vallejo compartía por otro lado, la misma *ideología* de Aymé. Es preciso afirmar que su interés intelectual por el fenómeno político del comunismo se despertó a consecuencia de sus intereses vanguardistas. En junio de 1926, **Vallejo** colaboró en la revista vanguardista *Favorables-París-Poema*, junto con otros vanguardistas tales como Juan Larrea, Vicente Huidobro, Pierre Reverdy y Tristan Tzara.

En abril de 1927 **Vallejo** llegó a considerar el surrealismo y el comunismo como pertenecientes al ambiente de "revolucionarismo contemporáneo", con el que evidentemente simpatizaba. "El que Vallejo viera el comunismo y el surrealismo, en aquella época, como movimientos afines no debe sorprendernos puesto que fue en el año 27 cuando muchos de los surrealistas, incluyendo a André Breton, Paul Eluard y Louis Aragon, se unieron al Partido Comunista Francés".⁽²⁵³⁾ Conviene aclarar por otro lado que "Vallejo se comprometió con la revolución política -el comunismo- a través de la revolución literaria."⁽²⁵⁴⁾

Su espíritu rebelde se refleja en sus actos y en sus escritos; su lucha se reflejará también en su lenguaje. Mario Benedetti en un artículo que titula *Vallejo y Neruda, dos modos de influir* dice que **Vallejo**

²⁵² HART, Stephen...*Religión, Política y Ciencia en la obra de César Vallejo*. London. Tamesis Books Limited. (Colección Tamesis. Serie A. Monografías CXXXIII. Libro basado en la tesis de doctorado presentada en la Universidad de Cambridge, 1984).1987, pág.22.

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ *Ibidem*.



Lucha denodadamente con el lenguaje y muchas veces, cuando al fin consigue someter a la indómita palabra, no puede evitar que aparezcan en ésta las cicatrices del combate. Si Neruda posee amorosamente a la palabra, con pleno consentimiento de ésta, Vallejo en cambio la posee violentándola, haciéndola decir y aceptar por la fuerza un nuevo y desacostumbrado sentido.⁽²⁵⁵⁾

Se tiene conocimiento que el 29 de diciembre de 1928, se hizo miembro del Partido Comunista Peruano, fundado poco antes por José Carlos Mariátegui. Cabe destacar que después de su primer viaje a URSS en 1928, Vallejo ve al marxismo menos como dogma y más como praxis. Ya en Madrid, en 1931, Vallejo inscrito en el Partido Comunista Español, se dedica a la prosa más que a la poesía. En efecto, en aquellos años, Vallejo escribía ensayos teóricos, estudios políticos, novelas y también empezó a escribir obras teatrales. Es de suponer que, con tantos proyectos de esta clase, Vallejo no pudiera escribir tantos poemas. Es esta época también la dedicada a la traducción. Así, por esos años Vallejo tiene que ganarse el sustento con la publicación de traducciones y es así como llega a este noble oficio.

Las dos obras narrativas de importancia que Vallejo escribió en aquel entonces *Paco Yunque* y *El Tungsteno*, encajan bien con los criterios literarios promulgados entonces por la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios).

Con respecto a *Paco Yunque* habría que señalar que fue rechazada por los editores en enero de 1931, por ser "demasiado triste, pesimista y revolucionaria". El hecho de que este cuento recurra al género realista y que su

²⁵⁵ BENEDETTI, Mario en Marco Martos [y] Elsa Villanueva... *Las Palabras de Trilce*. Lima, Seglusa Editores. 1989, pág.13



contenido trate de la guerra entre las clases sociales hace que sea un ejemplo perfecto de la fórmula "realismo en la forma y socialismo en el contenido"⁽²⁵⁶⁾.

Es en Paco Yunque donde,

el divorcio entre la ciudad y el Ande aparece de forma más descarnada y conmovedora, pues se representa en la experiencia de un niño, hijo de una sirvienta, que es trasladado a la ciudad y es humillado hasta límites insospechados por el hijo del patrón. Del cuento se desprende, sobre todo, el sentimiento de impotencia con respecto a la opresión sistemática con la que las clases altas someten a los indígenas.⁽²⁵⁷⁾

Escrito con la misma delicadeza con que el poeta abordará siempre su pasado santiagueño, el relato infantil cuenta la injusticia de que es víctima el pequeño Yunque en su primer día de escuela. La clara diferencia entre ricos y pobres y el sufrimiento del protagonista ante los atropellos del compañero de clase, constituyen el eje central de la obra. Esta desconsolada imagen del niño no es sólo el término del argumento, sino también un testimonio del mundo en general. Sin duda **Vallejo** sospechaba desde mucho antes de 1931 que la vida era una mala y dramática comedia, que sus condiciones eran las de la derrota y, ya en ese año, que la redención no se encontraba en el placer y la felicidad, sino en la satisfacción más profunda que da la lucha. Por ello y contra las apariencias, en ese cuento no hay un total derrotismo; simplemente, un conocimiento de lo real en cuanto padecimiento del mismo.

El Tungsteno, publicado por la editorial madrileña Cenit, a cargo de Rafael Jiménez Siles, el siete de marzo de 1931, fue escrito en el breve plazo

²⁵⁶ HART, Stephen. op.cit. pág. 27

²⁵⁷ VALERO JUAN, Eva M^a. ... *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito.* op.cit. pág.172



de tres semanas, animado quizás por el beligerante ambiente de las letras españolas. El relato, elaborado sobre el recuerdo de una experiencia personal en las minas de Tamboras, fue incluido en una de las mejores colecciones narrativas de la citada casa editora: *La novela proletaria*. Ese mismo año, *Le monde* de París publicaba una parte en versión francesa, en 1932 se traducía íntegramente al ruso, lo que de alguna forma habla de la extensión alcanzada por ciertas tendencias de la literatura revolucionaria.

Según Rodríguez Peralta, citado en el libro *Religión, Política y Ciencia en la obra de César Vallejo* ⁽²⁵⁸⁾, *El Tungsteno* es una obra indigenista de protesta social. Aquí Vallejo muestra cómo el cristianismo puede convertirse en un compromiso social; tanto cristianismo como el marxismo están llenos de un amor entrañable a la humanidad. Vallejo quizás esté proyectando en *El Tungsteno* los motivos de su propia decisión en aquel entonces de rechazar el cristianismo a favor de una militancia política, según lo muestran sus escritos políticos contemporáneos.

En el *Tungsteno*, obra de carácter ético y pragmático, existe un evidente propósito social, la denuncia de la explotación económica del imperialismo norteamericano mediante la extorsión de los indígenas y los abusos contra los obreros en las minas. Vallejo acusa, así mismo, el servilismo de la clase burguesa al que también se prestan las autoridades y los personajes adinerados frente al capital norteamericano, pecado mortal y secular de los dirigentes peruanos a través de su historia. Esta obra fue pues ejemplo

²⁵⁸ HART, Stephen...op.cit. pág. 28



prematureo del realismo social soviético. Aquí **Vallejo** mostraba la brutalidad de la vida industrial en la sociedad capitalista

Tanto *Paco Yunque* como *El Tungsteno* pueden clasificarse pues como ejemplos de arte revolucionario. En dichas obras **Vallejo** trazará "cuadros de miseria, agobio y dolor de explotación e injusticia, con intención de protesta, con propósitos de afirmar un credo ideológico."⁽²⁵⁹⁾

Ahora bien, por ese mismo año, 1931, aparecerá otra obra de compromiso político: *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin*, el cual es un reportaje social, más periodístico que literario, que obtiene un éxito inusitado: tres ediciones en cuatro meses.

En esta obra, **Vallejo** tiene como finalidad hacer un reportaje objetivo. Él mismo afirmará:

Para que mi reportaje tenga validez ante la opinión pública y sea credencial insospechable y rigurosamente objetiva de las realidades auténticas de Rusia, he querido hacer este viaje sin que el Soviet ni ninguna institución soviética comprometa aún sin proponérselo, mi independencia con facilidades o cortesías más o menos escabrosas.(...) Tampoco pertenezco a partido alguno. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni chauvinista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Así, pues, trataré en mi reportaje de decir la verdad y sólo la verdad.
(²⁶⁰)

²⁵⁹ CASTAGNINO, Raúl. "Dos narraciones de César Vallejo", en Antonio Merino (ed.). *En torno a César Vallejo*. Madrid. Ediciones Júcar. 1988, pág. 187

²⁶⁰ MIRÓ, César... Prólogo en *César Vallejo Poesías Completas 1918-1938*. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1949, pág.16



La atmósfera vallejiana de *Rusia en 1931* y *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal* se asemeja en gran medida a aquélla de *La rue sans nom*; ambas describen de alguna manera el problema del desempleo:

En los años treinta el mundo era un lugar inhóspito, siniestro. Miles de bancos cerraron sus puertas, millones de hectáreas volvieron a quedar baldías, un obrero de cada cuatro quedó en paro, y no había nada para socorrerlos. Los que tuvieron la fortuna de conservar el empleo vieron reducidas sus horas de trabajo: era el desempleo parcial. Este "ejército de pobres sin precedentes en la historia" que Vallejo describió en *Rusia en 1931*, esos "millones de desocupados y hambrientos de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos" a los que volvería a aludir en *Rusia ante el segundo plan quinquenal* constituían el último indicio de una crisis que habría de transformar la educación de los niños, las estructuras familiares, los mismos principios operativos de la sociedad y sus relaciones internacionales.

La guerra, el malestar económico y el atroz colapso del 29 fueron vividos como signos apocalípticos de un mundo condenado y absurdo. El hondo desencanto hacia el capitalismo y sus fórmulas democráticas, a los que se culpaba de todo el horror, empujó a muchas de las mentes más valiosas a posturas más radicales, que auguraban esperanzadoras soluciones.... (261)

El hecho de que el escritor tomara conciencia de estas diferencias entre los destinos que marcaban la vida de ricos y pobres, y que adoptara una actitud de compromiso en su escritura, era reconocido y señalado por el mismo Vallejo en *El arte y la revolución*.

La política lo penetra todo ahora. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y se transparenta. (262)

²⁶¹ LÓPEZ ALFONSO, Francisco José... *César Vallejo. Las Trazas del Narrador*. Valencia. Universitat de Valencia. Departamento de Filología Española. 1995, pag. 144.

²⁶² VALLEJO en *El arte y la revolución*, ibidem.

Entre 1929 y 1930, una serie de escritores inauguraban la corriente que dio en llamarse *novela social*. Desde finales de los años veinte se escribía en España bajo la etiqueta de *social*. En su aparición y asentamiento fue ciertamente importante la notoria presencia de las *novelas de guerra* y las *novelas rusas*.

Las primeras, de éxito más intenso pero también más efímero—apenas 1929-1930—, eran fundamentalmente obra de soldados alemanes que novelaron sus recuerdos diez años después del armisticio. Para ello contaban con el modelo que los soldados escritores de la Alianza, como Barbusse ⁽²⁶³⁾ habían elaborado apenas concluido el horror bélico. ⁽²⁶⁴⁾

No solamente en las novelas, **Vallejo** dejaba traslucir su ideología sino que se refería a ella explícitamente en sus ensayos. Por ejemplo, en *El Arte y la Revolución*, **Vallejo** planteaba

el *duelo entre dos literaturas*, expresión del duelo entre las dos clases que representan: la burguesía y el proletariado. El escritor peruano tomaba decidido partido al rechazar la literatura burguesa, la de aquellos que dan la espalda a la realidad social encerrados en su gabinete y se dedican a la elaboración de imágenes. ⁽²⁶⁵⁾

En términos generales notamos que en la prosa, **Vallejo** logra una mixtura de rudeza y lirismo, imágenes de aristas claroscúras y ritmos que ofrecen inusitados contrapuntos.

²⁶³ Recuérdese que Vallejo traduce de Barbusse su novela *Elevación*, en 1931, año de la escritura y publicación de *El Tungsteno*

²⁶⁴ LÓPEZ ALFONSO, Francisco José... op.cit. pág. 145

²⁶⁵ Ibidem pág. 152



Por momentos, una inesperada poesía se revela en su prosa. El lenguaje empleado es el de la calle con sus diversos matices y los temas imperantes: el rechazo ante la injusticia, la violencia de la opresión y el abuso, la increíble importancia que da **Vallejo** a la lealtad del amigo y la inexorable muerte que nos llega sin aviso y que deja en el hombre la imborrable huella de la angustia ante lo absurdo.

Estos grandes temas ya se perfilan desde el inicio de su producción. Recordemos por ejemplo, que en su texto *Muro Noroeste* incluido en su colección de cuentos breves *Escalas* (1923) y en el cual se refleja el tránsito de la poesía a la prosa, el tema de la justicia absoluta y de la imposibilidad según **Vallejo**, de que el hombre pueda ser juez del hombre, es evidente. Así pues, en esta estampa encontramos una percepción sensibilizada de la realidad, hay una extrema emotividad.

El mismo **Vallejo** dirá en esta obra ⁽²⁶⁶⁾:

hay gente dura y cruel en el mundo. Hay dolores que espantan, y la muerte es un hecho evidente, pavoroso. Hay gente dura de corazón y uno puede morir de miseria. (...) Sí, Sí, debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia.

Así, ante la triste realidad del encierro del protagonista en la cárcel, el narrador se siente conmovido cuando una araña es "asesinada" por el compañero de prisión... "la puerta es entornada de golpe por el preso. Algo ha ocurrido. Me acerco, vuelvo a abrir la puerta, examino en todo el largo de las

²⁶⁶ Los fragmentos de esta *Estampa* han sido extraídos de Ricardo Silva- Santisteban [y] Cecilia Moreano (Eds.) *César Vallejo. Narrativa Completa*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999, pág.10-15



bisagras y doy con el cuerpo de la vagabunda, trizado y convertido en dispersos filamentos.”

- *Ha matado usted una araña – le digo con aparente entusiasmo al hechor.*

¿Sí? Me pregunta con indiferencia. Está muy bien; hay aquí un jardín biológico terrible.”

Apreciamos pues que en **Vallejo** se cierne el dolor desde la perspectiva de la impotencia ante la injusticia. **Vallejo** en voz del narrador reclama:

“¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente. Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo pero real y viviente. ¿No merece pues, este hombre ser juzgado por este hecho? ¿O no es del humano espíritu semejante resorte de justicia? ¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre?”

Por ello, el narrador omnisciente y a la vez personaje, transmite su dolor profundo con la siguiente reflexión conclusiva:

“Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre”.

Sobre el dolor como fuente de inspiración recordemos lo mencionado por Ricardo Gonzáles Vigil en su libro *El Perú es todas las sangres*: “**Vallejo** sabe que del dolor, de la frustración y de la debilidad y no de la opulencia y la magnificencia ha de brotar una humanidad mejor”.

Esta comunión entre autor y traductor se reflejará también vivamente en el género dramático. Justamente los temas predominantes de la justicia social y el abuso contra los pobres, obreros, desvalidos, etc. aparecerán también en las



piezas de teatro. Se puede apreciar por ejemplo que **Vallejo** escribió dos obras que se pueden describir como políticamente comprometidas: *Lock-out* (1931) y *Entre las dos orillas corre el río* (1931). Ambas tienen un mensaje o contenido revolucionario, pero revisten una forma o construcción clásica. El drama soviético sirvió de fuente a **Vallejo**. Ambos dramas, en muchos aspectos, recuerdan el teatro revolucionario de la URSS por el énfasis sobre el trabajo como tema central y la proyección de un escenario desnudo y, por ende, desmitificado. "Tanto en su teatro como en su novela, **Vallejo** tuvo conciencia de la problemática social y de la realidad histórica del pueblo, y se solidarizó con él en el plano puramente humano..."⁽²⁶⁷⁾

En la pieza de teatro *Lock-out*, la trama de la obra actualiza la lucha social entre los gerentes que tratan de cerrar la fábrica y los empleados que no aceptan el cierre. Compruébese aquí la similitud con la novela de Aymé, en donde se describe una rebelión de operarios de una fábrica.

"OBRERO 1, con risa estúpida

¿Y qué vamos a hacer si nos echan a la calle? (Ríe de nuevo). Para comenzar, conozco a uno que se va a molestar bastante y una novia que no va a esperar mucho... (Risas de algunos otros)...)

OBRERO12

¡¿Han terminado?! ¡No hay tiempo que perder!... (Finalmente los obreros obedecen). ¿Cuando el director dice que la desocupación no es la culpa de nadie, él miente, por supuesto! ¡Los culpables de la desocupación son evidentemente los patronos!"⁽²⁶⁸⁾

²⁶⁷ HART, Stephen. op.cit. pág.31

²⁶⁸ Los ejemplos de las obras teatrales de Vallejo han sido extraídos de Ricardo Silva-Santisteban [y] Cecilia Moreano... (Eds) *César Vallejo. Teatro Completo I y II*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999, 550 pp.

En el caso de *Entre las dos orillas corre el río*, en palabras de Ricardo Silva-Santisteban ⁽²⁶⁹⁾,

es una obra cuyo título da perfecta cuenta del argumento y del problema que presenta: el antagonismo generacional que se ha establecido en dos riberas opuestas: los padres representantes de la aristocracia y los hijos del nuevo orden social. Entre ambos corre, indetenible, el río de la revolución entre riberas que no podrán ya comunicarse.

Otro punto en común entre Aymé y Vallejo se refiere no sólo a los motivos presentes sino al estilo utilizado. Así, el humor de Aymé se manifiesta sutil y constante en sus obras de teatro y por su parte Vallejo hace gala de fino humor en las obras posteriores a su traducción de *La rue sans nom*.

Por ejemplo, en la pieza de teatro de Vallejo, *Colacho hermanos o Presidentes de América*, escrita según Georgette de Vallejo, en 1934, se destaca una pieza plenamente lograda con relación a su ácida crítica de una sociedad como la peruana que, efectivamente, pasaba en ese momento por graves problemas de naturaleza política, social y económica.

Por otro lado, acierta en *Colacho hermanos* porque, aunque exagerados tanto personajes como situaciones, la ficción se mueve dentro del juego de lo farsesco y de la realidad existente en que se alcanza lo que se llama la verdad dramática. Si siempre existe en el teatro de Vallejo el intento de poner el dedo en la llaga de un determinado problema o conflicto de tipo social, sólo en *Colacho hermanos* se alcanza este objetivo que no lograron en el plano serio *Lock-out* ni *Entre las dos orillas corre el río*.⁽²⁷⁰⁾

Por ejemplo podemos apreciar el humor y la ironía vallejianas en:

²⁶⁹ Ibidem pág. XIX

²⁷⁰ Ibidem pág. XXII



"Onra se escribe con una sola erre, desde luego, pero ponle dos o tres, para que no vayan a pensar que es por miseria..."

En otro momento, el comerciante que desea vender a toda costa dirá:

"Pero hijas, da lo mismo jabón que hilo negro. Cuando la ropa está muy rota, en vez de remendarla, hay que lavarla bien, refregándola con bastante jabón, y entonces aparece relumbrante, como nueva. ¡Les venderé un jabón de chuparse los dedos!..."

Colacho Hermanos es una farsa que describe la parábola social ascendente de dos provincianos, Acidal y Mordel Colacho desde el tambo de la aldea serrana hasta la diputación y la presidencia.

Por otro lado, no podemos olvidar una de sus piezas de teatro más importantes: *La Mort. Tragédie en un acte* (*La Muerte. Tragedia en un acto*), escrita originalmente en francés en el mismo año en que nuestro novelista francés publica *La rue sans nom*.

Esta obra compuesta de 18 páginas y publicada por primera vez en español, en la *Revista Letras Peruanas* N° 6 y 7 (1952), refleja la vida de la sociedad rusa en la época de la Revolución Rusa; resaltando un conflicto generacional (padres versus hijos) y un conflicto ideológico (iglesia versus comunismo). Recordemos que esta obra, junto con la de *El juicio final*, fueron extraídas de *Entre las dos orillas corre el río*.

En síntesis, en esta obra se percibe la "muerte" como un estado extremo del espíritu en soledad. Hay una "muerte" de principios, de vida y de esperanza. Es, pues, una "muerte deseada". Con respecto a este tema Vallejo señala: *"la muerte, más que un castigo, pena o limitación impuesta al hombre,*

es una necesidad, la más imperiosa e irrevocable de todas las necesidades humanas".

Vallejo asume pues la disyuntiva entre la palabra y el silencio ante una situación histórica y política determinada. El dirá: "*En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte*".

Ahora bien, es preciso destacar que en *La rue sans nom* el tema de la muerte es crucial. De nuevo encontramos una comunión entre traductor y autor pues recordemos que en *La rue sans nom* la muerte es un tema importante: mueren muchos personajes principales de la obra, hay asesinato, locura, enfermedad, en definitiva, muerte del alma.

Podemos decir también que **Vallejo** "es un escritor realista que comunica sin falsear, transcribiendo su cotidiano vivir en bloque y en bruto, desdeñoso de las palabras cargadas de literatura."⁽²⁷¹⁾

Por último, en las producciones poéticas de **Vallejo**, posteriores a la traducción de la novela francesa, motivo de nuestra tesis, *Poemas Humanos y España, aparta de mi este cáliz*, ambos libros escritos entre 1923-1937 pero publicados póstumamente en 1939, se puede apreciar una constante: *la solidaridad con el desvalido, la justicia y la muerte*. Otro dato para destacar se refiere a que el mismo año que fue publicada su traducción de *La rue sans nom*, sale en Madrid su poemario *Trilce*, ya publicado en Lima en 1922.

²⁷¹ YURKIEVICH, Saúl en Francisco José López Alfonso, op.cit. pág.58



En términos generales, la existencia poética de Vallejo "entraña el conocimiento de una situación problemática total: psicológica, artística, ética, histórica y metafísica."⁽²⁷²⁾

El mismo Vallejo en un artículo publicado en la revista *Mundial*, Lima, 25 de junio de 1926, titulado *El secreto de Toledo* señala: "la historia no se narra, ni se mira, ni se escucha, ni se toca. La historia revive."⁽²⁷³⁾

Así en *Poemas Humanos* ⁽²⁷⁴⁾ tenemos:

*Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?*

*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo.
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?*

*Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?*

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?*

*Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?*

*Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?*

²⁷² LORA RISCO, Alejandro...*Hacia la voz del hombre*. (Ensayos sobre César Vallejo). Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello 1971, pág. 43

²⁷³ VALLEJO en *ibidem*.

²⁷⁴ Los poemas que destacamos como ejemplos han sido extraídos de Ricardo Silva-Santisteban [y] Cecilia Moreano... (eds.) *César Vallejo. POESIA*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999. IV tomos.

*Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?*

*Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?*

*Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?*

*Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?*

*Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?*

*Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?*

*Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?*

Y por su parte, *España aparta de mí este Cáliz*, escrito durante la época de su aniquilamiento físico y espiritual, refleja la angustia profunda del poeta peruano por la muerte absurda de sus hermanos. Aquí, **Vallejo** tiene “una visión apocalíptica de la guerra de España y su propio lenguaje se ve impregnado finalmente de un tono profético y visionario.” Se aprecia pues unos versos escritos angustiosa, atropelladamente, en el breve lapso de tres meses, bajo el cúmulo de impresiones vivido durante el trágico contexto europeo que produjo la guerra civil española.



En el caso del poema *Himno a los voluntarios de la República* constituye casi un himno a la muerte pero también a la vida. Recuérdese sobre el particular que también es frecuente hallar en la escritura de Aymé obras impregnadas de paradojas:

- “Cuando marcha a morir tu corazón” (verso 2)
- “cuando marcha a matar con su agonía” (verso 3)
- “humea ante mi tumba la alegría” (verso 14)
- “Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares” (verso 145)
- “Matan al caso exacto de la estatua” (verso 147)
- “por la vida, por los buenos, matad” (verso 155)
- “a la muerte, matad a los malos” (verso 156)
- “¡sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!” (verso 166)

Por otra parte, desde el título mismo del poemario: *España aparta de mí este Cáliz* nos remite inevitablemente a una referencia religiosa:

Vallejo, cuya amargura caía en jueves nunca dejó de sentirse fascinado por la vívida figura de Cristo. Más allá de su falta de fe, más allá de su posterior adhesión al materialismo histórico, la imagen de aquel hombre muerto en la cruz, que entonces era un oprobio y hoy un símbolo, le atraía por haber logrado cristalizar un gran disparate, acaso el más grande, por haber estado al lado del camino y no en él y porque esto, indefectiblemente, es lo que siempre se rechaza. ⁽²⁷⁵⁾

Aquí habría pues que hacer un alto porque si bien es fundamental conocer sobre la ideología de un escritor o de una obra “es esencial conocer la ideología que subyace una obra literaria ya que el gusto o disgusto que el lector recibe al enfrentarse a una novela no es exclusivamente estético, sino también ideológico”⁽²⁷⁶⁾; por otro lado, también es importante apreciar la posición

²⁷⁵ LÓPEZ ALFONSO, Francisco José... op.cit. pág.138

²⁷⁶ Ibidem pág.146.



religiosa de un autor: "si se acepta que el arte refleja la vida, que toda obra de arte expresa la actitud vital de su autor, parece evidente que un conocimiento exacto de la posición religiosa del autor es fundamental para una comprensión de su obra."⁽²⁷⁷⁾

En el caso de **César Vallejo** hay una corriente crítica por parte de Antenor Samaniego, José María de Romaña, Antonio Fernández Spencer, que quiere ver en él un poeta místico-religioso, esencialmente cristiano. Por otra parte, cabe afirmar que esta corriente ha sido combatida por Noël Salomón, quien sostiene que **Vallejo** es un poeta esencialmente humano en cuanto sus preocupaciones se refieren a la situación terrestre del hombre. Higgins parte de la distinción entre los diferentes significados de la palabra religión. El dice: "En efecto, la religión supone dos actitudes: una frente a Dios, y otra frente a los demás hombres." ⁽²⁷⁸⁾ Más adelante agrega: "Es evidente que Vallejo ha captado un tono religioso en su poesía. Pero, al mirar más de cerca, vemos que estos poemas de tono religioso suelen tratar de una experiencia humana y no religiosa, que el vocabulario religioso no se aplica a la divinidad sino a la humanidad."⁽²⁷⁹⁾

Tal como lo mencionáramos anteriormente, uno de los aspectos característicos de la obra de **Vallejo** es su amor intenso a la humanidad, su profundo sentido de solidaridad con todos los que sufren. Este amor a la humanidad es el que lo llevará a adherirse al comunismo y a la causa de la República Española. En la lucha del pueblo español **Vallejo** ve un sacrificio,

²⁷⁷ HIGGINS, James...*La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía*. En *Extrait des Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*. Caravelle 9-1967, pág. 47

²⁷⁸ *Ibidem* pág. 48

²⁷⁹ *Ibidem* pág. 55



parecido al de Cristo, que ha de redimir la humanidad. Pero en su posición frente a la humanidad, el comunismo de **Vallejo** coincide con el cristianismo. Se puede afirmar en conclusión que si **Vallejo** tiene una religión, es una religión del hombre. Puccinelli coincide con el pensamiento de Higgins “quizás la fórmula completa es que la religiosidad de Vallejo es una religiosidad volcada hacia lo humano, hacia la humanidad, hacia el hombre.”⁽²⁸⁰⁾

En el poema *Masa* convergen la ideología de **Vallejo** con su religiosidad tan sui generis. Este hermoso poema es uno de los más comentados por los estudiosos de la poesía vallejeana. Presenta como fecha de producción: 10 de noviembre de 1937. Consta de 17 versos y guarda una unidad de sentido y forma dada por la musicalidad del poema. Dividido en cinco estrofas, la primera y la última de cuatro versos y las otras de tres versos. No hay referencias extratextuales ni un marco histórico verosímil.

La mayor parte de los textos que leemos en *España, aparta de mí este cáliz* mantiene un vínculo muy directo con acontecimientos datables en el proceso de la guerra civil. Con *Masa*, en cambio, estamos ante un poema que difiere esencialmente de casi todos los otros de la colección.

No se puede pues pensar que el poema fue inspirado por un personaje exclusivo o por una batalla en particular. En definitiva, el tema de la muerte aparece más bien como el tema de la resurrección de un cadáver gracias al ruego reiterado de los hombres que a él se acercan; “es el canto supremo a la

²⁸⁰ PUCCINELLI, en Juan Larrea (director)... Actas de las Conferencias Vallejianas Internacionales celebradas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. *El Humanismo de César Vallejo*. Aula Vallejo 8-9-10. Años 1968-1971. Argentina. 1971, pág. 51



victoria del ideal del hombre viviendo en los demás, en la comunidad, en la fraternidad del amor solidario”.

Ahora bien, este cadáver es el de un hombre combatiente:

*“Al final de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre” (versos 1,2)*

Se puede percibir que aparte de un trasfondo religioso hay un trasfondo ideológico, un pensamiento marxista, en donde lo que impera es la fuerza de la colectividad, puesto que el cadáver no resucita ante el ruego de 1,2 ó quinientos mil hombres, sino recién cuando todos los hombres de la tierra le ruegan para que vuelva a la vida, y el cadáver al fin, con atribuciones de ser vivo, se entristece, se emociona y vive:

*“Entonces, todos los hombres de la tierra le rodearon;
les vio el cadáver triste, emocionado;
incorpórese lentamente
abrazó al primer hombre, echóse a andar”. (versos 14,15,16,17).*

La intensidad del ritmo es progresiva y está dada por la acumulación de cifras cada vez mayores: “un hombre” (verso 2), “Se le acercaron dos” (versos 5). “Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil” (verso 8), “Le rodearon millones de individuos” (verso 11), “Entonces, todos los hombres de la tierra (verso 14)”. “Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo” (versos 4, 7, 10, 13)

Cabría recordar que en *La rue sans nom*, muchos italianos llegan a la habitación de Cruseo para unirse a él en una melodía llena de nostalgia, de dolor y amor, ante la separación de los amantes. Encontramos en esa novela



también la idea de socialismo y solidaridad tal como la observamos en este poema.

Para Vallejo, socialismo es libertad y realización humana, es construcción de una nueva sociedad, es la implantación de un mundo sin injusticias. A pesar de su opción política, Vallejo no olvida que escribe para un lector universal. No escribe bajo las premisas de una filiación política. Escribe, eso sí, bajo una concepción de hombre y sociedad. Vallejo encuentra el tono y la metáfora para hacer de su poemario un canto universal.⁽²⁸¹⁾

Finalmente, cabe resaltar el estilo impersonal presente en todo el poema, rompiendo de esta forma con la línea dominante del testimonio inmediato y en primera persona.

Por todo lo dicho, se evidencia a un **Vallejo**, "a gusto" en su tarea de traductor ya que había muchos puntos en común entre autor-narrador y el traductor-escritor. Hemos visto cómo en los tres grandes géneros literarios que aborda **Vallejo**: narrativa, teatro y poesía está presente su profundo conocimiento de la cultura e idiosincrasia francesa a través de la lectura y traducción de sus obras al español. Así, en su labor de producción está también sin discusión y en esencia, su experiencia como traductor.

²⁸¹ HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo... "Neruda, Vallejo y la Guerra Civil Española", en *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Número 5. Lima. Editorial San Marcos. Julio, 2004, pág. 153



CONCLUSIONES

1. Para analizar convenientemente una obra literaria, no basta un solo método de interpretación sino que más bien el crítico deberá hacer uso de aquellos elementos más importantes de cada método para aplicarlo a su análisis ,según la naturaleza de la obra elegida.
2. Para entender y valorar una obra literaria, hay que recurrir a todos los medios posibles como el autor y su entorno literario, ideológico, religioso, social, etc. Así como las influencias literarias que tuvo y las corrientes literarias en las que se inscribe su obra en general.
3. Aymé, el autor de la novela francesa *La rue sans nom* traducida por **César Vallejo**, es un escritor polifacético, cuyo estilo estuvo marcado por sus primeras vivencias en el campo, rodeado de amor pero también de pobreza, el contexto histórico de su época lleno de odios y sinsabores de la guerra, la narrativa francesa de entreguerras y posterior a la segunda guerra mundial, en la que convergen en especial, el surrealismo y el existencialismo.



4. *La rue sans nom* es una novela que habla de las injusticias por las que deben pasar los despojados, los que gritan en el silencio por los abusos de la autoridad, del que domina, de los patrones, de las normas y reglas que avasallan a los pobres. Es una novela que habla de racismo, de la marginación; pero también del amor, la solidaridad y la muerte.
5. *La rue sans nom*, está escrito con un lenguaje claro, irónico, con diálogos intercalados con breves opiniones del narrador, con alusiones religiosas, con expresiones coloquiales, con magníficas descripciones y con un excelente manejo de las figuras literarias en general.
6. La traducción literaria aparte de una ciencia es un arte en donde juegan un papel preponderante las diferentes competencias traductoras del traductor literario: competencia lingüística, cognoscitiva, cultural, literaria, filológica, retórica, etc.
7. Sobre la reciente ciencia de la crítica de la traducción hay apenas algunos trabajos que intentan teorizar sobre la mejor manera de aproximarse a la traducción de una obra literaria para su posterior valoración, tanto en sus aspectos positivos como negativos.
8. Para apreciar en su justa medida una traducción literaria no basta con analizar la traducción sino que es prioritario conocer a profundidad el texto de partida para lograr una crítica objetiva y rigurosa.



9. **César Vallejo** tradujo una especie de crónica de viaje: *Autour du Continent Latin* de Mangin y dos novelas *Élévation* de Henri Barbusse y *La rue sans nom* de Marcel Aymé del francés al español.
10. En las dos primeras traducciones se reconoce en **Vallejo** una habilidad indiscutible en el manejo de su lengua materna y en el adecuado uso de los recursos expresivos y de las figuras literarias.
11. En la traducción de *La rue sans nom* se han encontrado 60 aciertos representativos que evidencian a un **Vallejo**- traductor que ha sabido respetar el estilo del texto original, su sentido, su sintaxis, su manera peculiar de habla de los distintos personajes, su fino humor y lenguaje figurado, bellamente empleado por el narrador francés.
12. En *La rue sans nom* se han encontrado igualmente 17 errores de sentido, 50 errores por adición de información, 61 errores por supresión de la información, 10 errores por explicitación innecesaria, 30 errores lexicales y 5 errores de estilo.
13. De la anterior estadística se desprende que a pesar de que **Vallejo** ha conservado en su mayoría la parte semántica y estética de la novela; sin embargo, por momentos se ha visto tentado a aumentar y/o aclarar información y por otro lado, en algunos pasajes de la novela, ha eliminado ciertas palabras o expresiones.
14. La adición puede deberse a una necesidad por parte del *traductor-creador*, de embellecer la novela, de esclarecer la obra, de hacerla más



inteligible, de hacerla *suya* hasta el punto de aumentar oraciones o expresiones íntegras que no pertenecen al texto original.

15. La supresión de elementos puede responder a factores tales como: la falta de un supervisor o corrector de estilo que revise por completo la traducción, en la etapa final del proceso, antes de publicar la novela; el pedido expreso de la casa editorial para recortar algunas oraciones o frases que parezcan superfluas, innecesarias o simplemente por razones presupuestales; la intención de parte del *traductor-creador* de eliminar algunas oraciones, frases o palabras debido a que no las considera prioritarias para el entendimiento y goce de la obra; o simplemente, por descuido del traductor.
16. Entre Aymé y Vallejo se consolidó una comunión literaria e ideológica que se refleja en la óptima traducción de *La rue sans nom*.
17. César Vallejo debe ser considerado como uno de los más importantes traductores literarios del Perú por la sensibilidad y poeticidad plasmadas en su labor de traducción-recreación, que trasciende a través de los años y de las historias.



BIBLIOGRAFÍA

1. SOBRE MARCEL AYMÉ

Libros

- AYMÉ, Marcel... *La calle sin nombre*. Buenos Aires. Editorial Futuro. 1944, 220pp.
- AYMÉ, Marcel... *La calle sin nombre*. Madrid. Editorial Cenit S.A. 1931, 231 pp.
- AYMÉ, Marcel... *La calle sin nombre*. Traducción de César Vallejo y Prólogo de André Coyné. Madrid. Ediciones Júcar. 1990, 205 pp.
- AYMÉ, Marcel... *La rue sans nom*. Paris. Éditions Gallimard. 1930, renouvelé en 1957; 229 pp.
- AYMÉ, Marcel... *Le confort intellectuel*. Paris. Flammarion. 1949, 157 pp.
- BEAUMARCHAIS, Jean Pierre y Daniel COUTY... *Anthologie des Littératures de Langue Française*. Paris. Bordas. 1998, Tomo I y Tomo II.
- BRUÉZIÈRE, Maurice... *Histoire Descriptive de la Littérature Contemporaine*. Paris. Berger- Levrault. 1975, 478 pp.
- CAMERO PEREZ, Carmen... *Marcel Aymé et l'art de la nouvelle*. En: CRESCIUCCI, Alain... *Etudes réunis par... Littératures Contemporaines*. N°5. *Marcel Aymé*. Paris. Editions Klincksieck, 1999, 184 pp.



- CRESCIUCCI, Alain... Etudes réunies par... *Littératures Contemporaines*. N°5. *Marcel Aymé*. Paris. Editions Klincksieck, 1999, 184 pp.
- DUMONT, Jean – Louis... *Marcel Aymé. Marcel Aymé et le merveilleux*. Paris. Nouvelles Editions Debresse. 1970, 217 pp.
- LAGARDE, André y Laurent MICHARD... *XX^e siècle*. Collection Littéraire Lagarde et Michard. France. Bordas 1987. 704 pp.
- LÉCUREUR, Christiane et Michel... (Réunies et présentées par) *MARCEL AYMÉ. Lettres d'une Vie*. Paris. Les Belles Lettres / Archimbaud. 2001. 284 pp.
- LÉCUREUR, Michel... *La Comédie humaine de Marcel Aymé*. Lyon. La Manufacture. 1985, 371 pp.
- LÉCUREUR, Michel... *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé*. (Préface Benoît Duteurtre). Besançon. Editions Tigibus. 2002, 141pp.
- LÉCUREUR, Michel... *Marcel Aymé. Un honnête homme*. Paris. Les Belles Lettres. 1997, 448 pp.
- LÉCUREUR, Michel... *Album Marcel Aymé*. Paris. Editions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 2001, 317 pp
- MÜLLER, Dieter... *Discours Réaliste et Discours satirique. L'Écriture dans les Romans Politiques de Marcel Aymé*. Genève. Editions Slatkine. 1993, 369pp.
- Revue des amis de la bibliothèque des archives et du musée de Dole. *Autour de Marcel Aymé*. Cahiers Dolois. Année 1980 – numéro 4. (Préface de André Mien). Dole 1980, 86 pp.
- ROUFFIANGE, Robert... *Le Parler Paysan dans les Romans de Marcel Aymé*. Dijon. Association Bourguignonne de Dialectologie et d'onomastique, 1989, 194 pp.
- SPANG – HANSSEN, Ebbe... *Le docte ignorance de Marcel Aymé*. France. Klincksieck, 1999, 182 pp.
- THORAVAL, Jean... *Les Grandes Etapes de la Civilisation Française*. Paris. Bordas. 1978, 729 pp.
- VANDROMME, Pol... *Aymé*. Paris. Gallimard. 1960, 316 pp.



VENIEL, Jean – Claude... *L'œuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au Triomphe de l'Ecrivain*. Paris. Aux Amateurs de Livres. 1990, 417 pp.

Revistas ()*

FIGARO (LE) Aymé le fabuleux. Paris, 23 de octubre de 1997.

FIGARO (LE) Aymé, à perdre la raison. Paris, 28 de agosto de 1996.

FIGARO (LE) Comme poète, il passait les murailles!. Paris, 08 de enero de 1989

FIGARO (LE) Enchantements. Paris, 13 de enero de 1989.

FIGARO (LE) La comédie enchantée de Michel Legrand. Paris, 18 de enero de 1997.

FIGARO (LE) Le plaisir d'Aymé. Paris, 11 de abril de 2002

FIGARO (LE) Les bizarres personnages de Marcel Aymé. Paris, 03 de octubre de 1990

FIGARO (LE) Les crocs-en-jambe de Marcel Aymé. Paris, 11 de enero del 2001

FIGARO (LE) Marcel Aymé : un cocktail détonant. Paris, 27 de agosto de 1986.

FIGARO (LE) Marcel Aymé : un non-conformiste sur l'écran des conformismes. Paris, 15 de agosto de 1998

FIGARO (LE) Marcel Aymé retrouvé. Paris, 11 de enero de 1989.

FIGARO (LE) Marcel Aymé: les pieds dans le plat. Paris, 31 de octubre de 2002

FIGARO (LE) Marcel Aymé: un enchanteur épris de justice. Paris, 17 de setiembre de 1998.

FIGARO (LE) Marielle dans les bottes de Clérambard. Paris, 10 de setiembre de 1986

FIGARO (LE) Savoureusement paradoxal. Paris, 18 de noviembre de 1985

* Estas revistas se encuentran en la Hemeroteca de la BPI (Bibliothèque Publique d'Information).



- FIGARO (LE)* Un mystérieux auteur. Paris, 19 de mayo de 1983.
- FIGARO (LE)* Une cocasserie évangélique. Paris, 18 de setiembre de 1986.
- FIGARO LITTERAIRE (LE)* Les magiciens de l'écume des jours. Paris, 23 de noviembre del 2000
- FIGARO LITTERAIRE (LE)* Marcel Aymé, l'enchanteur du réel. Paris, 10 de mayo del 2001
- LIBERATION* Elle est belle, la France Paris, 25 de abril de 2002
- LIBERATION* L'aventure solitaire d'Albert Ayme. Paris, 12 de marzo de 1980.
- MAGAZINE LITTERAIRE* A la teinture d'aloès. Paris, 01 de mayo de 2002.
- MAGAZINE LITTERAIRE* Aymé en liberté. Paris, 01 de junio del 2001.
- MONDE (LE)* Comment sauver Céline?. Paris, 11 de mayo de 2001
- MONDE (LE)* Il n'y a pas de miracle. Paris, 19 de setiembre de 1986.
- MONDE (LE)* La comédie humaine de Marcel Aymé. Paris, 19 de julio de 2002
- MONDE (LE)* Les bonnes intentions. Paris, 07 de marzo de 1992
- MONDE (LE)* Les dockers de Brooklyn. Paris, 04 de diciembre de 1992.
- MONDE (LE)* Les femmes mènent le jeu. Paris, 14 de enero de 1989
- MONDE (LE)* L'originalité aux dépens du bon sens. Paris, 20 de noviembre 1985.
- MONDE (LE)* Marcel Aymé en Sorbonne. Paris, 26 de octubre de 1984.
- NOUVEL OBSERVATEUR (LE)* Aymé est un bonheur. Paris, 08 de octubre 1998.
- NOUVEL OBSERVATEUR (LE)* Les contes du chat Aymé. Paris, 21 de junio del 2001.
- NOUVEL OBSERVATEUR (LE)* Marcel le bien aymé. Paris, 16 de octubre de 1987.



PARIS MATCH Ah! Si nous avons un Marcel Aymé. Paris, 20 de noviembre de 1987.

QUINZAINE LITTERAIRE (LA) "Il y avait un poète nommé Marcel...". Paris, 16 de junio de 2002.

QUINZAINE LITTERAIRE (LA) Marcel Aymé revisité. Paris, 16 de octubre de 1998.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) "Clérambard": une autre façon d'Aymé. Paris, 11 de setiembre de 1986.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Acquaviva le hussard. Paris, 20 de febrero de 1989.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) La jouvence Acquaviva. Paris, 07 de febrero de 1990.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Le confort intellectuel. Paris, 18 de noviembre de 1985.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Marcel Aymé moraliste dramatique. Paris, 12 de noviembre de 1985.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Marcel Aymé. Paris, 22 de octubre de 1987.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Messie, mais non. Paris, 07 de marzo de 1992.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Ni belle ni bête. Paris, 11 de enero de 1989.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Tyran domestique. Paris, 24 de setiembre de 1986.

QUOTIDIEN DE PARIS (LE) Vu du pont. Paris, 08 de diciembre de 1992.

TELERAMA Aymé à l'anglaise. Paris, 27 de marzo de 1991.

TELERAMA Histoire glauque. Paris, 11 de enero de 1989.

TELERAMA La Grace. Paris, 21 de abril de 1979.

TELERAMA L'Aymé des Wilson. Paris, 21 de setiembre de 1988.

TELERAMA L'épris des mots. Paris, 21 de noviembre de 1990.



TELERAMA Marcel bien aymé. París, 17 de setiembre de 1986.

TELERAMA Marcel, le mal Aymé. París, 21 de agosto de 1996.

2. SOBRE CÉSAR VALLEJO

Libros

ABRIL, Xavier... *Vallejo. Ensayo de Aproximación Crítica*. Buenos Aires. Ediciones Front. 1958, 274 pp.

ANGELES CABALLERO, César A. ... *César Vallejo. Su Obra*. Universidad Nacional "San Luis Gonzaga" Escuela Superior Universitaria de Educación a Distancia. Rectorado. Homenaje al Centenario del Nacimiento de César Vallejo. Enero, 1993. Ica. Editorial San Marcos. 1993. 254 pp.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique... *Vallejo como Paradigma (un caso especial de escritura)*. Lima. Instituto Nacional de Cultura. 1974, 213 pp.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique... *César Vallejo. Teatro Completo*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1979, Tomo I y II.

BALLÓN, Enrique et. al. ... *César Vallejo: Ideólogo y político*. Lima. Intercampus. 1986, 71pp.

BUENO, Raúl... *Poesía Hispanoamericana de Vanguardia. (Procedimientos de interpretación textual)*. Lima. Latinoamericana Editores, 1985, 137pp.

BUXÓ, José Pascual... *César Vallejo. Crítica y Contracrítica*. México. UNAM. 1992, 127 pp.

CABEL, Jesús... Edición, estudio preliminar y notas de César Vallejo *Correspondencia Completa*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002, 494 pp.

COYNÉ, André... *César Vallejo*. 2^{da} ed. Trujillo. Ediciones SEA. 1989, 228 pp.

DE PRIEGO, Manuel Miguel... (ed.) *César Vallejo. Ensayos y reportajes*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2003, 638 pp.

DEL MASTRO PUCCIO, Cesare... "Entre la estilística y la semiótica; denotación y connotación en Trilce XXIII" (pp.19-66), en *Boletín de la*



Academia Peruana de la Lengua. Lima, 1er semestre del 2000, número 33, 202 pp.

DELGADO, Washington... *Historia de la Literatura Republicana*. Lima. Ediciones Rikchay, 1980, 173pp.

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier... *Poetas y Narradores. La Narrativa Breve en las Revistas de Vanguardia en España. (1918-1936)* Madrid. Editorial Devenir Ensayo. 2005, 356 pp.

ESCOBAR, Alberto... *Cómo leer a Vallejo*. Lima. PLV Editur. 1973, 342 pp.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan... *César Vallejo. Itinerario del Hombre 1892-1923*. Lima. Seglusa Editores. 1989, 329 pp.

ESTEBAN, José (compilador e introducción) *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*. Madrid. Sílex ediciones, 2004, 218 pp.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo... "César Vallejo y la Teología de la Liberación" (pp. 45-53), en *Vallejo*. Lima. Universidad Ricardo Palma. 1994, 163 pp.

FERRARI, Américo... *El Universo Poético de César Vallejo*. Lima. Universidad de San Martín de Porres. Facultad de Ciencias de la Comunicación. 1997, 393 pp.

FLÓ, Juan y Stephen M. HART... *César Vallejo: Autógrafos olvidados*. Great Britain. Tamesis, Woodbridge and Pontificia Universidad Católica del Perú (Ediciones del Rectorado). 2003, 174 pp.

FLORES, Angel... *Aproximaciones a César Vallejo*. New York. Editorial Las Américas. 1971, 391 pp.

FUENTES, Víctor... *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona. Biblioteca Atlántida 1981, 122 pp.

GÓNZALEZ VIGIL, Ricardo... (edición y prólogo) *César Vallejo. Obras completas. Obra poética*. Tomo I. Lima. Editorial e Imprenta DESA. Biblioteca Clásicos del Perú. 1991, 895 pp.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo... *El Perú es todas las sangres*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1991, 419 pp.

GONZALO SANTONJA... "César Vallejo, Traductor", en *Cuadernos Hispanoamericanos - Homenaje a César Vallejo*. N°456-57, junio/julio 1988, volumen II, pp. 1011-1026.



- GRANADOS, Pedro... *Poéticas y Utopías en la Poesía de César Vallejo*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2004, 161pp.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael... *César Vallejo y la muerte de Dios*. Colombia. Panamericana Editorial. 2002, 200 pp.
- GUTIERREZ, Miguel... *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima. Editorial LABRUSA S.A. 1988, 287 pp.
- HART, Stephen... *Religión, Política y Ciencia en la obra de César Vallejo*. London. Tamesis Books Limited. (Colección Támesis. Serie A. Monografías CXXXIII. Libro basado en la tesis de doctorado presentada en la Universidad de Cambridge, 1984).1987, 113 pp.
- HIGGINS, James... *César Vallejo en su poesía*. Lima. Seglusa Editores. 1989, 164 pp.
- HIGGINS, James... "La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía", en *Extrait des Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brsilien*. Caravelle 9, 1967 (pp. 47-58).
- HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo... "Neruda, Vallejo y la Guerra Civil Española" (pp. 143-160), en *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Número 5. Lima. Editorial San Marcos. Julio, 2004, 354 pp.
- KAPSOLI, Wilfredo (Compilador)... *César Vallejo en la Crítica Internacional*. Lima. Editorial de la Universidad Ricardo Palma. 2001, 243 pp.
- LAMBIE, George... *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*. Perú. Editorial Milla Batres.1993, 302 pp.
- LARREA, Juan (director)... *Actas de las Conferencias Vallejianas Internacionales celebradas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El Humanismo de César Vallejo*. Aula Vallejo 8-9-10. Años 1968-1971. Argentina.1971, 517 pp.
- LEÓN ORDOÑEZ, Zoilo... *Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo*. 2da. ed. Cajamarca. Impresiones y publicaciones Obispo Martínez Compañón.1989, 375pp.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José... *César Vallejo. Las Trazas del Narrador*. Valencia. Universitat de Valencia. Departamento de Filología Española. 1995, 202 pp.
- LORA RISCO, Alejandro... *Hacia la voz del hombre*. (Ensayos sobre César Vallejo). Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.1971, 248pp.



- LY, Nadine (ed.)... *César Vallejo: La Escritura y lo Real*. Madrid. Ediciones de la Torre. 1988, 199pp.
- MANSOUR, Mónica... *Ensayos sobre poesía*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. 1993, 376 pp.
- MARTOS, Marco y Elsa VILLANUEVA... *Las Palabras de Trilce*. Lima. Seglusa Editores. 1989, 375 pp.
- MERINO, Antonio (ed.) *En torno a César Vallejo*. Madrid. Ediciones Júcar. 1988, 346pp.
- MIRÓ, César... Prólogo en *César Vallejo. Poesías Completas 1918-1938*. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1949, 283 pp.
- NÚÑEZ, Estuardo... *Las Letras de Francia y el Perú*. Lima. Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1997, 267pp.
- OBRA COLECTIVA... *Actas del Coloquio Internacional César Vallejo*. Berlin 7-9 junio 1979. Niemeyer. Freie Universität Berlin. 1981, 150pp.
- OBRA COLECTIVA... *Coloquio Les Poètes Latino-américains devant la guerre civile d'Espagne. (Nicolás Guillén, Pablo Neruda et César Vallejo)*. Paris. Éditions L'Harmattan. 1986, 151pp.
- PANTIGOSO, Manuel... *Se llama lo mismo que padece (ECCE HOMO)*. Lima. Intihuatana Ediciones. 2000, 297 pp.
- PEREZ TORRES LLOSA, Ricardo... *Análisis a Vallejo*. Lima. Editora y distribuidora Chirre S.A. 1989, 78 pp.
- PRADO CHIRINOS, Jorge... "Roberto Paoli, traductor y crítico de Vallejo" (pp. 183-187), en *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas*. No.5 Noviembre de 2002. Universidad Ricardo Palma. Lima. Editorial Juan Brito. 2002, 247 pp.
- PUCCINELLI, Jorge... (ed.) *Estudio Preliminar en César Vallejo. Correspondencia completa*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Editorial e imprenta DESA S.A. 2002, 494 pp.
- PUCCINELLI, Jorge... *Estudio preliminar en César Vallejo. Artículos y Crónicas Completos*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Editorial e imprenta DESA S.A. 2002, II Tomos.
- REVISTA UNIVERSIDAD. Asamblea Nacional de Rectores. N°6 Noviembre 1999. *Homenaje a César Vallejo Mendoza por sus 102 años de*



- nacimiento*. Trujillo. Editorial Vallejana. Universidad César Vallejo. 1999, 195pp.
- RIVERA FEIJOO, Juan Francisco... *César Vallejo. Mito. Religión y destino*. 2da. edición. Lima. Amaru Editores, 1989, 101 pp.
- RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván... *La Ortografía Poética de Vallejo*. Lima- Perú. 1973, 69 pp.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo [y] Cecilia MOREANO (eds.)... *César Vallejo. Narrativa Completa*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999, 462 pp.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo [y] Cecilia MOREANO (eds.)... *César Vallejo. Poesía*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1997, IV tomos.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo [y] Cecilia MOREANO (eds.)... *Vallejo. Teatro Completo I y II*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999, 550pp.
- SUBERO, Efraín... *Nofas para un estudio de César Vallejo*. Caracas. Universidad Católica "Andrés Bello." Centro de Investigaciones Literarias. 1972, 64pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... "Creatividad y Comunión entre autor y traductor. Sobre la faceta desconocida de traductor de César Vallejo", en *La Traducción Literaria*. Lima. Editorial de la Universidad Ricardo Palma. 2004, 94pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... "Sobre el tema de la justicia en la Estampa Muro Noroeste de César Vallejo". En *César Vallejo*. Universidad Ricardo Palma. 1994, 163 pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... Edición y estudio preliminar en *César Vallejo. Traducciones Completas*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2003, 454 pp.
- VALERO JUAN, Eva M^a... *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida. Edicions de la Universitat de Lleida. 2004, 249pp.
- YURKIEVICH, Saúl... *Valoración de Vallejo*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de Humanidades. Talleres El Gráfico/Impresores. 1958, 72pp.
- ZILIO, Giovanni... *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima. Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. 2002, 220pp.



Traducciones de César Vallejo.

VALLEJO, César... *La calle sin nombre* de Marcel Aymé (Edición y Prólogo de André Coíné) Madrid. Ediciones Júcar. Biblioteca de Traductores 1990, 205pp

VALLEJO, César... *La calle sin nombre* de Marcel Aymé. (primera edición) Madrid. Editorial Cenit, S.A. Colección "La Novela Proletaria". 1931; 231pp

VALLEJO, César... *La calle sin nombre* de Marcel Aymé. Novela. Buenos Aires. Editorial Futuro. 1944, 224 pp.

VALLEJO, César... *Autour du Continent Latin avec le "Jules Michelet"* del Général MANGIN. Paris. Pierre Roger et C^{le}, Éditeurs. 1923, 377pp. (*En el Perú. En torno al Continente Latino con el "Jules Michelet"*. Traducción del francés por César Vallejo. París. Librería Pierre Roger. 1925, 180pp.)

VALLEJO, César... *Élévation* de Henry Barbusse. Paris. Ernest Flammarion, Editeur. 1930, 248pp. (*Elevación* [Novela] Traducción del francés al español por César Vallejo. Primera edición. Madrid. Editorial Cenit. S.A. 1931, 206pp. Colección «Novelistas Nuevos»).

Tesis sobre César Vallejo. (Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

➤ *Biblioteca Central*

Para obtener el grado de Bachiller

ARIANSEN SEMINARIO, Catalina... *Ideología y política en "El Tungsteno" de César Vallejo.* Lima, 1973; 82 pp.

CHÁVEZ DE PAZ, Darío... *La correlación poética en la poesía peruana (incisiones en la poesía de Guillén, Chocano, Valdelomar, Salaverry, Vallejo, Eguren y Sologuren).* Lima, 1966; 110 pp.

ESCALANTE ROMERO, José Ángel... *La enseñanza de los cuentos de César Vallejo en el quinto año de secundaria.* Lima, Facultad de Educación. 1972, 230 pp.

MARCHINO ANAYA, Pepe Alejandro... *Problema socio- educativo en el cuento Paco Yunque de César Vallejo.* Lima, 1971; 47 pp.



MARTÍNEZ SOSA, José Manuel... *Aspectos sociológicos y psicológicos en la narrativa de César Vallejo y Enrique López Albújar y su enseñanza en el quinto año de educación secundaria*. Lima, 1973; 104 pp.

MENDOZA, Alfonso... *César Vallejo en el proceso de la poesía peruana*. Lima, 1941, 102 pp.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo... *El paisaje en la poesía de César Vallejo*. Lima, 1960, 82 pp.

RODRÍGUEZ JARA, Américo... *César Vallejo, la enseñanza de su figura literaria*. Lima, 1966; 179 pp.

SAMANIEGO, Antenor... *La poesía de César Vallejo*. Lima, 1947, 121pp.

Para obtener el grado de Magíster:

GONZÁLEZ MONTES, Antonio Raúl... *Escalas de Vallejo: Tradición y experimentación narrativas*. Lima, 1999; 312 pp.

Para obtener el grado de Doctor

BALLÓN AGUIRRE, Enrique... *Vallejo como paradigma; un caso especial de escritura*. Lima, 1971; 179 pp.

COYNÉ, André... *Comunión y muerte en Poemas Humanos*. Lima, 1954, 127pp.

FERRARI MARCAZZOLO, Américo... *Ontología y poesía en César Vallejo*. Lima, 1971; 268 pp.

VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel... *Zoología poética de César Vallejo*. Lima, 1976; 387 pp.



➤ *Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*

Para obtener el grado de Bachiller

SOTO MERINO, Alcides Raúl... *El pensamiento estético de César Vallejo*. Lima. 1990, 57 pp.

VELÁSQUEZ ROJAS, Manuel... *Algunos aspectos de la nominación zoológica de la poesía de César Vallejo*. Lima. 1974, 171 pp.

Para obtener el título de Licenciado

CARBONEL APOLO, Rosa... *Planteamientos teóricos de "El arte y la revolución" y su plasmación en poemas humanos*. Lima. 1983, 108 pp.

CARRASCO SANTAYA, Lawrence Allan... *Las ideas estéticas de César Vallejo: estudio de sus textos en prosa reflexiva desde 1915 hasta 1937*. Lima, 2005, 130 pp.

Para obtener el grado de Magíster

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Angel... *Cómo leer poesía: Vallejo dice hoy...* Lima. 1996, 155 pp.

Para obtener el grado de doctor

ARANÍBAR SALOMÓN, María Luisa... *Sobre la fauna vallejana*. Lima .2003, 364 pp.

3. SOBRE METODOLOGÍA

ECO, Umberto... *Cómo se hace una tesis*. Barcelona. Editorial Gedisa. 2000, 233 pp.

GONZÁLEZ REYNA, Susana... *Manual de Redacción e Investigación Documental*. 4ta. Reimpresión. México. Editorial Trillas 1997, 204 pp.



LUNA CASTILLO, Antonio... *Metodología de la tesis*. 3 era. Reimpresión. México. Editorial Trillas. 2002, 130 pp.

SALVADOR MERCADO H. *¿Cómo hacer una tesis?* 2da. ed. México. Editorial LIMUSA, S.A. 1997, 294 pp.

SIERRA BRAVO, R.... *Tesis Doctorales y Trabajos de Investigación Científica*. 5ta. Ed. Madrid. Thomson Editores Spain Paraninfo, S.A. 2003, 497 pp.

4. SOBRE ANÁLISIS LITERARIO

ALEMANY SÁNCHEZ-MOSCOSO, Elena... *Del existencialismo al best-seller. Introducción a la Literatura y el Teatro Contemporáneos*. Madrid. Editorial DYKINSON, S. L. 2003, 145 pp.

BRAVO, José Antonio... *Narrativa Breve*. Lima. Editorial Perla. 1987, 55 pp.

CÁCERES CUADROS, Tito... *Análisis de Textos Literarios*. Arequipa. Editorial UNSA (Universidad Nacional de San Agustín). 2005, 263 pp.

CASTAGNINO, Raúl... *El Análisis Literario. Introducción Metodológica a una Estilística Integral*. 8va. edición. Buenos Aires. Editorial Nova, 1973, 343pp.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis... *La comunicación literaria. El lenguaje literario*. 2da. edición. Madrid. Arco Libros S.L. 1999, 95 pp.

LAPESA, Rafael... *Introducción a los estudios literarios*. 13va. edición. Madrid. Cátedra. 1981, 201 pp.

LOZANO, Jorge et. al. ... *Análisis del Discurso*. Madrid. Cátedra. 1982, 253 pp.

MOLINIÉ, Georges... *Eléments de stylistique française*. 2e. édition. Paris. Presses Universitaires de France. 1991, 212 pp.

MOREIRO, Julián... *Cómo leer textos literarios*. Madrid. Editorial EDAF. S.A. 1996, 234 pp.

MOUNIN, Georges... *La Literatura y sus Tecnoocracias*. México. Fondo de Cultura Económica 1983, 204 pp.

OLMEDO, Juan Antonio... *El Comentario Literario. Lírica, narrativa y teatro de la Edad Media al siglo XX*. Madrid. Mc Graw- Hill / Interamericana de España, S.A, 1995, 202 pp.



PARAÍSO, Isabel... *El Comentario de Textos Poéticos*. Valladolid. Ediciones Júcar. 1988, 157pp.

RAMÍREZ, Luis Hernán... *Estructuras y Funcionamiento del Lenguaje*. 7ma. edición. Lima. Derrama Magisterial. 1996, 270 pp.

REY, Juan... *Preceptiva literaria*. 15av. edición. Santander. Editorial Sal Terrae. 1981, 262 pp.

REYES, Alfonso... *La experiencia literaria*. 3era. edición. México. Fondo de Cultura Económica. 1983, 221 pp.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván... *Literatura Peruana*. Lima. Seglusa Editores. 1991. 121 pp.

VIÑAS PIQUER, David... *Historia de la crítica literaria*. Barcelona. Editorial Ariel S.A. 2002, 605 pp.

5. SOBRE TRADUCCIÓN LITERARIA

Actes du IXe Congrès Mondial de la Fédération Internationale des Traducteurs. Varsovie 1981. 534 pp.

ÁLVAREZ, Román (ed.)... *Cartografías de la Traducción. Del Post-Estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca. Ediciones Almar. Colección Biblioteca de Traducción. 2002, 302 pp.

BASTIN, Georges... *Traducir o adaptar*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 1998, 208 pp.

BRAVO UTRERA, Sonia... *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Servicios de publicaciones. 2004, 232 pp.

BUENO GARCÍA, Antonio y Joaquín GARCÍA MEDALL... *La Traducción: de la teoría a la práctica*. Valladolid. Universidad de Valladolid. 1998, 194 pp.

CAMPOS PLAZA, Nicolás y Emilio ORTEGA ARJONILLA... *Panorama de Lingüística y Traductología*. Granada. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2005, 811 pp.

DELISLE, Jean y Georges L. BASTIN... *Iniciación a la traducción. Enfoque Interpretativo. Teoría y Práctica*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1997, 286 pp.



- DELISLE, Jean y Hannelore Lee- Jahnke... *Enseignement de la Traduction et traduction dans l'enseignement*. Canadá. Presses de l'Université d'Ottawa. 1998, 242 pp.
- DURIEUX, Christine... *Apprendre à Traduire*. Paris. La Maison du Dictionnaire. 1995, 311pp.
- FROST, Elsa Cecilia... *El arte de la Traición o los Problemas de la Traducción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1992, 78 pp.
- GALLEGO ROCA, Miguel... *Traducción y Literatura: Los Estudios Literarios ante las obras traducidas*. Madrid. Ediciones Jucar. 1994, 200 pp.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel... *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia Tirant Lo Blanch. 2000, 277 pp.
- GARCÍA YEBRA, Valentín... *En torno a Traducción*. Madrid. Editorial. Gredos, 1983. 222 pp.
- GARCÍA YEBRA, Valentín... *Teoría y Práctica de la Traducción*. Madrid. Editorial Gredos. 1982, II Tomos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín... *Traducción: historia y teoría*. Madrid. Editorial Gredos. 1994, 466 pp.
- GARCIA YEBRA, Valentín... *Experiencias de un traductor*. Madrid. Editorial Gredos. 2006, 318 pp.
- GONZÁLEZ DAVIES, María (coordinadora)... *Secuencias. Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*. Barcelona. Ediciones OCTAEDRO, S.L. EUB. Ediciones Universitarias de Barcelona, S.L. 2003, 158 pp.
- GONZALO GARCÍA, Consuelo y Valentín GARCÍA YEBRA (eds.)... *Manual de Documentación para la Traducción Literaria*. Madrid. Arco/Libros, S.L. 2005, 415 pp.
- HATIM, Basil e Ian MASON... *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona. Editorial Ariel S.A. 1995, 332 pp.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José... "Una Aproximación Teórica a la Crítica de la Traducción", en *La Palabra Vertida. Investigaciones en Torno a la Traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Madrid. 1997, 758 pp.



- HORMANN VILLAGRÁN, Patricia [y] M. Isabel DIÉGUEZ MORALES (eds.)... *Sobre la Traducción Literaria en Hispanoamérica*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Mar del Plata. 1988. 104 pp.
- HURTADO ALBIR, Amparo... *Enseñar a traducir*. Madrid. Edelsa Grupo Didascalía, S.A. 1999, 256 pp.
- HURTADO ALBIR, Amparo... *La enseñanza de la Traducción*. España. Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1996, 223 pp.
- HURTADO ALBIR, Amparo... *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid. Cátedra. 2001, 695 pp.
- LE BEL, Edith (ed.)... *Le Masque et la Plume. Traducir: Reflexiones, experiencias y prácticas*. Sevilla. Universidad de Sevilla. 1995, 196 pp.
- LEFEVERE, André... *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario*. Salamanca. Ediciones Colegio de España. 1997, 209 pp.
- LEÓN, Mario... *Manual de interpretación y traducción*. Madrid. Luna Publicaciones S.L. 2000, 413 pp.
- LÓPEZ ALCALÁ, Samuel... *La historia, la traducción y el control del pasado*. Madrid. Universidad Pontificia Comillas. 2001, 135 pp.
- LUNA, Rosa... *Temas de Traducción*. Lima. Universidad Femenina del Sagrado Corazón. 2000, 175 pp.
- MORILLAS, Esther [y] Juan Pablo, ARIAS (eds.)... *El Papel del Traductor*. Salamanca. Ediciones Colegio de España. 1997, 509 pp.
- MOUNIN, Georges... *Les Belles Infidèles*. Paris. Presses Universitaires de Lille. 1994, 108 pp.
- MOUNIN, Georges... *Los problemas teóricos de la traducción*. 2da. Edición. Madrid. Editorial Gredos. 1977, 337 pp.
- MOYA, Virgilio... *La Selva de la traducción*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2004, 241 pp.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando (ed.)... *Introducción a la teoría y práctica de la traducción. Ámbito hispanofrancés*. Alicante. ECU. Editorial Club Universitario. 2000, 386 pp.
- NEWMARK, Peter... *Manual de Traducción*. 2da. edición. Madrid. Ediciones Cátedra. 1995, 364 pp.



- NIDA, Eugène [y] TABER, Charles... *La Traducción, Teoría y Práctica*. Madrid. Ediciones Cristiandad. 1986, 267 pp.
- OBRA COLECTIVA... *Sobre la Traducción Literaria en Hispanoamérica*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. 1988, 104 pp.
- OSEKI-DEPRE, Inés... *Théories et pratiques de la Traduction Littéraire*. Paris, Armand Colin. 1999, 283 pp.
- PALAZUELOS, Juan Carlos et. al. ... *El error en la Traducción*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. 1992; 75 pp.
- PASCUA FEBLES, Isabel et. al. ... *Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. España. NETBIBLO S.L. 2003, 160 pp.
- PAZ, Octavio... *Traducción: Literaria y literalidad*. Barcelona. Tusquets. 1971.
- RADERS, Margit [y] Juan CONESA (eds.)... *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. 12-16 de diciembre de 1988. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1990, 420 pp.
- RADERS, Margit [y] Julia SEVILLA (eds.)... *Actas de los III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1993, 317 pp.
- REISS, Katharina [y] Hans VERMEER... *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid. Ediciones Akal, 1996, 206 pp.
- Revista Cahiers Internationaux de Symbolisme... Théorie et Pratique de la Traduction III. La Traduction Littéraire*. Mons. Editeur responsable: LE CIEPHUM. Numéros 92-93-94. 1999, 292 pp
- Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 9-10, 2002/2003. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2003, 203 pp.
- Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Números 6-7, 1998. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1998, 192 pp.
- Revista Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 1, enero - junio de 1995. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1995, 175 pp.



- Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 3, enero - junio 1996. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1996, 158 pp.
- Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 2, julio-diciembre de 1995. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1995, 153 pp.
- Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 11, 2004. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2004, 189 pp.
- Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Número 8, 1999. Madrid. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1999, 171 pp.
- Revista *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*. Números 4-5, junio 1996-junio 1997. Madrid. Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1997, 223 pp.
- Revista *Meta. Journal des Traducteurs*. Vol. 43, N°3 septembre 1988. Canada. Les Presses de L'Université de Montréal 1998, 471 pp.
- Revista *TRADUIC-Revista de Traducción Literaria*. Año 11, Número 18. Otoño-Invierno 2003. México. Universidad Intercontinental. 2003, 40pp.
- Revista *Vasos Comunicantes* Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 8. Invierno 1996. Madrid; 115 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Madrid. Revista de ACE Traductores. Primavera de 2006.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 2. Invierno 1993- 94. Madrid; 1994, 104 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 1. Verano 1993. Madrid, 1993, 79 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 9. Otoño 1997. Madrid 1997; 119 pp.



- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 5. Otoño 1995. Madrid 1995; 189 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 7. Otoño 1996. Madrid 1996; 102 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 3. Otoño 1994. Madrid; 1994, 101 pp.
- Revista *Vasos Comunicantes*. Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Número 6. Invierno 1995- 96. Madrid; 112 pp.
- SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro... *El sentido de la Traducción. Reflexión y Crítica*. Salamanca. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y el Autor. 1994, 110 pp.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich... *Sobre los diferentes métodos de traducir. Traducción y comentarios de Valentín de García Yebra*. Madrid. Gredos. 2000, 141 pp.
- SNELL-HORNBY, Mary... *Estudios de Traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Salamanca. Ediciones Almar. Colección Biblioteca de Traducción. 1999, 207pp.
- STEINER, George... *Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y la Traducción*. México. Fondo de Cultura Económica. 1980, 583 pp.
- TORRE, Esteban. *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid. Editorial Síntesis. 1994, 255 pp.
- TOURY, Gideon... *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la Investigación en Estudios de Traducción*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2004; 371 pp.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes... *Manual de traducción*. Barcelona. Gedisa 1998, 275 pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... "Importancia de las variantes diatópicas del español del Perú en la traducción de textos expresivos" (pp.75- 87) en Miguel Angel Vega Cernuda - Rafael Martín-Gaitero (eds.). *Traducción. Metrópoli y Diáspora. Las Variantes Diatópicas de Traducción*. Actas de los VIII Encuentros Complutenses en torno en la traducción: celebrados del 5 al 8 de mayo de 1999 en el Instituto Universitario de Lenguas



- Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Editorial Complutense. 2001, 185 pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... *Tesis de Bachiller. Estudio Crítico de la Traducción realizada por Caridad Martínez de la Obra: "Hiroshima mon amour" de Marguerite Duras.* Lima, 1985, 112 pp.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario... *Tesis de Licenciatura. Estudio crítico de: "L'amant" de Marguerite Duras y de su Traducción por Ana María Moix. Una propuesta sobre crítica de traducción literaria.* Lima. 1988. 318 pp.
- VALDIVIESO, Carolina (Coordinadora)... *Literatura para niños: Cultura y Traducción.* Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Mar del Plata. 1991, 103 pp.
- VALERO GARCÉS, Carmen... *Apuntes sobre Traducción Literaria y Análisis Contrastivo de Textos Literarios Traducidos.* España. Universidad de Alcalá. 1995, 186 pp.
- VALERO GARCÉS, Carmen... *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la Traducción.* Universidad Alcalá de Henares. 1995, 266 pp.
- VEGA CERNUDA Miguel Angel (ed.)... *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas.* Aportaciones hechas a los X Encuentros Complutenses en torno a la traducción celebrados en noviembre de 2003. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. 2005, 323 pp.
- VEGA CERNUDA Miguel Angel (ed.)... *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Madrid. Ediciones Cátedra, S.A. 1994, 357 pp.
- VEGA CERNUDA Miguel Angel (ed.)... *Una mirada al taller de San Jerónimo.* Bibliografías, técnicas y reflexiones en torno a la traducción. Aportaciones hechas al Seminario Internacional Complutense: Bases Documentales en el Campo de la Traducción: Traducir en España y del español: problemas y propuestas, celebrados en noviembre de 2001. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 2003, 228 pp.
- VEGA CERNUDA, Miguel [y] Rafael MARTÍN-GAITERO (eds.)... *Traducción. Metrópoli y Diáspora. Las Variantes Diatópicas de Traducción.* Actas de los VIII Encuentros Complutenses en torno en la traducción: celebrados del 5 al 8 de mayo de 1999 en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Editorial Complutense. 2001, 185 pp.



VEGA CERNUDA, Miguel Ángel [y] Rafael MARTÍN-GAITERO (eds.)... *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*. Actas de los VI Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción. 28 de noviembre al 02 de diciembre de 1995. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. 1997, 785 pp.

VEGA CERNUDA, Miguel Angel [y] Rafael MARTÍN-GAITERO (eds.)... *Lengua y Cultura. Estudios en Torno a la Traducción*. Volumen II de las Actas de los VII Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción. 24 de noviembre al 29 de noviembre de 1997. Madrid. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid. Editorial Complutense. 1999, 718 pp.

VRECK, Françoise... *L'intraduisible et l'ineffable*. (p. 51-58), en *ATELIERS L'intraduisible*. Cahiers de la Maison de la Recherche. Université Charles-de-Gaulle. Lille 3. 2000, 81 pp.

WILSS, Wolfram... *La Ciencia de la Traducción. Problemas y Métodos*. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. 1988, 352 pp.

YUSTE FRÍAS, José [y] Alberto ALVAREZ LUGRIS (eds.) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo. Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, D.L. 2005, 274 pp.

6. DICCIONARIOS

BAR, Elvire... *Dictionnaire des Synonymes*. Paris. Garnier, 1984, 94 pp.

BEAUMARCHAIS, Jean- Pierre, Daniel COUTY y Alain REY... *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris. Bordas. 1994. Tomos I, II, III y IV.

BOUTY, M. *Dictionnaire des Oeuvres et des Thèmes de la Littérature Française*. Paris. Hachette Livre, 1990, 447 pp.

CELERIER, P y J.P. MAILLARD... *Dictionnaire des structures fondamentales du français*. Paris. Clé International. 1988, 62 pp.

CORRIPIO, Fernando... *Diccionario de Incorrecciones de la Lengua Española*. Paris. Larousse. 1997, 520pp.

DEL MORAL, Rafael... *Diccionario Práctico del Comentario de Textos Literarios*. Madrid. Editorial Verbum, s.l. 1995, 285pp.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Vigésima edición. Madrid. Editorial Espasa Calpe. 1999. II Tomos.

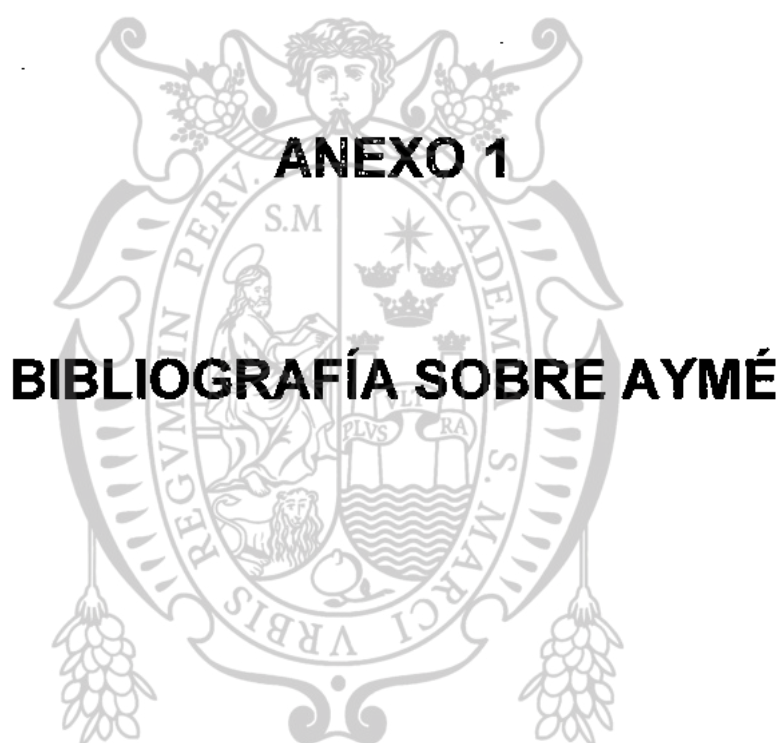


- Diccionario de Neologismos de la Lengua Española.* Barcelona. Larousse.1998, 341 pp.
- Diccionario Enciclopédico.* 12ava. edición. México. Ediciones Larousse. 2006, 1824 pp.
- Diccionario Océano de Sinónimos y Antónimos.* Barcelona. Editorial Océano. 2006, 1024 pp.
- Diccionario Panhispánico de Dudas.* Real Academia Española. Colombia. Santillana Ediciones Generales S.L. 2005, 848 pp.
- Dictionnaire de la Langue Française.* Paris. Le Petit Robert.1992, 2171 pp.
- Dictionnaire des Noms Propres.* Paris. Larousse, 1996, 1310 pp.
- Dictionnaire du Français d'aujourd'hui.* Paris. Larousse. 2000, 1406 pp.
- Dictionnaire Larousse de la Langue Française.* Paris. Collection. Lexis, 1979, 2109 pp.
- Dictionnaire Larousse Française-Espagnol. Espagnol-Française.* Paris. Collection Saturne, 1983, 976 pp.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat... *Diccionario de símbolos literarios.* Barcelona. PPU S.A. 1996, 306 pp.
- GALISSON, R... *Dictionnaire des expressions imagées.* Paris .Clé International. 1991, 143 pp.
- GARCÍA-PELAYO, Ramón et. Al. ... *Gran diccionario español-francés /français-espagnol.* Paris. Larousse. 2003,716pp.
- GENOUVRIER et. al. ... *Dictionnaire des Synonymes.* Paris. Larousse. 2001, 743. pp.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido...*Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española.* México. Fondo de Cultura Económica.1991, 736 pp
- GREIMAS, A.J. [y] J. COURTÉS...*Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje.* Madrid. Editorial Gredos.1982, 474 pp.
- Le Petit Larousse Compact. Paris. Larousse. 2004, 1818pp.



- Le Robert & Clé International. Dictionnaire du Français. Paris. Le Robert & Clé International. 2004, 1232 pp.
- MATHIEU- ROSAY, Jean... *Dictionnaire étymologique*. Belgique. Marabout, 1985, 543 pp.
- MERLE, Pierre... *Dictionnaire du français branché*. Paris. Editions du Seuil, 1986, 155 pp.
- MOLINER, María... *Diccionario de uso del Español*. Madrid. Editorial Gredos, 1983, II Tomos
- MOLINIÉ, G... *Dictionnaire de rhétorique*. Paris. Librairie Générale Française. 2001, 350 pp.
- PLATAS TASENDE, Ana María... *Diccionario de términos literarios*. 3era. edición. Madrid. Espasa Calpe, S.A. 2004, 934 pp.
- RICHARD, Renaud (coordinador)... *Diccionario de Hispanoamericanismos*. 2da. edición. Madrid. Ediciones Cátedra S.A. 2000, 575 pp.
- RIPERT, Pierre... *Dictionnaire des DITIONS PROVERBES ET MAXIMES*. Belgique. Maxi- Livres- Profrance 1998, 379 pp.
- ROUQUIER, Magali... *Vocabulaire d'Ancien Français*. Paris. Éditions Nathan, 1992, 127 pp.
- SECO, Manuel... *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*... Madrid. Espasa Calpe, 1993, 545 pp
- SUANCES-TORRES, Jaime... *Diccionario del Verbo Español, Hispanoamericano y Dialectal*. Barcelona. Empresa Editorial Herder, S.A. 2000, 1650 pp.





ROMANS



- Brûlebois*, Cahiers de France, 1926.
Aller retour, Gallimard, 1927.
Les Jumeaux du Diable, Gallimard, 1928.
La Table-aux-Crevés, Gallimard, 1929.
La Rue sans nom, Gallimard, 1930.
Le Vaurien, Gallimard, 1931.
La Jument verte, Gallimard, 1933.
Maison basse, Gallimard, 1935.
Le Moulin de la Sourdière, Gallimard, 1936.
Gustalin, Gallimard, 1937.
Le Bœuf clandestin, Gallimard, 1939.
La Belle Image, Gallimard, 1941.
Travelingue, Gallimard, 1941.
La Vouivre, Gallimard, 1943.
Le Chemin des écoliers, Gallimard, 1946.
Uranus, Gallimard, 1948.
Les Tiroirs de l'inconnu, Gallimard, 1960.

ESSAIS

- Silhouette du scandale*, éditions du Sagittaire, 1938.
Le Trou de la serrure, Les tirages à part du Palimugre, 1946.
Le Confort intellectuel, Flammarion, 1949.
De l'Amour, éd. G. Guillot, 1957.
Sur une légende, Cahier de l'Herne n° 3, 1963.



RECUEILS DE NOUVELLES

Le Puits aux images

Le Puits aux images, La retraite de Russie, Les mauvaises fièvres, A et B, Pastorale, Les clochards, L'individu, Au clair de la lune, La lanterne, Enfants perdus, Noblesse. Gallimard, 1932.

Le Nain

Le Nain, La canne, La liste, Deux victimes, Rue Saint-Sulpice, Bonne vie et mœurs, L'affaire Touffard, Le mariage de César, Trois faits divers, L'armure, Sporting, La clé sous le paillason, Le Dernier. Gallimard, 1934.

Derrière chez Martin

Le romancier Martin, Je suis renvoyé, L'élève Martin, Le temps mort, Le cocu nombreux, L'âme de Martin, Rue de l'Évangile, Conte de Noël, La statue. Gallimard, 1938.

Le Passe-muraille

Le Passe-muraille, Les Sabines, La carte, Le décret, Le proverbe, Légende poldève, Le percepteur d'épouses, Les bottes de sept lieues, L'huissier, En attendant. Gallimard, 1943.

Le Vin de Paris

L'indifférent, Traversée de Paris, La grâce, Dermuche, La fosse aux péchés, Le faux policier, La bonne peinture. Gallimard, 1947.

En arrière

Oscar et Erik, Fiançailles, Rechute, Avenue Junot, Les chiens de notre vie, Conte du milieu, Josse, La vamp et le normalien, Le mendiant. Gallimard, 1950.

Enjambées

Les chiens de notre vie, Oscar et Erik, A et B, Les bottes de sept lieues, La fabrique, Au clair de la lune, Le proverbe. Gallimard, 1967.

La Fille du shérif

La Fille du shérif, Premier prix de comédie, Premier prix de tragédie ou Les grandes récompenses, Caïn, Et le monde continua, L'œil, Les frères Legendum, Bergère, Le train des épouses, Noblesse, Le diable au studio, Entre les pages, Confidences, Augmentation, Le monument, Un crime, Knate, 17 noir impair et manque, Samson, Manquer le train, Un poète nommé Martin, Un coureur à pied du nom de Martin, Héloïse, Accident de voiture, Le nez des Jumelles, Le couple. Gallimard, 1987, (recueil posthume).

CONTES

Les Contes du Chat perché :

Le loup, Les bœufs, Le chien, Le petit coq noir. Gallimard 1934.

L'éléphant — Le mauvais jars. Gallimard, 1935.

La buse et le cochon. Gallimard, 1936.

L'âne et le cheval — Le canard et la panthère. Gallimard, 1937.

Le paon — Le cerf et le chien. Gallimard, 1938.

Les cygnes. Gallimard, 1939.

Le mouton. Gallimard, 1940.

Les boîtes de peinture. Gallimard, 1941.

Les vaches. Gallimard, 1942.

La patte du chat. Gallimard, 1944.
Le problème. Gallimard, 1946.

POÉSIE

Cœur à nu. La bouteille à la mer, n° 53, juin 1947.

NOTICE

La Fontaine des Innocents de J. Guirec, Albin Michel, Paris, 1957.

THÉÂTRE

Les grandes étapes, L'image, 18-08-1933.
Vogue la galère, Grasset, 1944.
Lucienne et le boucher, Grasset, 1947.
Clérambard, Grasset, 1950.
La Tête des autres, Grasset, 1952.
Au triple galop. (nouvelle adaptée par Jean Le Poulain), inédite, 1953.
Les quatre vérités, Grasset, 1954.
Les sorcières de Salem (adaptation), Fayard, 1955.
Les oiseaux de lune, Gallimard, 1956.
La mouche bleue, Gallimard, 1957.
Vu du pont. (adaptation), Paris-Théâtre, 1958.
Patron (comédie musicale), 1959, Cahier Marcel Aymé n° 5, 1987.
Louisiane, Gallimard, 1961.
Les maxibules, Gallimard, 1961.
La chaloupée (argument de Marcel Aymé et Roland Petit), Choudens, 1962.
Le Placard, d'après Kopit, sous le pseudonyme de Victor Dupont, 1963.
La convention Belzébir (*Le Minotaure, Consommation*), Gallimard, 1967.
La nuit de l'iguane (adaptation), posthume, Laffont, 1972.

Le météore (adaptation), inédit, Théâtre d'Aubervilliers, 1977.
Le mannequin, Cahier Marcel Aymé n° 4, 1985.
Le commissaire, Cahier Marcel Aymé n° 4, 1985 (extraits).
Le cortège ou Les suivants, Cahier Marcel Aymé n° 4, 1985 (extraits).

EN COLLABORATION

La Femme sacrée (textes de M. Aymé, Colette, Cocteau, M. Achard, L. de Villemorin, G. Nouveau), Magazine *Elle*, 1948.
Désert vivant (textes de Marcel Aymé, Louis Bromfield, Albert Camus, J. Huxley, François Mauriac, André Maurois, Henry de Montherlant), Payot, Lausanne, 1954.
Paris que j'aime (Aymé, Blondin, Clébert), éditions Sun, Paris, 1956.

PRÉFACES

Enfants, par Ergy Landau, éditions O.E.T., Paris, 1936.
Dubout, éditions Arts et technique, Monaco, 1942.
Femmes et modèles, Touchagues, Denoël, 1944.
L'âne, Lucien de Samosate, éditions Terre latine, Bruxelles, 1946.
Les contes du vent frivoltant, M. A. Meraville, Horizons de France, 1946.
Contes de Tchekhov, Guilde du livre de Lausanne, 1947.
27 bêtes pas si bêtes, G. De Coster, imprimerie Daragnès, 1950.
16 eaux-fortes de H.-M. Cahours, Paris, 1950.
Le Village inspiré, J. Vertex, chez l'auteur, Paris, 1950.
Meilleures histoires de Marius, collection « Elle est bien bonne », 1951.
L'hôpital, dessins de Rio, éditions Amiot-Dumont, 1951.
Catalogue de l'exposition itinérante en France d'outre-mer, Montmartre, 1951 (Madeleine Horst, Montmartre capitale de la jeune peinture, Creixams, Jean d'Esparsès, Jean Dufy).

- Complaintes sans paroles*, M. Siné, J.-J. Pauvert, 1956.
Alix Aymé, Exposition, Paris, 1958.
Où va la droite ?, P. Sérant, Plon, 1958.
Jacques Rozier, Exposition, Bordeaux 1959.
R. Bertin, Exposition, Paris, 22 mars 1960.
L.-F. Céline, N. Debric-Panel, éditions E. Vitte, Paris, 1961.
Enfance et adolescence, Tolstoï, Livre de poche, n° 727, 1961.
Enfance au pays dolois, Jura Français, juillet 1961.
Pierre Véry mon ami, Denoël, 1961.
Cinquante-cinq histoires extraordinaires, Gründ, Paris, 1961.
Papazoff, Exposition, 1961.
Guy Vignot, Exposition La Vouivre, 1963.
Les enfants du Bon Dieu, Blondin, Le Meilleur Livre du mois, 1963.
Œuvres complètes, Brasillach, éditions Les Sept Couleurs, Paris, 1963.
Contes d'Andersen, Livre de poche, 1963.
Henri Crémieux, Exposition, 1963.
Contes de Perrault, Club des libraires de France, 1964.
Cinq Livres de Rabelais, Magnard, 1964.
Polygames, J. Doré, Gallimard, 1964.
Un Grand Patron, Rombaldi, 1964.
Januarius di Decarli, Exposition, Genève 1964.
Qui sait ce qu'est l'amour ? 13^e Exposition des peintres témoins de leur temps, Musée Galliéra. 1964.
Marcel Leprin, Exposition au Musée Galliéra, décembre 1964.
Œuvres complètes, L.-F. Céline, Balland, Paris, 1966.
A toujours Monsieur Jouvet, M. Oseray, Buchet-Chastel, 1966.
Souvenirs d'une franc-comtoise, M.-C. Broc-Saillard, Nouvelle Revue franc-comtoise, 1967.
Les Caractères de La Bruyère, Club des classiques, Paris, 1968.
Le Chien jaune, Simenon, Livre de poche, n° 2916, 1971.
Gino Milani, Exposition, s.d.
Robert Naly, Exposition, s.d.
Blanche Van Parys, Exposition, s.d.

FILMS

- La Rue sans nom*, P. Chenal, dialogues de Marcel Aymé, 1933.
Crime et Châtiment, P. Chenal, dialogues de Marcel Aymé, 1935.
Le Domino vert, P. Chenal, dialogues de Marcel Aymé, 1935.
Les Mutinés de l'Elseneur, P. Chenal, dialogues de Marcel Aymé, 1936.
Nous les gosses, L. Daquin, dialogues de Marcel Aymé, 1941.
Le Club des soupirants, M. Gleize, scénario de Marcel Aymé, 1941.
Le Voyageur de la Toussaint, L. Daquin, dialogues de Marcel Aymé, 1942.
Madame et le mort, L. Daquin, adaptation de Marcel Aymé, 1942.
Belles vacances, R. Arcy-Hennery, dialogues de Marcel Aymé, 1946.
La Belle Image, C. Heymann, roman de Marcel Aymé, 1950.
Le Passe-muraille, J. Boyer, nouvelle de Marcel Aymé, 1950.
La Table-aux-Crevés, H. Verneuil, roman de Marcel Aymé, 1951.
Papa, maman, la bonne et moi, J.-P. Le Chanois, scénario de Pierre Véry, Jean-Paul Le Chanois, Marcel Aymé, 1954.
Papa, maman, ma femme et moi, J.-P. Le Chanois, scénario de Pierre Véry, Jean-Paul Le Chanois, Marcel Aymé, 1955.
La Traversée de Paris, Claude Autant-Lara, nouvelle de Marcel Aymé, 1956.
La Jument verte, Claude Autant-Lara, roman de Marcel Aymé, 1958.
Le Chemin des écoliers, M. Boisrond, roman de Marcel Aymé, 1959.
Le voyage à Paris, P. Mathieu et J. Espagne, dialogues de Marcel Aymé, 1960.
La Française et l'amour, sketch *La femme seule*, J.-P. Le Chanois, scénario de Marcel Aymé, 1960.

La Bourse et la vie, Jean-Pierre Mocky, dialogues de Marcel Aymé, 1965.

MESSAGE

Pour le Secours de France, Noël 1965.

CHANSONS

Ah ! Quelle journée !, paroles de Marcel Aymé, musique de Guy Béart, disques Temporel, n° 1, 2, 3.

Le jardin d'Elvire, paroles de Marcel Aymé, musique de Guy Béart, disques Temporel, n° 1, 2, 3.

La Chabraque, paroles de Marcel Aymé, musique de Guy Béart, disques Temporel, n° 1, 2, 3.

Ne tirez pas le Diable, paroles de Marcel Aymé, musique de Guy Béart, disques Temporel, n° 1, 2, 3.

Complainte, Cahier Marcel Aymé n° 3, 1984.

Pour mes quinze ans, Cahier Marcel Aymé n° 3, 1984.

PRÉSENTATION DE DISQUE

Gainsbourg, Philips Mono, 6313150, PG 195, 1958.

ÉTUDE HISTORIQUE

Henri IV, inédite.

ARTICLES

1929

Un jeune romancier nous parle du roman, *Le Quotidien*, 9 décembre.

1930

Roman paysan et littérature prolétarienne, *Nouvelles littéraires*, 9 août.

Marcel Aymé juge trois films soviétiques, *Revue du cinéma*, 1^{er} septembre.

Influence éventuelle du cinéma sur la littérature, *L'Ordre*, 26 octobre.

1931

Les films de guerre, *Revue du cinéma*, 1^{er} mai.

Comment aimez-vous la Franche-Comté ?, *Franche-Comté-Monts-Jura*, juin.

1932

Le baron sur la foire, *Voilà*, 21 mai.

Vagabonds du Pacifique, *Gringoire*, 1^{er} juillet.

Carnets de Galliéni, *Gringoire*, 15 juillet.

Faidherbe, *Gringoire*, 22 juillet.

Baiser mortel, *Gringoire*, 29 juillet.

L'empereur Constantin, *Gringoire*, 5 août.

Hors des chemins battus, *Gringoire*, 12 août.

Porte malheur, *Gringoire*, 19 août.

Sophie de Tréguier, *Gringoire*, 26 août.

Frieda, *Gringoire*, 30 septembre.

Les cousins de Vaison, *Gringoire*, 7 octobre

Sur un brise-glace soviétique, *Gringoire*, 21 octobre.

La fugue amoureuse, *Gringoire*, 28 octobre.

Le meilleur et le pire, *Gringoire*, 4 novembre.

Un livre sur l'Indochine, *Gringoire*, 11 novembre.

Bonaparte en Egypte, *Gringoire*, 18 novembre.

Molière et son époque, *Gringoire*, 25 novembre.

Ramon Fernandez par Marcel Aymé, *Gringoire*, 9 décembre.

Histoire d'enfants, *Gringoire*, 23 décembre.

Une réhabilitation, *Gringoire*, 30 décembre.



1933

La chimie des races, *Gringoire*, 6 janvier.
 La fin de Paris, *Gringoire*, 13 janvier.
 Lyon de mon cœur, *Gringoire*, 20 janvier.
 Les années tournantes, *Gringoire*, 27 janvier.
 Un roman de Maurice Bedel, *Gringoire*, 3 février.
 Mors et vita, *Gringoire*, 10 février.
 L'homme de l'Alaska, *Gringoire*, 17 février.
 Les papiers de Stresemann, *Gringoire*, 24 février.
 Madame Tallien, *Gringoire*, 3 mars.
 En frottant au jour le jour, *Marianne*, 22 mars.
 Regard en arrière, *Franche-Comté-Monts-Jura*, avril.
 En frottant au jour le jour, *Marianne*, 5 avril.
 Des bagues plein les doigts, *Marianne*, 19 avril.
 Vive la race !, *Marianne*, 3 mai.
 Sujet réservé, *Marianne*, 17 mai.
 L'âge d'or, *Marianne*, 31 mai.
 Le vieillard et la culotte, *Marianne*, 14 juin.
 L'énigme du Palais-Royal, *Fantasio*, 16 juin.
 Chœur de tziganes, *Marianne*, 28 juin.
 Le gendarme, *Marianne*, 12 juillet.
 Le délit, *Marianne*, 26 juillet.
 Tentation, *Paris-Magazine*, août.
 La sagesse du cancre, *Marianne*, 9 août.
 La Franche-Comté, *Marianne*, 18 août.
 Coupe d'oreilles, *Marianne*, 23 août.
 Le livre d'or, *Marianne*, 30 août.
 Amour et décence, *Paris-Magazine*, septembre.
 Chasseurs, *Marianne*, 6 septembre.
 Le poisson de Paris, *Marianne*, 13 septembre.
 Le détective amateur, *Marianne*, 27 septembre.
 Chairs brûlées, *Paris-Magazine*, octobre.
 Au concours Lépine, *Marianne*, 4 octobre.
 Marine, *Marianne*, 18 octobre.
 Poils et duvets, *Paris-Magazine*, novembre.
 Une idée de génie, *Marianne*, 1^{er} novembre.
 Au concours Lépine, *Action jurassienne*, 4 novembre.
 Tapisseries de Beauvais, *Marianne*, 8 novembre.
 Les chiffres, *Marianne*, 22 novembre.
 Cafés d'aujourd'hui, *Marianne*, 29 novembre.



La femme fatale, *Paris-Magazine*, décembre.
 Les chiffres, *Action jurassienne*, 2 décembre.
 Les surprises d'une collaboration, *Paris-Soir*, 2 décembre.
 La crise et la cloche, *Marianne*, 6 décembre.
 Quand il fait froid, *Marianne*, 13 décembre.
 Signes de ralliement, *Marianne*, 20 décembre.
 Couvrez ce sein, *Marianne*, 27 décembre.
 Marine, *Action jurassienne*, 30 décembre.

1934

Mélancolie des étrennes, *Paris-Magazine*, janvier.
 Le monstre, *Marianne*, 3 janvier.
 Primes à la natalité, *Marianne*, 10 janvier.
 Cent ans après, *Marianne*, 17 janvier.
 Le cinéma et l'amour, *Paris-Soir*, 20 janvier.
 Chansons, *Marianne*, 24 janvier.
 Coup de théâtre, *Marianne*, 31 janvier.
 Le meilleur mois, *Paris-Magazine*, février.
 A cheval, *Marianne*, 7 février.
 Providence, *Marianne*, 14 février.
 Les signes extérieurs, *Marianne*, 21 février.
 Le XXI^e siècle, *Marianne*, 28 février.
 Travestis, *Paris-Magazine*, mars.
 Banco, *Marianne*, 7 mars.
 Sélaciens, *Marianne*, 14 mars.
 Le crime et la crise, *Marianne*, 21 mars.
 Honneur aux vétérinaires, *Marianne*, 28 mars.
 Poisson d'avril, *Paris-Magazine*, avril.
 Les désespérés, *Marianne*, 4 avril.
 Les gangsters, *Marianne*, 11 avril.
 Les amis du million, *Marianne*, 18 avril.
 Collections, *Paris-Soir*, 24 avril.
 Figuration, *Marianne*, 25 avril.
 Le jour du muguet, *Paris-Magazine*, mai.
 Debout, *Marianne*, 2 mai.
 Aventures, *Marianne*, 9 mai.
 L'arbitre, *Marianne*, 16 mai.
 Brutus, *Marianne*, 23 mai.
 Les perles, *Marianne*, 30 mai.

Le lépreux, *Marianne*, 6 juin.
 Le billet du pendu, *Marianne*, 20 juin.
 Préparatifs, *Marianne*, 27 juin.
 Cinéma régional, *Franche-Comté-Monts-Jura*, juillet.
 La meunière, *Marianne*, 4 juillet.
 Vieillesse, *Marianne*, 11 juillet.
 14 juillet, *Marianne*, 18 juillet.
 Vitriol, *Marianne*, 25 juillet.
 Vague de pudeur en Amérique, *Marianne*, 1^{er} août.
 Lettre recommandée, *Marianne*, 8 août.
 Couleurs, *Marianne*, 15 août.
 Les parents et les jeux, *Marianne*, 22 août.
 Les jeux du hasard, *Marianne*, 29 août.
 Manifestations, *Marianne*, 5 septembre.
 Bagarre, *Marianne*, 12 septembre.
 L'édredon, *Marianne*, 19 septembre.
 Écoliers, *Marianne*, 26 septembre.
 Propos guerriers, *Marianne*, 3 octobre.
 Jeu de massacre, *Marianne*, 10 octobre.
 Chiens écrasés, *Marianne*, 17 octobre.
 Incestes, *Marianne*, 24 octobre.
 La réforme, *Marianne*, 31 octobre.
 Fausse monnaie, *Marianne*, 7 novembre.
 Matuska, *Marianne*, 14 novembre.
 Poing tendu main ouverte, *Marianne*, 21 novembre.
 L'impératrice des îles Galapagos, *Marianne*, 28 novembre.
 Les cancre, *Marianne*, 5 décembre.
 Semaine de violence, *Marianne*, 12 décembre.
 Peine de mort, *Marianne*, 19 décembre.
 La fin de la piquette, *Marianne*, 26 décembre.

1935

Les noms neufs, *Marianne*, 2 janvier.
 Oracles, *Marianne*, 9 janvier.
 Défense des faibles, *Marianne*, 16 janvier.
 Patriotisme, *Marianne*, 23 janvier.
 Les négriers, *Marianne*, 30 janvier.
 L'immoralité, *Marianne*, 13 février.
 Le relief au cinéma, *Marianne*, 6 mars.



Les grands nombres, *Marianne*, 13 mars.
 Simplicité, *Marianne*, 20 mars.
 Fin du nu, *Marianne*, 27 mars.
 Les grandes inventions, *Marianne*, 3 avril.
 Restrictions, *Marianne*, 10 avril.
 50 francs, *Marianne*, 17 avril.
 Ceux qui ne voteront pas, *Marianne*, 1^{er} mai.
 Le métèque et le noble étranger, *Paris-Soir*, 10 mai.
 Dernier cancan, *Voilà*, 25 mai.
 Radiesthésie, *Marianne*, 12 juin.
 Le tricentenaire d'un Parisien, *Paris-Soir*, 20 juin.
 Jeunesse, *Marianne*, 26 juin.
 Le rentier, *Marianne*, 7 août.
 Les belles découvertes, *Marianne*, 4 septembre.
 Nostalgie, *Marianne*, 25 septembre.
 Controverse, *Marianne*, 2 octobre.
 Commandements, *Marianne*, 9 octobre.
 Une signature, *Marianne*, 16 octobre.
 Enfants, *Vu*, 26 octobre.
 Plaisirs de l'anonymat, *Marianne*, 30 octobre.
 Hors-d'œuvre, *Paris-Midi*, 6 novembre.
 L'avenir des pieds, *Marianne*, 6 novembre.
 Les belles relations, *Paris-Midi*, 7 novembre.
 Une audience joyeuse, *Paris-Midi*, 8 novembre.
 Ceux qui n'y sont pas, *Paris-Midi*, 9 novembre.
 Un trou malencontreux, *Paris-Midi*, 10 novembre.
 La vedette, *Paris-Midi*, 23 novembre.
 Pour les enfants, *Marianne*, 18 décembre.
 Assistance, *Marianne*, 25 décembre.

1936

Parents pauvres, *Marianne*, 15 janvier.
 Veille de clôture, *Paris-Midi*, 17 janvier.
 Objets d'art, *Marianne*, 29 janvier.
 Pêcher, *Mieux-Vivre*, juin.



1937

Le livre anonyme, *Marianne*, 12 mai.
Le Cygne de Léda, *La vie réelle*, 17 décembre.

1938

Que pensez-vous du roman autobiographique ?, *Marianne*,
31 août.
Romanciers, lisez-vous les faits divers ?, *Journal de Shanghai*,
25 décembre.

1940

Illusions d'hier, *Aujourd'hui*, 27 septembre.
Ironie des mesures de pénitence, *Aujourd'hui*, 16 octobre.
De la ville à la campagne, *Aujourd'hui*, 31 octobre.
Vivent les dragons de la lune, *Le Matin*, 12 novembre.
Compartiment vide, *Les Nouveaux Temps*, 16 novembre.
L'enfant naturel, *Aujourd'hui*, 20 novembre.
Les grands travaux de plume, *Les Nouveaux Temps*,
5 décembre.
Changement de programme, *Les Nouveaux Temps*, 17 dé-
cembre.

1942

Regard en arrière, *Almanach Petit Comtois*.
Chas Laborde, *Je suis partout*, 10 janvier.
Chas Laborde, illustrateur, *Je suis partout*, 31 juillet.
Brillat-Savarin, *Je suis partout*, 21 août.
Les danseuses de Jodelet, *Je suis partout*, 20 novembre.

1943

Trois illustrateurs montmartrois, *Je suis partout*, 26 novembre.

1944

Retour à l'amour, (*retrové sans indication de la revue qui l'a
publié*).
Les jeunes et les autres, (*idem*).
Verlaine, poète populaire, *Echo des étudiants*, 15 mars.
Mon curé sur les quais, *Chronique de Paris*, avril.
Verlaine, poète populaire, *Voici la France*, mai.

1945

Légende, *xx^e siècle*, 11 octobre.

1946

Musique de film, *Almanach Paris-Cinéma*.
Le point de vue du facteur, *Toujours*, 29 janvier.
Pensum sur le théâtre, *Spectateur*, 22 octobre.
Lectures d'enfance, *Gazette des lettres*, 7 décembre.
La fidélité, *Jardin des modes*, 25 décembre.
L'enfance et le merveilleux, *Plaisir de France*, 25 décembre.

1947

Le pain et l'esprit, *Gazette des lettres*, 4 janvier.
Critique d'art, *Opéra*, 5 décembre.
Y a-t-il une crise du roman français ?, *Nouvelles littéraires*,
18 décembre.

1948

L'auteur passe facilement pour la cinquième roue du car-
rosse, *L'Intransigeant*, 7 avril.
Serais-je un auteur du dimanche ?, *Spectateur*, 13 avril.
Ce que je pense du théâtre, *Carrefour*, 28 avril.
Lucienne et le boucher présentée par son auteur, *L'Ordre*,
2 juillet.

Le théâtre et son public, *Le Figaro*, 24 août.
 Féeries enfantines, *Revue française de l'élite*, décembre.
 Odorifériques, *Parfumeries de France*, 25 décembre.

1949

Attente, *Almanach théâtre*.
 La lettre de cachet, *Carrefour*, 23 février.
 Les médecins avec le penthotal [...], *La Bataille*, 24 février.
 Pétition en faveur de M. Bardèche, *Paroles françaises*,
 1^{er} avril.
 Louis-Ferdinand Céline, *Le Libertaire*, 15 août.
 Deux salles à la Comédie-Française ?, *Le Figaro*, 22 août.
 L'Europe buissonnière, *Aspects de la France*, 17 novembre.
 Humour rose et noir, *Nouvelles littéraires*, 29 décembre.

1950

Croyez-vous à la guerre ?, *Carrefour*, 15 août.
 Existe-t-il une nouvelle avant-garde ?, *Le Figaro*, 21 août.
 L'épuration et le délit d'opinion, *Le Crapouillot*, octobre.

1951

En Franche-Comté, *Plaisir de France*, janvier.
 Il y a dix ans mourait Chas Laborde, *Nouvelles littéraires*,
 15 février.
 Le théâtre a-t-il rencontré Dieu ?, *Réforme*, 26 mai.
 De qui les écrivains sont-ils amoureux ?, *Opéra*, 19 sep-
 tembre.
 Comment un romancier devient auteur dramatique, *Carre-
 four*, 10 octobre.
 C'est immoral, *Opéra*, 5 décembre.
 Vogue la galère, *Carrefour*, 12 décembre.
 Noël, *Opéra*, 26 décembre.

1952

Lettre au strapontin, *L'Aurore*, 15 janvier.
 Un précurseur, *Liens*, 1^{er} février.
 Comment j'ai écrit *La Tête des Autres*, *Opéra*, 6 février.
La Tête des autres telle que je la vois, *Arts*, 22 février.
 Témoin à décharge, *Plaisir de France*, mars.
La Tête des autres, *Bibliofis*, mars.
 Valsez, saucisses, *Bibliofis*, mars.
 Marcel Aymé vous présente d'Esparbès, *Arts*, 7 mars.
 Marcel Aymé répond aux autres, *Opéra*, 19 mars.
 La liberté de l'écrivain est menacée, *Carrefour*, 26 mars.
 Marcel Aymé dans *Carrefour*, *Aspects de la France*, 28 mars.
 Une tête qui tombe, *Arts*, 10 avril.
 Livres conseillés pour les vacances, *Carrefour*, 16 juillet.
 En marge des *Fous de Dieu*, *Combat*, 6 décembre.

1953

Paysages et personnages, *Bulletin Flammarion*.
 Liberté d'expression, *La Parisienne*, janvier.
 Bonté de la maison, *La Parisienne*, janvier.
 Les films [...] des enfants trouvés, *Carrefour*, 13 mai.
 A. Reybaz ou le théâtre dans le sang, *Arts*, 3 juillet.
 La critique décourage le public, *Arts*, 24 septembre.
 Eugène O'Neill, auteur de tragédies antiques, *Carrefour*,
 28 octobre.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, novembre.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, décembre.

1954

Antoine Blondin, *La Parisienne*, janvier.
 Vœux pour un jeune confrère, *Nouvelles littéraires*, 7 janvier.
 Marcel Aymé vous dit *Les quatre vérités*, *Combat*, 22 janvier.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, février.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, mars.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, mai.
 Antoine Blondin, *La Parisienne*, juin.

Antoine Blondin, *La Parisienne*, juillet.
Antoine Blondin, *La Parisienne*, août.
Marcel Aymé juge *Caterina*, de Félicien Marceau, *Arts*,
17 novembre.
Je veux bien être pendu comme une sorcière, *Arts*,
15 décembre.

1955

Le libérateur, *Défense Occident*, février.
Les romanciers devant l'écran, *Nouvelles littéraires*,
10 février.
Il faut donner un théâtre à Jacques Fabbri, *Arts*, 13 avril.
L'humeur vagabonde, marque de vocation [...], *Arts*,
11 mai.
Victoire du théâtre sur la betterave, *Arts*, 18 mai.
Faut-il politiser le théâtre ?, *Arts*, 2 novembre.
Si le Goncourt était le guide Michelin *Paris-Presse*,
1^{er} décembre.
Les surprises du fantastique, *Arts*, 28 décembre.

1956

S'expliquer [...] avec les critiques, *Figaro littéraire*, 11 février.
Ecrire pour les enfants, *Nouvelles littéraires*, 22 mars.
Gardez-vous à gauche ?, *Carrefour*, 29 août.
Méfiez-vous des femmes d'artistes, *Arts*, 3 octobre.
Un vague souvenir, *Arts*, 10 octobre.
Une somme de misère et de pureté, *Arts*, 17 octobre.
Je voudrais dénoncer un scandale, *Arts*, 21 novembre.
L'humour et le social, *Pensée française*, 15 décembre.

1957

La deuxième rue à gauche, *Paris-Presse*, 26 janvier.
Lettre franche à un jeune Français, *Arts*, 6 mars.
Lettre à Marcabru, *Arts*, 22 mai.
L'Amérique a peur de l'amour..., *Arts*, 28 août.

Réponse à Michel de Saint-Pierre, *Nouvelles littéraires*,
3 octobre.
Sur une levée de boucliers, *Figaro-Dimanche*, 11 novembre.
Sur une tête, *Le Figaro*, 11 novembre.
Réponse à Thierry Maulnier, *Artaban*, 29 novembre.
Hommage à Albert Paraz, *C'est-à-dire*, décembre.

1958

La mégère transformée par les Frères Jacques, *Carrefour*,
9 janvier.
Ce qui est passionnant..., *Icare*, mars.
Réponse au questionnaire Marcel Proust, *Biblio*, octobre.
Vlaminck est mort heureux mais désespéré, *Arts*,
15 octobre.
Une pratique déplorable, *Arts*, 17 décembre.
Réponse à une enquête de J. Cartier, *Arts*, 24 décembre.

1959

Les polytechniciens ne descendent plus..., *France-Soir*.
Ionesco m'intéresse, *Carrefour*, 4 mars.
Je ne crois pas en la justice, *Arts*, 25 mars.
Remettez vos rendez-vous, *L'Express*, 30 mars.
J'avais parié pour Berne, *France-Soir*, 15 mai.
L'homme de ma vie, *Arts*, 14 octobre.

1960

France-Irlande, *Arts*, 27 janvier.
Chessmann et la tête du gouverneur, *Arts*, 24 février.
Deux garçons d'honneur, *Arts*, 16 mars.
Premiers manuscrits, *Nouvelles littéraires*, 17 mars.
Comment naît une pièce, *Nouvelles littéraires*, 14 avril.
Antoine Blondin, *L'Avant-Scène*, 15 septembre.
Jean Anouilh le mystérieux, *Biblio*, octobre.
Un écrivain de grand talent : Pierre Véry, *Carrefour*,
19 octobre.

1961

La rencontre, *Le Figaro*, 6 avril.
Quant à la vie de l'esprit, *Figaro littéraire*, 22 avril.
Pierre Véry mon ami, *Nouvelles littéraires*, 8 juin.

1962

Roger Nimier vu par Marcel Aymé, *Livres de France*, février.
Allez au théâtre du Tertre, *Paris-Press*, 4 juillet.
Roger Nimier par Marcel Aymé, *Bulletin N.R.F.*,
11 novembre.

1963

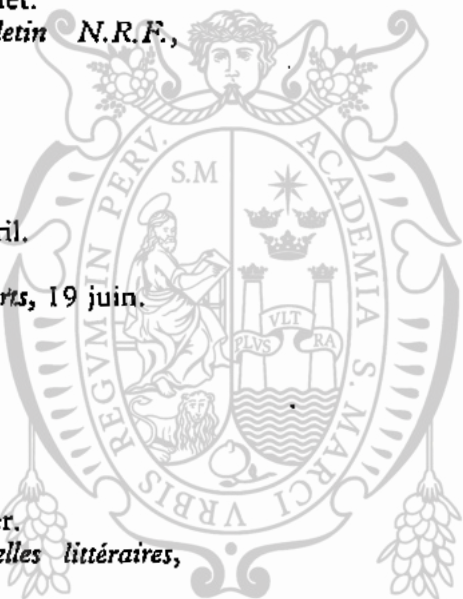
Pour saluer Bastien-Thiry, *L'Esprit public*, avril.
Sur un prétendu scandale, *Le Monde*, 4 avril.
Brasillach fut le romancier de la tendresse, *Arts*, 19 juin.
De quoi parle Malraux ?, *Arts*, 20 novembre.

1964

Le hussard démobilisé, *Accent grave*, février.
Il s'était laissé envahir [...], *Combat*, 1^{er} février.
Le génie, la barbe et les bottes, *Nouvelles littéraires*,
3 décembre.
Mauriac sous de Gaulle, *Combat*, 5 décembre.

1965

Hommage à Brasillach, *Cahier Amis de Robert Brasillach*,
février.
Hommage au Crapouillot, *Le Crapouillot*, mai.
Un appel d'homme, *Arts*, 12 mai.





**LES ŒUVRES
DE MARCEL AYME**
*essai de bibliographie
par Danielle DUCOUT **

I — Romans, nouvelles, essais, théâtre

1926

BRULÉBOIS. roman.

- Poitiers, Les Cahiers de France, 1926 (Cahiers n° 6-7) Prix Corrad
- Paris, Gallimard, 1930. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1934. - (Coll. Succès, 13)
- Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province, ill. par REMUSAT)
- Paris, Gallimard, 1976. - (Folio 711)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques, ill. par TOPOR)

1927

ALLER-RETOUR. roman.

- Paris, Gallimard, 1927. - (Coll. Blanche)
- Paris, Bibliophiles de la N.R.F., 1927
- Paris, Amis de l'édition originale, 1927
- Paris, Gallimard, 1927. - (Coll. Succès)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1928

LES JUMEAUX DU DIABLE. roman.

- Paris, Gallimard, 1928. - (Coll. Blanche)

1929

LA TABLE-AUX-CREVES. roman.

- Paris, Gallimard, 1929. - (Coll. Blanche). Prix Renaudot
- Paris, Gallimard, 1929. - (Coll. Succès, 30)
- Paris, Gallimard, 1952. - (Coll. Pourpre)
- Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province, ill. par R. JOEL)
- Paris, Flammarion, 1960. - (Ill. de VLAMINCK)
- Paris, Gallimard, 1970. - (Coll. Soleil)
- Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 116)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1930

LA RUE SANS NOM. roman.

- Paris, Gallimard, 1930. - (Coll. Blanche)
- Paris, Bibliophiles de la N.R.F., 1930
- Paris, Amis de l'édition originale, 1930
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- Paris, Gallimard, 1979. - (Folio 1125)

* Nous remercions tout particulièrement Monsieur et Madame MULLER pour leur contribution à cette bibliographie, ainsi que Monsieur LECTREUR qui nous a autorisé à reproduire sa reconstitution des articles, préfaces et filons de Marcel AYME. - Pour les éditions parues en langues étrangères, on se reportera au livre de P. VANDROMME, *Avant*, Paris, Gallimard, 1960.

LE VAURIEN, roman.

- Paris, Gallimard, 1931. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens, ill. par VIVANCOS)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques)

LUCIENNE ET LE BOUCHIER, pièce en 4 actes, voir 1947

1932

LE PUIIS AUX IMAGES, nouvelles. La Retraite de Russie. Les mauvaises fièvres. A et B, pastorale (1). Les clochards. L'individu. Au clair de la lune. La Lanterne. Enfants perdus.

- Paris, Gallimard, 1932. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1948. - (Reliée d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Gallimard, 1953. - (Contes et nouvelles ill.)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

→ **ENJAMBES** (au clair de la lune, A et B)

- Paris, Gallimard, 1967. - (La Bibl. blanche)
- Paris, Gallimard, 1974. - (Coll. 1 000 Soleils)

1933

LA JUMENT VERTE, roman.

- Paris, Gallimard, 1933. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1936. - (Ill. par Chas-Laborde)
- Genève, (s.a.), 1943
- Paris, Gallimard, 1944. - (Ed. reliée d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Ferenczi, 1947. - (Le Livre moderne, illustré, ill. de G. PACQUILL)
- Paris, Gallimard, 1951. - (Coll. Pourpre)
- Paris, L.G.F., 1955. - (Le Livre de poche 108)
- Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province, ill. par Y. BRAYER)
- Paris, Club du meilleur livre, 1957
- Paris, La Belle édition, 1967. - (Romans et contes ill.)
- Paris, Culture, Arts et Loisirs, 1969. - (Bibl. de Culture littéraire)
- Paris, Gallimard, 1970. - (Coll. Soleil)
- Paris, Rombaldi, 1970. - (Prestige de la littérature, ill. par L. TOUCHAGUES)
- Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 67)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

LA FIN DU PIANISTE, nouvelle, dans: Marianne (8 mars 1933)

1934

LES CONTES DU CHAT PERCHE, voir II**LE NAIN**, nouvelles. (Le Nain. La Canne. La Liste. (2) Deux victimes. Rue Saint-Sulpice. Bonne vie et meurs (3). L'Affaire Touffard (4). Le Mariage de César (5). Trois faits divers. L'Armure. Sporting. La Clé sous le paillason. Le Dernier)

- Paris, Gallimard, 1934. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1953. - (Contes et nouvelles ill.)
- Paris, Gallimard, 1977. - (Folio 912)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1935

MAISON BASSE, roman.

- Paris, Gallimard, 1935. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens, ill. par B. KELLY)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- Paris, Gallimard, 1978. - (Folio 1 019)

1936

LE MOULIN DE LA SOURDINE, roman.

- Paris, Gallimard, 1936. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province, ill. par FONTANAROSA)
- Paris, L.G.F., 1970. - (Le Livre de poche 2 723)

(1) *Pastorale* est parue en août 1931 dans le premier numéro des éditions du « Tambourin » (Paris).(2) *La liste* parut dans *Marianne* du 4 juillet 1934(3) *Bonne vie et meurs* parut dans *Marianne* du 19-7-1933(4) *L'Affaire Touffard* a inspiré à Marcel Aymé le thème de l'opérette PATRON, jouée en 1970 (avec Zizi Jeanmaire) et demeurée inédite(5) *Le Mariage de César* parut dans *Marianne* du 26-10-1932**Paris, Gallimard, 1973** - (Folio 321)

— Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

NEUF ET UNE par Marcel AYMÉ (et al.) prés. par G. CHARENCOU.

— Paris, Gallimard, 1936 (6)

SILHOUETTE DU SCANDALE, voir 1938**VOGUE LA GALERIE**, pièce en 4 actes, voir 1944**VIVRE LA LIBERTÉ**, Sketch inédit, 1936 (7)

1937

GUSTALIN, roman.

- Paris, Gallimard, 1937. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province ill. par P. BERGER)
- Paris, Club du meilleur livre, 1956. (Romans)
- Paris, L.G.F., 1964. - (Le Livre de poche 3172) 1
- Paris, Club des amis du livre, 1965. - (Bibl. de Culture littéraire)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1938

DERRIERE CHEZ MARTIN, nouvelles (Le Romancier Martin. Je suis renvoyé. L'Elève Martin. Le Temps mort. Le Cocu nombreux. L'Âme de Martin. Rue de l'Évangile. Conte de Noël. La Statue)

- Paris, Gallimard, 1938. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1948. - (Ed. reliée d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Gallimard, 1953. - (Contes et nouvelles ill.)
- Paris, L.G.F., 1969. - (Le Livre de poche 2633)
- Paris, Gallimard, 1973. - (Folio 432)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

SILHOUETTE DU SCANDALE, essai.

- Paris, Ed. du Sagittaire, 1938.
- Paris, Grasset, 1973.
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1939

LE BREUF CLANDESTIN, roman.

- Paris, Gallimard, 1939. - (Coll. Blanche)
- Paris, Gallimard, 1939. - (Ed. reliée d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Gallimard, 1947 (Relié d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Gallimard, 1952. - (Coll. Pourpre)
- Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens ill. par DÉMONCHY)
- Paris, La Belle édition, 1966. - (Romans et contes ill.)
- Paris, Gallimard, 1973. - (Folio 512)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1941

LA BELLE IMAGE, roman

- Paris, Gallimard, 1941. - (Coll. Blanche) (8)
- Paris, Gallimard, 1946. - (Ed. reliée d'après maquette de Paul BONNET)
- Paris, Gallimard, 1954
- Paris, La Belle édition, 1966. - (Romans et contes ill.)
- Paris, L.G.F., 1968. - (Le Livre de poche 2331)
- Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 205)
- Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

TRAVELINGUE, roman.

- Paris, Gallimard, 1941. - (Coll. Blanche) (9)
- Paris, Gallimard, 1945. - (Ed. ill. d'eaux-fortes de Claude LEPAPE)
- Paris, Gallimard, 1951. - (Coll. Pourpre)
- Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens, ill. par J.D. MALCLES)
- Paris, L.G.F., 1965. - (Le Livre de poche 1468)
- Paris, Gallimard, 1968. - (Coll. Soleil)

(6) Recueil de nouvelles présentées par les dix membres du jury Remondot, et écrites par les dix lauréats du prix, à l'occasion du 10^e anniversaire de celui-ci.

(7) Renseignement communiqué par M. MULLIER.

(8) *La Belle Image* parut dans *Les Nouveaux temps* du 15-12-1940 au 2-2-1941(9) *Travelingue* parut dans *Je sais partout* du 20-09-1941 au 17-1-1942. Le dépôt légal de l'édition Gallimard date du 8 juillet 1942.

- Paris, Gallimard, 1973. - (Folio 500)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- 1943
- LE PASSE-MURAILLE, nouvelles. (Le Passe-muraille, Les Sabines, Le Décret, Le Proverbe, Légende poïève, Le Percepteur d'épouses, Les Bottes de sept lieues, L'Huissier, En attendant)
 — Paris, Gallimard, 1943. (Coll. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1953. - (Contes et nouvelles ill.)
 — Paris, Club du meilleur livre, 1955
 — Paris, L.G.F., 1957. - (Le Livre de poche 218)
 — New-York, Scribners, 1965 (Meilleures nouvelles de Mureel Aymé)
 — Paris, Club français du livre, 1966
 — Paris, La Belle édition, 1966. - (Romans et contes ill.)
 — Paris, Gallimard, 1969. - (Coll. Soleil)
 — Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 123)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
 — Paris, Gallimard, 1978. - (1 000 Soleils)
- ENJAMBES (Les Bottes de sept lieues, Le Proverbe)
 — Paris, Gallimard, 1967. - (La Bibl. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1974. - (1 000 Soleils)
- LES BOTTES DE SEPT LIEUES.
 — Paris, Gallimard, 1980. - (Folio Junior 150)
- AVENUE JUNOT, nouvelle. voir 1949
- LA VOUIVRE, roman.
 — Paris, Gallimard, 1943. - (Coll. Blanche) (10)
 — Paris, impr. Bricage, 1950 (ill. de grav. sur bois par Jean CHIEZE)
 — Paris, Gallimard, 1950. - (Coll. Pourpre)
 — Paris, Gallimard, 1951. - (Le Rayon d'or, ill. de 12 aquarelles par GRAU SALA)
 — Paris, Club du meilleur livre, 1953. - (Romans, ill. d'un dessin de MAILLOL)
 — Paris, Gallimard, 1956. - (Romans de la Province, ill. par G. BOFA)
 — Paris, Gallimard, 1959. - (Coll. Soleil)
 — Paris, La Belle édition, 1966. - (Romans et contes ill.)
 — Paris, Rombaldi, 1970. - (Prestige de la littérature, ill. par D.A. STEINLEN)
 — Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 167)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill. par TOPOR)
 — Grenoble, éd. du Grésivaudan, 1978. - (ill. de lithogr. par J.-P. STIOLLI.)
- 1944
- VOGUE LA GALERE, pièce en 4 actes. — Paris, Grasset, 1944. — (Flore, 1944, 3, frontispice gravé sur bois par M. Andreu).
- LA GRACE, nouvelle. voir 1947
- 1945
- SAMSON, nouvelle.
 — la Table ronde, 1945. - (4^e cahier)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- LE FAUX POLICIER.
 — Paris, Pan artistique, satirique et littéraire, 1945.
- LE VIN DE PARIS, voir 1947
- 1946
- LE CHEMIN DES ECOLIERS, roman.
 — Paris, Gallimard, 1946. - (Coll. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1946. - (rel. d'après maquette de P. BONET)
 — Paris, Gallimard, 1951
 — Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens ill. par PERRAUDIN)
 — Paris, L.G.F., 1966. - (Le Livre de poche 1621)
 — Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 143)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- LE TROU DE LA SERRURE.
 Secaux, Le Palimugre, 1946. - (Tirages à part du Palimugre)

(10) La Vouivre parut dans *La Gerbe* du 22-7-1943 au 9-12-1943. Le dépôt légal de l'édition Gallimard date du 8 juillet 1942

- LA BONNE PEINTURE, nouvelle
 Paris, éd. du Salon entre, 1946. - (III. d'eaux-fortes de TOUCHAGUES)
- LE VIN DE PARIS, voir 1947
- TRAVERSEE DE PARIS, nouvelle
 Paris, Galerie Charpentier, 1946. - (III. de J. OBERLE)
 — Lausanne, La Thune du Guay, 1957. (n° 16). (III. de R. CHANCEL)
- LE VIN DE PARIS, voir 1947

1947

- LE VIN DE PARIS, nouvelles. (L'indifférent, Traversée de Paris, La grâce. (11) Le vin de Paris, Dermuche, La fosse aux péchés, Le faux policier, La bonne peinture.)
 — Paris, Gallimard, 1947. - (Coll. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1947. - (Ed. rel. d'après maquette de P. BONET)
 — New-York, Scribners, 1965. - (meilleures nouvelles de M. Aymé)
 — Paris, La Belle édition, 1966-1967. - (Romans et contes)
 — Paris, Rombaldi, 1970. - (Prestige de la littérature, ill. par J.-P. MALCLES)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- LUCIENNE ET LE BOUCHIER, pièce en 4 actes.
 — Paris, Grasset, 1947
 — Paris, Grasset, 1959
 — Paris, L.G.F., 1972. - (Le Livre de poche 451)

1948

- URANUS, roman.
 — Paris, Gallimard, 1948. - (Coll. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1948. - (Rel. d'après maquette de Mario PRASSINOS)
 — Paris, Gallimard, 1959. - (Romans parisiens, ill. par DECHELETTE)
 — Paris, Gallimard, s.d. - (Coll. Soleil)
 — Paris, L.G.F., 1967. - (Le Livre de poche 2114)
 — Paris, Gallimard, 1972. - (Folio 224)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)

1949

- AVENUE JUNOT, PORTE SAINT-MARTIN. — Paris, Les Bibliophiles de l'Etoile, 1949. - (49 eaux-fortes de P. BERGER) (12)
 → EN ARRIERE, voir 1950
- LE CONFORT INTELLECTUEL, essai.
 — Paris, Flammarion, 1949
 — Paris, Bibliophiles des sélections LARDANCHET, 1949
 — Paris, Flammarion, 1949. - (Rel. d'après la maquette de M. GRAS)
 — Paris, Flammarion, 1967
 — Paris, L.G.F., 1973. - (Le Livre de poche 3530)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill.)
- RECHUTE, nouvelle. — Paris, Cizard, 1949. - (III. de pointes sèches de J. EDELMANN)
 voir 1950
- LA VAMP ET LE NORMALIEN, OSCAR ET ERICK. — Fontainebleau, La Parade, 1949.
 — (III. de 9 pointes sèches de R. HETREAU)
 voir 1950
- 1950
- EN ARRIERE, nouvelles. (Oscar et Erick, Fiançailles, Rechute, Avenue Junot, Les chiens de notre vie, Conte du milieu, Josse, La vamp et le normalien, Le mendiant)
 — Paris, Gallimard, 1950. - (Coll. Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1950. - (Ed. rel. d'après maquette de P. BONET)
 — Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques)
- ENJAMBES (Oscar et Erick, Les chiens de notre vie)
 — Paris, Gallimard, 1967. - (La Bibliothèque Blanche)
 — Paris, Gallimard, 1974. - (1 000 soleils)
- CLERAMBARD, pièce en 4 actes.
 — Paris, Grasset, 1950
 — Paris, Opéra, 1950. - (Supplément théâtral n° 21)
 — Paris, J.-P. Mauclair, 1954. (Paris-Théâtre 87)
 — Paris, L.G.F., 1956. - (Le Livre de poche 306)
 — Paris, Grasset, 1961

(11) *La Grâce* parut dans *Je suis partout* du 2-6-1944
 (12) *Avenue Junot* fut publié dans *La Gerbe*, le 13-8-1943

- LA TÊTE DES AUTRES. pièce en 4 actes.
— Paris, Grasset, 1952. - (Cahiers verts n° 10)
— Paris, J.-P. Mauguère, 1953. - (Paris-Théâtre 76)
— Paris, Gallimard, 1957. - (Coll. Pourpre)
— Paris, Grasset, 1961
— Paris, Grasset, 1969. - (Le Livre de poche 180)
- 1952
HELOÏSE nouvelle dans *CARREFOUR*. 15-22 octobre 1952
- 1953
CONTES ET NOUVELLES.
— Paris, Gallimard, 1953. - (Ill. de 32 aquarelles de GUS BOFA grav. sur bois)
— Lausanne, La Thune du Guay, 1956
- 1954
LES QUATRE VÉRITÉS. pièce en 4 actes.
— Paris, Grasset, 1954. - (Cahiers verts n° 22)
— Alger, éd. de l'Empire, 1954 (Bibl. des Contemporains)
— Paris, l'Avant-scène, 1956. - (n° 91)
- DESERT VIVANT (Textes de Marcel AYMÉ, Louis BROMFIELD, Albert CAMUS, J. HUXLEY, François MAURIAC, André MAUROIS, Henry de MONTIERLANT).
— Lausanne, Payot, 1954
- 1956
LES OISEAUX DE LUNE. pièce en 4 actes.
— Paris, Grasset, 1956
— Paris, Fémina-Théâtre, 1956
— Paris, Gallimard, 1956 (éd. rel. d'après la maquette de P. BONNET)
— Paris, l'Avant-scène, 1956. - (n° 155)
- PARIS QUE J'AIME. Texte de Marcel AYMÉ, Antoine BLONDIN, Jean-Paul CLÉBERT.
Paris, Ed. Sun, 1956
- ROMANS DE LA PROVINCE.
— Paris, Gallimard, 1956. - (Ill. de 32 aquarelles par P. BERGER, G. BOFA, Y. BRAYER, FONTANAROSA, R. JOEL, REMUSAT)
- 1957
IMAGES DE L'AMOUR.
— Paris, Guillot, 1957. - (Ill. de lithogr. et dessins de VERTÈS)
- LA MOUCHE BLEUE. pièce en 4 actes.
— Paris, Gallimard, 1957. - (Le Mantenu d'Arlequin)
- 1959
ROMANS PARISIENS suivi d'URANUS.
— Paris, Gallimard, 1959. - (Ill. de 32 aquarelles de G. PAUL, VIVANCOS, B. KELLY, DEMONCHY, J.-D. MALCLES, PERRAUDIN, DECHELETTE)
- 1960
LES TIROIRS DE L'INCONNU. roman.
— Paris, Gallimard, 1960. - (Coll. Blanche)
— Paris, Gallimard, 1960. - (Coll. Soleil)
— Paris, Rombaldi, 1970. - (Prestige de la littérature, ill. par J. LE GUENNEC)
— Paris, Flammarion, 1977. - (Œuvres romanesques ill. par TOPOR)
- [AUTOBIOGRAPHIE] dans: VANDROMME (P.). - Aymé,
— Paris, Gallimard, 1960
- PATRON. Opérette inédite jouée au THEATRE des NATIONS
- 1961
LOUISIANE. pièce en 4 actes.
— Paris, Gallimard, 1961. - (Coll. Blanche)
- 1962
LES MAXIBULES. pièce en 4 actes.
— Paris, Gallimard, 1962. - (Coll. Blanche)
- 1966
ROMANS ET CONTES ILLUSTRES.
— Paris, La Belle édition, 1966-67. - (Ill. de COLLOT, G. de SAINTE-CROIX, M. LE ROY, J. THIEVENET, A. D. STEINLEN, G. BARRET)

- 1967
LA MINOTAURE. précédée de LA CONVENTION BELZEBIB et de CONSOMMATION.
— Paris, Gallimard, 1967. - (Coll. Blanche)
- LA FABRIQUE. nouvelle.
— ENJAMBÉES.
— Paris, Gallimard, 1967. - (La Bibl. Blanche)
— Paris, Gallimard, 1974. - (1 000 Soleils)
- 1969 posthume
L'ÉPURATION ET LE DÉLIT D'OPINION par Marcel AYMÉ et Cécil SAINT-LAURENT.
Préf. de L. Rebatet. Suivi de: Marcel Aymé, un enchanteur nocturne, par C. Saint-Laurent.
Liège, Dynamo, 1969. - (Coll. Brimborions, n° 164-165. (13))

II — LES CONTES DU CHAT PERCHÉ

- Les Contes du chat perché [Le loup. Les bœufs. Le petit coq noir. Le chien]. — Paris, Gallimard, 1934. — (Ill. de 32 lithogr. par N. ALTMAN). Prix Chateaubriand
- L'Éléphant. — Paris, Gallimard, 1935. — (Ill. de N. ALTMAN)
- Le Mauvais Jars. — Paris, Gallimard, 1935. (Ill. de N. ALTMAN)
- La Buse et le cochon. — Paris, Gallimard, 1936. — (Ill. de M. PARRY)
- L'Âne et le cheval. — Paris, Gallimard, 1937. — (Ill. de M. PARRY)
- Le Canard et la panthère. — Paris, Gallimard, 1937. — (Ill. de N. PARAIN)
- Le Cerf et le chien. — Paris, Gallimard, 1938. — (Ill. de N. PARAIN)
- Le Paon. — Paris, Gallimard, 1938. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les contes du chat perché [Le loup. Les bœufs. Le petit coq noir. Le chien. L'éléphant. Le mauvais jars. La buse et le cochon. Le canard et la panthère. Le paon]. — Paris, Gallimard, 1939. — (Coll. Blanche)
- Les Cygnes. — Paris, Gallimard, 1939. — (Ill. de N. PARAIN)
- Le Mouton. — Paris, Gallimard, 1940. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les Boîtes de peinture. — Paris, Gallimard, 1941. — (Ill. de N. PARAIN)
- Le Loup. — Paris, Gallimard, 1941. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les Vaches. — Paris, Gallimard, 1942. — (Ill. de N. PARAIN) (14)
- La Buse et le cochon. Nouv. éd. — Paris, Gallimard, 1943. — (Ill. de M. PARRY)
- La Patte du chat. — Paris, Gallimard, 1944. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les Contes du chat perché. (textes identiques à ceux de l'édition de 1939). — Paris, Gallimard, 1946. — (reliée d'après maquette de P. BONNET)
- Le Problème. — Paris, Gallimard, 1946. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les Chiens. — Paris, Gallimard, 1948. — (Ill. de N. PARAIN)
- Les Contes du chat perché [Le loup. Le chien. L'éléphant. L'âne et le cheval. Le canard et la panthère]. — Paris, Gallimard, 1949. (Coll. Blanche)
- Autres contes du chat perché [Les vaches. La patte du chat. Les cygnes. Les boîtes de peinture. Les bœufs]. — Paris, Gallimard, 1950. — (Ill. de N. PARAIN)
- Contes et nouvelles. [Le loup. Les bœufs. L'éléphant. Le mauvais jars. Le chien. Le paon. Le petit coq noir. Le canard et la panthère. La patte du chat. La buse et le cochon. L'âne et le cheval. Les vaches. Les boîtes de peinture. Le problème. Le mouton. Le cerf et le chien. Les cygnes]. — Paris, Gallimard, 1953
- Contes et nouvelles. — Lausanne, la Thune du Guay, 1956.
- Derniers contes du chat perché [Le mauvais jars. Le paon. Le problème. Le mouton. Le cerf et le chien]. — Paris, Gallimard, 1958 — (Ill. de L. QUENEAU).
- Les contes du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1939]. — Paris, Club des libraires de France, 1959 (fiction n° 84. — Ed. agrémentée de 9 collages et d'un frontispice par P. FAUCHEUX)
- Les Contes bleus du chat perché [Le Loup. Le cerf et le chien. L'éléphant. Le canard et la panthère. Le mauvais jars. L'âne et le cheval. Le mouton. Les cygnes]. — Paris, Gallimard, 1963. — (Ill. par PALAYER)
- Les Contes rouges du chat perché [La patte du chat. Les Vaches. Le chien. Les boîtes de peinture. Les bœufs. Le problème. Le paon]. — Paris, Gallimard, 1963. — (Ill. par PALAYER)
- Les Meilleures nouvelles de Marcel Aymé [L'éléphant. Le paon]. — Ed. J. H. BALTZELL. — New-York, Scribners, 1965
- Cinq contes du chat perché. a cura di P. COGNY. — Rome, Signorelli, 1966.

(13) Cet ouvrage avait été publié sous forme d'article dans le *CRAPOUILLOT* n° 11 (1950)

(14) Ce conte parut sous le titre « Comète et ses amis » dans *Comœdia* du 7-2-1942.

- Les Contes du chat perché ou chat, Les vaches, Le chien, Les boîtes de peinture, Les beaufs, Le problème, Le paon, Le loup, Le coq et le chien, L'éléphant, Le canard et la panthère, Le mauvais jans, L'âne et le cheval, Le mouton, Les cygnes, Le petit coq noir, La buse et le cochon]. — Paris, Gallimard, 1969. — (Coll. Blanche)
- Les Contes du chat perché [Textes identiques à ceux de la précédente éd.]. — Paris, Gallimard, 1969. — (Coll. Soleil)
- Les Contes du chat perché. — Paris, Gallimard, 1973. — (Folio 343)
- Les Contes rouges du chat perché. — Paris, Gallimard, 1975. — (Coll. 1 000 Soleils)
- Les Contes bleus du chat perché. — Paris, Gallimard, 1975. — (Coll. 1 000 Soleils)
- Les Contes du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1969]. — Paris, Flammarion, 1977. — (Ouvres romanesques ill. par TOPOR)
- Les Contes du chat perché [extraits], présentés par R. PETTITJEAN, — Paris, A. Colin; Gallimard, 1977. — (Folio F.)
- Les Contes bleus du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1963]. — Paris, Gallimard, 1978. — (III. de E. SCHMID)
- Les Contes rouges du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1963]. — Paris, Gallimard, 1978. — (III. de E. SCHMID)
- Les Contes bleus du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1963]. — Paris, Gallimard, 1980. — (Folio Junior 97). — (III. de Ph. DUMAS)
- Les Contes rouges du chat perché [textes identiques à ceux de l'éd. de 1963]. — Paris, Gallimard, 1980. — (Folio Junior 98). — (III. de Ph. DUMAS)

DISCOGRAPHIE

- Les Beaufs, Le chien. — Vogue 33 tours
- Les Beaufs, L'éléphant. — Festival 33 tours
- Le chien, Le loup. — Philips GU 33 tours

III — Principaux articles

- Comment j'aime la Franche-Comté. *Franche-Comté, Monts-Jura*, n° 143 (mai-juin 1931)
- En frottant au jour le jour. *Marianne*, 22 mars 1933
- Des bagues plein les doigts. *Marianne*, 19 avril 1933
- Sujet réservé. *Marianne*, 17 mai 1933
- L'âge d'or. *Marianne*, 31 mai 1933
- Le vieillard et la culotte. *Marianne*, 31 mai 1933
- Chœur de tziganes. *Marianne*, 28 juin 1933
- Le gendarme. *Marianne*, 12 juillet 1933
- Le défilé. *Marianne*, 26 juillet 1933
- La sagesse du cancre. *Marianne*, 9 août 1933
- La Franche-Comté. *Marianne*, 16 août 1933
- Coupe d'oreilles. *Marianne*, 23 août 1933
- Le livre d'or. *Marianne*, 30 août 1933
- Chasseurs. *Marianne*, 6 septembre 1933
- Le poisson de Paris. *Marianne*, 13 septembre 1933
- Le détective amateur. *Marianne*, 27 septembre 1933
- Chairs brûlées. *Paris-Magazine*, Octobre 1933
- Au concours Lépine. *Marianne*, 4 octobre 1933
- Marine. *Marianne*, 18 octobre 1933
- Une idée de génie. *Marianne*, 1^{er} novembre 1933
- Tapisseries de Beauvais. *Marianne*, 8 novembre 1933
- Les chiffres. *Marianne*, 22 novembre 1933
- Cafés d'aujourd'hui. *Marianne*, 29 novembre 1933
- La crise et la cloche. *Marianne*, 6 décembre 1933
- Quand il fait froid. *Marianne*, 13 décembre 1933
- Signes de ralliement. *Marianne*, 20 décembre 1933
- Deux victimes. *Marianne*, 27 décembre 1933
- Couvrez ce sein. *Marianne*, 27 décembre 1933
- Le monstre. *Marianne*, 3 janvier 1934
- Primes à la natalité. *Marianne*, 10 janvier 1934
- Cent ans après. *Marianne*, 17 janvier 1934
- Chansons. *Marianne*, 24 janvier 1934
- Coup de théâtre. *Marianne*, 31 janvier 1934
- A cheval. *Marianne*, 7 février 1934

- Providence. *Marianne*, 11 février 1934
- Les signes extérieurs. *Marianne*, 21 février 1934
- Le XXI^e siècle. *Marianne*, 28 février 1934
- Banco. *Marianne*, 7 mars 1934
- Sélaciens. *Marianne*, 14 mars 1934
- Le crime et la crise. *Marianne*, 21 mars 1934
- Homages aux vétérinaires. *Marianne*, 28 mars 1934
- Les désespérés. *Marianne*, 4 avril 1934
- Les gangsters. *Marianne*, 11 avril 1934
- Les amis du million. *Marianne*, 18 avril 1934
- Figuration. *Marianne*, 25 avril 1934
- Debout. *Marianne*, 2 mai 1934
- Aventures. *Marianne*, 9 mai 1934
- L'arbitre. *Marianne*, 16 mai 1934
- Bruns. *Marianne*, 23 mai 1934
- Les perles. *Marianne*, 30 mai 1934
- Cinéma régional. *Franche-Comté, Monts-Jura*, n° 180 (juin 1934)
- Le lépreux. *Marianne*, 6 juin 1934
- Le billet du pendu. *Marianne*, 30 juin 1934
- Préparatifs. *Marianne*, 27 juin 1934
- La menuisier. *Marianne*, 4 juillet 1934
- Vieillesse. *Marianne*, 11 juillet 1934
- 14 juillet. *Marianne*, 18 juillet 1934
- Vitriol. *Marianne*, 25 juillet 1934
- Yague de pudeur en Amérique. *Marianne*, 1 août 1934
- Lettre recommandée. *Marianne*, 8 août 1934
- Conteurs. *Marianne*, 15 août 1934
- Les parents et les jeux. *Marianne*, 22 août 1934
- Les jeux du hasard. *Marianne*, 29 août 1934
- Manifestations. *Marianne*, 5 septembre 1934
- Bagarre. *Marianne*, 12 septembre 1934
- L'édredon. *Marianne*, 19 septembre 1934
- Ecclésiastes. *Marianne*, 26 septembre 1934
- Propos guerriers. *Marianne*, 3 octobre 1934
- Jeux de massacre. *Marianne*, 10 octobre 1934
- Chiens écrasés. *Marianne*, 17 octobre 1934
- Incestes. *Marianne*, 24 octobre 1934
- La réforme. *Marianne*, 31 octobre 1934
- Fausse monnaie. *Marianne*, 7 novembre 1934
- Mataska. *Marianne*, 14 novembre 1934
- Poing tendu, main ouverte. *Marianne*, 21 novembre 1934
- L'Impératrice des Iles Galapagos. *Marianne*, 28 novembre 1934
- Les cancre. *Marianne*, 5 décembre 1934
- Semaine de violence. *Marianne*, 12 décembre 1934
- Peine de mort. *Marianne*, 19 décembre 1934
- Oracles. *Marianne*, 9 janvier 1935
- Défenses des faibles. *Marianne*, 16 janvier 1935
- Patriotisme. *Marianne*, 23 janvier 1935
- Les négriers. *Marianne*, 30 janvier 1935
- L'immoralité. *Marianne*, 13 février 1935
- Les grandes inventions. *Marianne*, 3 avril 1935
- Restrictions. *Marianne*, 10 avril 1935
- 50 francs. *Marianne*, 17 avril 1935
- Ceux qui ne votent pas. *Marianne*, 1^{er} mai 1935
- Radiesthésie. *Marianne*, 12 juin 1935.
- Jeunesse. *Marianne*, 26 juin 1935
- La rocque. *Marianne*, 3 juillet 1935
- Le rentier. *Marianne*, 7 août 1935
- Les belles découvertes. *Marianne*, 4 septembre 1935
- Nostalgie. *Marianne*, 25 septembre 1935
- Commandements. *Marianne*, 9 octobre 1935
- Une signature. *Marianne*, 16 octobre 1935
- Plaisirs de l'anonymat. *Marianne*, 30 octobre 1935
- L'avenir des pieds. *Marianne*, 6 novembre 1935
- Pour les enfants. *Marianne*, 18 décembre 1935

- Objets d'arts, *Marianne*, 29 janvier 1936
- Pêcher. Numéro spécial de *meux vivre* Villefranche-sur-Rhône. Bonthoux, 1936 repris dans *Magazine-Littéraire*, mai 1977
- Illusions d'hier, *Aujourd'hui*, 27 septembre 1940
- Ironie des mesures de pénitence, *Aujourd'hui*, 31 octobre 1940
- De la ville à la campagne, *Aujourd'hui*, 31 octobre 1940
- L'enfant naturel, *Aujourd'hui*, 20 novembre 1940
- Changement de programme, *Les Nouveaux temps*, 17 décembre 1940
- Chas Laborde, *Je suis partout*, 10 janvier 1942
- Chas Laborde, *Je suis partout*, 31 juillet 1942
- Brillat Savarin illustré par Ralph Soupault, *Je suis partout*, 21 août 1942
- Trois illustrateurs montmartrois, *Je suis partout*, 26 novembre 1943
- Mon curé sur les quais, *Chronique de Paris*, Avril 1944
- Lectures d'enfants, *Gazette des lettres*, 7 décembre 1946
- Le romancier, *Nouvelles Littéraires*, 18 décembre 1947
- L'auteur passe facilement pour la 5^e roue du carrosse, *L'intransigeant*, 7 avril 1948
- Ce que je pense du théâtre, *Carrefour*, 28 avril 1948
- Fées enfantines, *Revue française de l'Élite*, n° 14, 1948
- Le monument, *Table ronde*, n° 5, 1948
- Lettre de cachet, *Carrefour*, 23 février 1949
- L'épuration et le délit d'opinion, *Crapouillot*, n° 11, 1950
- La fille du shériff, *Combat*, 18 janvier 1951
- Comment un romancier devient auteur dramatique, *Carrefour*, 10 octobre 1951
- Un crime, *Aspects de la France*, 21 décembre 1951
- Les Magistrats refuseront sûrement d'être juge et partie, *Arts*, 22 février 1952
- Comment j'ai écrit LA TÊTE DES AUTRES, *Opéra*, 6 février 1952
- Marcel Aymé nous présente d'Esparbès, *Arts*, 7 mars 1952
- La liberté de l'écrivain est menacée, *Carrefour*, 26 mars 1952
- Une tête qui tombe, *Arts*, 10 avril 1952
- Voulez-vous jouer avec Marcel Aymé, *Arts*, 19 juin 1952
- Liberté d'expression, *La Parisienne*, Janvier 1953
- Bonté de la maison, *La Parisienne*, Mars 1953
- A. Reybaz ou le théâtre dans le sang, *Arts*, 3 juillet 1953
- Anouilh, Aymé, Schehadé jugent LE JOUEUR, *Arts*, 24 septembre 1953
- Eugène O'Neill auteur de tragédies antiques, *Carrefour*, 28 octobre 1953
- Antoine Blondin, *La Parisienne*, Novembre 1953 à septembre 1954
- Le mensonge est une belle situation, *Arts*, 7 mars 1954
- Je veux être pendu comme une sorcière, *Arts*, 15 décembre 1954
- Le libérateur, *Défense de l'Occident*, n° 21, Février 1955
- Il faut donner un théâtre à Jacques Fabbri, *Arts*, 13 avril 1955
- L'humeur vagabonde marque de la vocation d'écrivain, *Arts*, 11 mai 1955
- Victoire du théâtre sur la betterave, *Arts*, 18 mai 1955
- Les surprises du fantastique, *Arts*, 28 décembre 1955
- Gardez-vous à gauche, *Carrefour*, 29 août 1956
- Méfiez-vous des femmes d'artistes, *Arts*, 3 octobre 1956
- Une somme de misère et de pureté, *Arts*, 17 octobre 1956
- Je voudrais dénoncer un scandale, *Arts*, 21 novembre 1956
- Images de l'amour, *Biblio* n° 8, octobre (1957-1958)
- Lettre franche à un jeune Français, *Arts*, 6 mars 1957
- L'Amérique a peur de l'amour, *Arts*, 28 août 1957
- On nous trompe sur l'amour, *Arts*, 25 septembre 1957
- Réponse à Michel de Saint-Pierre, *Nouvelles Littéraires*, Octobre 1957
- Vlaminek est mort heureux mais désespéré du monde, *Arts*, 15 octobre 1958
- Une pratique déplorable, *Arts*, 17 décembre 1958
- France-Irlande, *Arts*, 27 janvier 1960
- Chessman et la tête du Gouverneur, *Arts*, 24 février 1960
- Deux garçons d'honneur, *Arts*, 16 mars 1960
- Antoine Blondin, *L'avant-scène*, Septembre 1960
- J. Anouilh le mystérieux, *Biblio* n° 8, octobre 1960
- Un écrivain de talent: Pierre Véry, *Carrefour*, 19 octobre 1960
- Marcel Aymé raconte sa vie, *Arts*, 14 décembre 1960
- Enfance au pays dolois, *Le Jura Français*, n° 91, juillet-septembre 1961
- R. Nimier vu par Marcel Aymé, *Biblio* n° 2, février 1962
- A quoi rêvent les jeunes gens, *Figaro littéraire*, 23 octobre 1967 — posthume —

IV — Préfaces

- LANDAU (L.) - Enfants. - Paris, éd. O.E.L., 1936
- DUBOUT. - Monaco, éd. Arts et technique, 1942
- TOUCHAGUES (L.) - Femmes et modèles. - Paris, Denoel, 1945
- LUCIEN DE SAMOSAÏE. - L'âne. - Bruxelles, éd. Ferre latine, 1946
- MERAVILLE (M.A.) - Les contes du vent frivolaire. - Paris, Horizons de France, 1946
- L'Hôpital, dessins de RIO. - Paris, Amiot-Dumont, 1950
- COSTER (G. de). - Vingt-sept bêtes pas si bêtes. - Paris, impr. Daragnès, 1950
- VERTEX (J.) - Le Village inspiré. - Paris, chez l'auteur, 1950
- VERTEX (J.) - Breiz-izel. - Paris, H.M. Cahours, 1950
- SINE (M.) - Plaintes sans paroles. - Paris, J.-J. Pauvert, 1956
- SERANT (P.) - Où va la droite. - Paris, Plon, 1958
- DEBRIE-PANEL (N.) - Louis-Ferdinand Céline. - Paris, E. Vitte, 1958 -
- TOUSTOI. - Enfance et adolescence. - Paris, L.G.F., 1958. (Le Livre de poche 727)
- BLONDIN (A.) - Les Enfants du Bon Dieu. - Paris, Le meilleur livre du mois, 1963
- BRASILLACH (R.) - Œuvres complètes. - Paris, Les Sept couleurs, 1963
- CÉLINE (L.F.) - Œuvres complètes. - Paris, Balland, 1963
- RABELAIS (F.) - Les Cinq livres. - Paris, Magnard, 1964 - (Classiques)
- BROCC-SAILLARD (M.L.) - Souvenirs d'une Franc-Comtoise. - Dole, Nouvelle Revue franc-comtoise, 1967
- SIMENON (G.) - Le Chien jaune. - Paris, L.G.F., 1971. - (Le Livre de poche 2816)

V — Varia

- GUIREC (J.) - La Fontaine des innocents [notice signée de Marcel Aymé]. - Paris, Albin Michel, s.d.
- CŒUR A NU [poème] dans: La Bouteille à la mer, n° 53 (juin 1947)

VI — Adaptations

- LES SORCIÈRES DE SALEM. Adaptation de la pièce d'Arthur MILLER
 - dans: Les Œuvres libres, n.s. n° 105 (février 1955)
 - Paris, Grasset, 1955
 - Paris, Bibliophiles des sélections Lardanchet, 1955
 - Paris, L.G.F., 1976 - (Le Livre de poche 700)
- VU DU PONT. Adaptation de la pièce d'Arthur MILLER
 - Paris, J.-P. Mauclair, 1958 - (Paris-Théâtre)
 - Paris, L.G.F., 1976. - (Le Livre de poche 700)
- LA NUIT DE L'IGUANE. Adaptation de la pièce de Tennessee WILLIAMS.
 - Paris, R. Laffont, 1972

VII — Filmographie

- La Rue sans nom, 1933. Réal. P. Chenal. Dialogues de Marcel Aymé
- Crime et châtiment, 1935. Réal. P. Chenal. Dialogues de Marcel Aymé
- Le Domino vert, 1935. Réal. P. Chenal. Dialogues de Marcel Aymé
- Roger la honte, 1935. Réal. P. Chenal. Dialogues de Marcel Aymé
- Les Mutinés de l'Elseneur, 1936. Réal. P. Chenal. Dialogues de Marcel Aymé
- Nous les gosses, 1941. Réal. L. Daquin. Dialogues de Marcel Aymé
- Le Club des soupirants, 1941. Réal. M. Gleize. Scénario Marcel Aymé
- Le Voyageur de la Toussaint, 1942. Réal. L. Daquin. Dialogues de Marcel Aymé
- Madame et le mort, 1942. Réal. L. Daquin. Adaptation de Marcel Aymé
- La Belle image, 1950. Réal. C. Heymann. Roman de Marcel Aymé
- Le Passe-muraille, 1950. Réal. J. Boyer. Nouvelle de Marcel Aymé
- La Table-aux-Crevés, 1951. Réal. H. Verneuil. Roman de Marcel Aymé
- Papa, Maman, la bonne et moi, 1954. Réal. J.-P. Le Chanois. Scénario de Pierre Véry, J.-P. Le Chanois et M. Aymé
- Papa, Maman, ma femme et moi, 1955. Réal. J.-P. Le Chanois. Scénario de Pierre Véry, J.-P. Le Chanois et M. Aymé
- La Traversée de Paris, 1956. Réal. Cl. Autant-Lara. Nouvelle de Marcel Aymé
- La Jument verte, 1959. Réal. Cl. Autant-Lara. Roman de Marcel Aymé
- Le Chemin des écoliers, 1959. Réal. M. Boisrond. Roman de Marcel Aymé
- La Française et l'amour. Sketch: La femme seule, 1960. Réal. J.-P. Le Chanois. Scénario de Marcel Aymé
- La Bourse ou la vic, 1965. Réal. J.-P. Mocky. Dialogues de Marcel Aymé

VIII — Quelques adaptations et retransmissions télévisées
GUSTALIN. Réal. G. JORRE, avec Jean Turpin, François Dyrek, Arlette
Téphany, Jacqueline Jehanneuf, Henri Crémieux...
(Antenne 2, 20 novembre 1976)

LES OISEAUX DE LUNE. Réal. André BARSACQ. Avec Marcel Cuve-
lier, Luce Garcia-Ville, Pascale de Boysson, Claude Jade, Madeleine Barbu-
lée, Jacques Duby
(F.R. 3, 28 avril 1974, - 26 mars 1977)

LE MINOTAURE. Avec Jacques Duby, Jacques Dufillo...
(Antenne 2)

LA GRACE. Réal. P. Tchernia, avec Michel Serrault et Rosy Varte,
(Antenne 2, 2 avril 1974, 9 novembre 1980).

IX — Documentaires télévisés

Vivre en France: le Jura de Marcel Aymé (O.R.T.F., 13 décembre 1969)

Un comédien lit un auteur: Daniel Gélin lit Marcel Aymé (F.R. 3 1979, en préparation)

ABREVIATIONS

bibl. : bibliothèque
coll. : collection
éd. : édition
grav. : gravé
ill. : illustrations
lithogr. : lithographies
préf. : préface
réal. : réalisation
rel. : relié
s.a. : sans adresse
s.d. : sans date



