

ISSN: 0213-1854

***Juve contre Fantômas* y la versión española de Gerardo Escodín:
análisis estructural y traductológico**

***(Juve against Fantomas* and Gerardo Escodin's spanish version:
structural and traductological analysis)**

CARMEN ARNEDO VILLAESCUSA
si2arvic@uco.es
UNED

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2015

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2015

Resumen: Trabajo que trata sobre la segunda novela de la saga de Fantômas, serie que constituiría un gran éxito del relato popular en Francia en las primeras décadas del siglo XX. Tomando como base el texto integral, reeditado por Laffont en 2013, y la traducción española de Gerardo Escodín, se lleva a cabo una análisis estructural que resalta la estructura narrativa y las coordenadas espacio-temporales, completado con un estudio traductológico que se ocupa de tres planos o niveles: nivel morfosintáctico, nivel léxico-semántico y nivel pragmático-cultural.

Palabras clave: Novela policíaca. Traducción. Análisis estructural-traductológico.

Abstract: This work deals with the second novel of Fantômas' sequence, a series that will be popular narrative great success in France in the first decades of the XXth Century. On the basis of the full text publication, reedited by Laffont in 2013, and the Spanish translation by Gerardo Escodín, it is made a structural analysis that highlights the narrative structure and the chronotopical coordinates, complemented by the traductological scrutiny devoted to three levels: the morphosyntactic stage, the lexico-semantic one and the pragmatic-cultural level.

Key words: Detective Novel. Translation. Structural-Tranductological Analysis.

1. Introducción: la novela negra

Hoy día casi nadie discute el hecho de que la novela negra sea un hallazgo literario norteamericano, heredero en muchos aspectos de la famosa “Lost Generation”, que marcó junto con Joyce y Kafka el resurgir novelístico del siglo XX, concediéndole esa premisa un cierto estatus narrativo basado en los nombres de Dos Passos, Steinbeck, Hemingway -en cierta medida Faulkner- creadores todos de un tipo de relato “behaviouriste” de carácter conductista, visualizado desde el exterior y otorgando una gran importancia a los personajes y a los diálogos, al tiempo que revolucionando el lenguaje con descripciones elementales y precisas, mayor agilidad sintáctica y un planteamiento realista crítico no exento de elementos paródicos. La deriva de este nuevo tipo de novelística hacia el relato criminal de signo popular, apoyada por el cine y los “pulp magazine”, generó la novela negra, que en Estados Unidos fue inmediatamente catalogada de género menor, y solo recibió reconocimiento literario de calidad en Francia, a través de la “Série Noire” de la prestigiosa editorial Gallimard. Creada por Marcel Duhamel en 1945, con la finalidad de atraer lectores de todo tipo (“Notre but est fort simple: vous empêcher de dormir”), su manifiesto sigue teniendo una enorme vigencia, más de sesenta años después:

Que le lecteur non prévenu se méfie: les volumes de la “Série Noire” ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors?... Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence — sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies— du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour — préférentiellement bestial— de la passion désordonnée, de la

haine sans merci. Bref, notre but est fort simple: vous empêcher de dormir (Duhamel 1948).

1.1. El “Roman policier”

Pero debemos remontarnos a más atrás de la fundación de la “Série Noire” de Gallimard, ya que años antes (1927) Albert Pigasse al crear la colección “Le Masque” posibilitó a los lectores franceses descubrir el “roman à énigme” anglosajón y dota, tres años más tarde, un premio, “prix du roman d’aventure”, con el que da a conocer al público los nuevos autores franceses. Podemos distinguir por un lado una “École fantaisiste”, en la que se integrarían Jacques Decrest (1893-1954), Pierre Véry (1900-1960) y Claude Aveline (1901-1992); y, por otro, una tendencia más anclada en el realismo y el “roman à suspense”, con Noël Vindry (1896-1954), Pierre Nord (1900-1985) y Pierre Boileau (1906-1989). Podemos hacer la misma distinción en los dos escritores “phare” de esta generación, que no son franceses sino belgas: Stanislas-André Steeman (1908-1970), inventor del “pince-sans-rire enquêteur” M. Wens, y Georges Simenon (1903-1989) y su genial Maigret, cuyo método “consiste essentiellement à se laisser imprégner par l’atmosphère d’un lieu, et les caractères des protagonistes qui y gravitent”, como acertadamente escribiera Michel Lebrun¹.

2. Los creadores de *Fantômas*: Pierre Souvestre y Marcel Alain

Una vez comenzado el género en Francia, que se inicia con Émile Gaboriau y sus seguidores², el “roman policier” experimentará un inmenso auge desde

¹ Michel Lebrun (1931-1996) denominado “le Pape du polar”, de nombre verdadero Michel Cade, ha sido un novelista prolífico, crítico y autor de “romans policiers”. Abordará todos los géneros, del enigma (*Plus mort que viv*) al “roman noir” (*Un revolver c’est comme un portefeuille*), pasando por el suspense “à la française” (*En attendant l’été*). Es también autor de novelas experimentales que le han valido el ser nombrado “Commandeur Exquis de l’Ordre de la Grande Gidouille”, y que Jacques Baudou ha calificado como “unanimistes”: *Le Géant* et *L’Auvergnat*. Lebrun ganó el “Grand prix de littérature policière”, en 1956 por *Pleins feux sur Sylvie*. Sin embargo, es su obra crítica y teórica la que le ha permitido tener un lugar preeminente en la “littérature policière d’expression française”, sobre todo su serie *L’Almanach du Crime*, recensión anual de las publicaciones del género, que duró de 1980 a 1988. Su gran erudición le valió el apelativo de “Pape du Polar”, y eso fue en realidad, un “Pape protéiforme du polar”, autor de más de ochenta relatos “policiers”, siendo en su momento uno de los pilares más sólidos de la colección “Un Mystère” (Presses de la Cité), en la que publicó 47 libros entre los que los mejores (*Caveau de famille*, *La Veuve*, *L’Auvergnat*) destacan por su realismo poético, incluso fantástico (*Les Ogres*). Tras la desaparición de la colección publicará en Jean-Claude Lattès: *Autoroute*, que marca el comienzo de un gran fresco “unanimista” cuya heroína es la sociedad francesa contemporánea; el siguiente fue *Géant*, su mejor libro hasta ese momento, que es un modelo de construcción y de organización interior.

² Sobre todo Fortuné du Boisgobey y Albert Bizouard.

comienzos del siglo XX a la denominada “Belle époque”. Los autores ponen de moda este tipo de relatos basándose generalmente en la figura de un detective o policía, quien a veces llega a ser más importante que el propio escritor, adueñándose de su personalidad. Pensemos por ejemplo en el personaje de Arsène Lupin, quien haría famoso a Maurice Leblanc (1864-1941), o en Gaston Leroux (1868-1927) y su “reporter-détective” Joseph Rouletabille, o incluso en la serie de *Mystérieux: docteur Cornélius de* Gustave Le Rouge (1867-1938).

Pierre Souvestre (1874-1914), abogado, periodista y escritor, era sobrino de Émile Souvestre (1806-1854), escritor y etnógrafo de Bretaña. Hombre joven fascinado por la modernidad de la vida cotidiana, Souvestre colabora en el diario *L'Auto*, publica en 1906 una *Histoire de l'automobile*, en 1909 *La Traversée de la Manche en aéroplane*; escribe obras de teatro y novelas. En 1911 se asocia con su joven secretario Marcel Allain para llevar a cabo el desafío que le propone el editor Arthème Fayard: escribir una serie de novelas policíacas cuya secuencia de publicación debía de ser de una cada mes. El primer volumen se vendería el 10 de febrero de 1911. El último apareció en septiembre de 1913.

Marcel Allain (1885-1969) sobreviviría más de medio siglo a su colega Pierre Souvestre, con cuya compañera, Henriette Kistler, se casará en 1926. Hijo de un médico, era jurista de formación, como muchos novelistas populares y “feuilletonistes” franceses. Contratado en un primer momento como secretario y luego como pasante de un abogado abandona el empleo para convertirse en periodista, echándolo su padre de casa. En ese momento es recogido por Pierre Souvestre, periodista y escritor ya célebre. Bajo el pseudónimo de Alain Darcel publica una novela policíaca: *Les Mystères du métro* (1916), convirtiéndose luego en el “negro” literario de Souvestre.

Fantômas fue una de las creaciones más extendidas e influyentes de la cultura popular francesa de principios de siglo XX: si en los últimos años del siglo XIX al XX vieron la luz numerosos personajes que gozarían de una gran popularidad, ninguna como la de *Fantômas*, que como personaje principal de los relatos de ese mismo nombre alimentaría la imaginación del pueblo, certificando luego su popularidad en los años sesenta con el cine y en adaptaciones para televisión que mantendrían su popularidad. La ambigüedad narrativa de *Fantômas*, entre la conclusión de cada volumen y el conjunto de la serie en forma de “feuilleton”, respondía sin duda a las condiciones editoriales de su aparición para acostumar a mantener en tensión a los lectores, aunque proporcionándoles algún éxito menor a los personajes “buenos” de la serie. Contribuía a esta familiarización del lector con sus personajes la descripción del mundo en el que se desarrolla la serie: la ciudad (París, generalmente), el crimen, los bajos fondos, la miseria y el gran mundo ofrecen una pintura social

que inscribe la obra en un universo familiar al lector, que se identifica con el suyo propio. Adobado todo ello con efectos teatrales, así como la permanente nebulosa de las identidades, el efecto fue el deseado y nunca imaginado por los creadores.

En este sentido *Fantômas* sigue la estela de *Les Mystères de Paris* de Sue, la gran novela de la ciudad, presentando la ciudad moderna a través de un velo inquietante, subterráneos, sociedades secretas, laberintos, etc. Tiene, asimismo, similitudes con los relatos de Gaborieau y de Ponson du Terrail³.

A pesar del ritmo tan frenético de producción⁴, donde los capítulos corrían de uno a otro autor sin altibajos de estilo, los autores produjeron una obra maestra de la literatura popular por la que algunos intelectuales también se sintieron fascinados, como el poeta Guillaume Apollinaire y otros miembros de las vanguardias que creyeron ver en *Fantômas* una expresión de la escritura espontánea. La temprana muerte de Souvestre impulsó a Allain a escribir en solitario, tras un paréntesis entre 1913 y 1925, doce novelas más de *Fantômas* hasta 1963. La primera novela de la serie, leída hoy, tiene el encanto y el dinamismo del folletín de la época, con capítulos cortos indistinguibles unos de otros en cuanto a estilo, pero dotados de numerosas sub-tramas donde el común denominador es el miedo a *Fantômas* sobre todo, y la lucha del inspector Juve (también maestro del disfraz) por intentar atrapar, en vano, a su contrincante.

Solo una última observación para decir que desde el inicio de la primera novela de la serie, y antes de empezar la narración de un modo muy clásico (“Le dîner venait de s’achever et l’on passait au salon...”), los autores parecen querer informar al lector de lo que va a encontrar en esas novelas; en efecto, como pareciendo responder a las preguntas típicas que se plantean al analizar un asesinato (¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿por qué?), tras el título del capítulo (“Le Génie du crimen”), nos encontramos con el siguiente comienzo:

—Fantômas!
—Vous dites?
—Je dis... Fantômas.

³ De quien se cita en los primeros volúmenes a su personaje: Rocambole.

⁴ Según Marcel Allain, a causa del ritmo de producción exigido por el editor Arthème Fayard, los volúmenes de las novelas eran dictados por él y por Pierre Souvestre con la ayuda de un “dictaphone” y luego mecanografiados por la noche por mecanógrafos. Por este procedimiento, *Fantômas* impone un estilo enloquecido, que evocará a los surrealistas la escritura automática, así como intrigas sombrías y tortuosas construidas en torno a los crímenes de su (anti) héroe, con una imaginación sin límites y desarrolladas en una atmósfera poético-fantástica.

CARMEN ARNEDO VILLAESCUSA

—Cela signifie quoi?
—Rien... et tout!
—Pourtant, qu'est-ce que c'est?
—Personne... mais cependant quelqu'un!
—Enfin, que fait-il ce quelqu'un?
—Il fait peur!!!

2.1. *Juve contre Fantômas*

Como texto base hemos utilizado la reedición, que incluye el texto integral publicada en 2013 por el editor Robert Laffont, de la que han visto la luz hasta 2015 cinco tomos, estando incluida nuestra obra en el primero, siendo el segundo relato⁵. Quienes establecen y presentan la edición, Loïc Artiaga y Matthieu Letourneux, expresan ya en la primera página su asombro por no haber dedicado atención los editores a la serie:

On est d'autant plus surpris que l'œuvre n'ait jamais été rééditée dans son intégralité depuis les origines, et qu'elle fût limitée, le plus souvent, à des versions troquées, remaniées et réécrites –destin habituel des fictions populaires⁶.

Por lo que respecta a la traducción española, la fortuna de la serie fue grande en España, publicando la Casa Editorial Gallach, de Barcelona, las primeras traducciones al español, en una serie llamada “Hazañas de Fantômas”. Los volúmenes estaban encuadernados en tela y tenían sobrecubierta, siendo estos los títulos que aparecieron:

- 1) El genio del crimen
- 2) Misteriosas fechorías
- 3) Horrible stratagema
- 4) Cadáver que habla
- 5) Juve contra Fantomas
- 6) El muerto que mató
- 7) La huella del muerto
- 8) El agente secreto
- 9) El documento número 4
- 10) Prisionero de Fantomas

⁵ Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*. Édition intégral. Tome I. Paris: Robert Laffont, 2013.

⁶ Obra citada, p. VII.

- 11) El diamante del Rey
- 12) Destreza inútil
- 13) El abogado misterioso
- 14) El polizonte apache
- 15) El niño desaparecido
- 16) El ahorcado de Londres.

En años posteriores, varias editoriales publicaron algunas de las primeras novelas de la serie, siendo la más conocida la editada por Bruguera en su colección “Club del Misterio”: *Juve contra Fantómas*, traducida por Gerardo Escodín en 1981, traducción que nos sirve de comparación en el análisis. Me ha sido imposible sacar alguna referencia del traductor, que traduce del inglés, francés, ruso y otras lenguas, encontrándose traducciones suyas en las décadas 70 y 80 del siglo XX. Por la profusión de leísmos, así como por algunas estructuras (“Ayer por la noche, cuando ella vino de cenar con usted, me dijeron que había vuelto a *marchar*”), en las que no utiliza un verbo pronominal, podemos localizarlo en la zona de influencia del español-leonés.

Aclaro, asimismo, que la metodología de análisis estructuralista que se va a aplicar en este trabajos se centra en el análisis comparativo de dos obras literarias, y teniendo en cuenta las características y objetivos que se persiguen, la metodología que ha seguido para abordar su estudio se ha basado en un enfoque comparativo-descriptivo, tanto a nivel macrotextual como microtextual, detallando las principales técnicas de traducción empleadas y los errores cometidos en el texto meta, así como las características reseñables que se consideran pertinente destacar con respecto a la traducción. Asimismo, y antes de abordar el análisis estructural propiamente dicho, se esbozarán también los rasgos lingüísticos y discursivos del texto original y de la versión al español.

2.1.1. Análisis del texto: Estructura narrativa, coordenadas espacial y temporal

El análisis que vamos a llevar a cabo consta de los siguientes epígrafes:

- A. Estructura narrativa
- B. Coordenadas espacial y temporal
- C. Análisis traductológico
 - C.1. Nivel morfosintáctico (uso incorrecto del leísmo)
 - C.2. Nivel léxico-semántico (terminología: lenguaje argótico, militar, galicismos)
 - C.3. Nivel pragmático-cultural

A. Estructura narrativa

Juve contra Fantomas consta de 34 capítulos, cada uno con un título que alude al contenido que el lector va a encontrar dentro de él. La numeración del libro que analizamos va desde la página 203 a la 326, ya que cada 10 números de la colección inicia una nueva numeración. Ya desde el primer capítulo: “Au rendez-vous des Aminches”, al que da nombre el cabaret en el que se reúnen los hampones, los autores ponen en escena a todos los personajes, lugares donde se desarrolla la acción (todos pertenecientes a París), motivos y *modus operandi* de unos y otros, es decir de policías y ladrones. El final de cada capítulo suele presentar, o bien a un personaje importante de la narración, o bien lo que va a ocurrir en el capítulo siguiente, procedimiento lógico para mantener al espectador atento a la lectura.

Es de destacar el procedimiento utilizado por los dos personajes principales, Juve y Fantomas, para pasar desapercibidos: el disfraz; en estas apariciones “camaleónicas” es curioso comprobar que aunque el disfraz y el enmascaramiento son inherentes al criminal, quien más se disfraza es el inspector, quien desarrolla un amplio y variado repertorio de disfraces, de todo tipo y estilo. Dada la relación de parentesco que luego se va a descubrir entre ellos (son hermanos), el gusto por el disfraz afirma que esta relación es cierta, y que podría ser algo innato o que forma parte de la educación recibida en su infancia, donde debió tener más importancia la figura de la madre.

Además de los disfraces Juve utiliza algunas técnicas especiales para las persecuciones, pudiendo destacarse sobre todo dos: las canciones y un uso correcto de la mirada:

—¿Cuándo empezará la persecución?

Con la mano, Juve hizo seña a su compañero de que no hablase y escuchase.

—Fandor, ¿oyes lo que canta ese individuo que bebe en el mostrador?

—Sí, el *Vals azul*.

—Eso me permite contestar a tu pregunta. A propósito, ¿estás armado? [...].

—Entonces... —respondió Juve—, ¡Diablo! Un bebedor que silba otra vez el *Vals azul*. ¡Es hora de irnos!

—¿Esas personas que silbaban al entrar en el establecimiento, son inspectores de la Sûreté?

—¡No, de ninguna manera!

—¿Cómo? ¿No considera usted esa canción como una señal?

—Sí, pero eso no prueba nada.

—¿No lo comprendo!

—Bah, no te preocupes. Es un truco mío... Por otra parte, antes me preguntabas que debías hacer si no veías a Loupart. Aquí tienes un consejo muy sencillo. En ese caso, vuelves sobre tus pasos y escuchas a los transeúntes... y te encontrarás con algunos que silbarán, cantarán o tararearán el *Vals azul* o *Pata de palo*. Esos transeúntes acabarán de cruzarse conmigo, que, marchando detrás de Loupart, tendré muchas posibilidades de no perderlo de vista (p. 210).

Como vemos, Juve utiliza un medio muy similar al del cuento de Perrault, *Le Petit Poucet*: al ser abandonados por sus padres, a causa de la extrema pobreza en que viven, Pulgarcito va dejando pequeñas piedras blancas para luego saber el camino de casa.

Más adelante, Juve explica a Fandor cómo funciona el mecanismo de las canciones:

¡Se lo ruego, infórmeme! Esto me intriga, me preocupa hasta el punto de molestarme.

—Pero, ¿de qué?

—¿Por qué esa gente silba o canta el *Vals azul* si no son de la policía?

—¡Qué niño eres! Pero ¡si es excesivamente sencillo! Mira: el *Vals azul* o *Pata de palo* son aires populares, ¿no es así?; son dos tonadas conocidas que están de moda... Pues bien: basta, entre una multitud, silbar o cantar un aire de esta naturaleza para que, entre las personas que nos rodean, algunas, al menos, intenten tararearlo ellas también. Esta mañana he puesto en observación delante del cabaret donde suele estar Loupart a dos trabajadores... confidentes, claro está; cuando le han visto entrar en el establecimiento, se han puesto a cantar las canciones que te indico, y nosotros nos cruzamos ahora con transeúntes que acaban de encontrarlos, y que con toda naturalidad silban la tonada que les has oído silbar... ¿te das cuenta del mecanismo de la historia? (p. 211).

El otro sistema empleado por Juve se basa en la función de la mirada, por lo que la narración está plagada de alusiones a los verbos “ver” y “mirar”, sobre todo puestos en boca de Juve, que es el personaje que “ve más claro” de todos los policías; de ahí que le reproche a Fandor, ante una interpelación de éste:

—Pero yo no veo la famosa caja fuerte señalada en la carta —dijo Fandor.

Juve contuvo una sonrisa de conmiseración e, inclinándose junto al oído del periodista, le dijo:

—Eso se debe, pequeño, a que no tienes buena vista; quiero decir buena vista de policía (p. 214).

Más adelante, la referencia implícita al procedimiento utilizado por el detective de Edgar Allan Poe, Dupin, para encontrar la carta robada en el despacho del ministro es clara:

—¿Cuál es su plan?

—Ya te lo he confiado. Basta de silencio. Todo a la luz del día, el mayor ruido posible. Hasta aquí hemos trabajado a la sombra. Hagámoslo a la luz. Quiero evitar los cuchicheos; es preciso armar escándalo. Necesitamos la colaboración del gran público (p. 266).

Finalmente, otra clara alusión al buen uso de la vista en boca de Juve dirigiéndose a Fandor:

—Muchacho —declaró Juve, con el tono doctoral que empleaba a veces—, eres como esos impíos de los que habla el Evangelio, que tienen dos ojos y no ven. ¿Qué has notado en la sala desde que te has instalado en ella? (p.278).

La conclusión de todo lo que se refiere a la función de la mirada es bastante perturbadora: es claro que la policía no sabe “ver”, ya que ha tenido siempre a Fantomas a su alcance, o incluso preso; pero su ceguera ha hecho que el criminal salga libre o escape. En efecto, el primer bandido de importancia que aparece en el relato es Loupart, escoltado por dos agentes de policía:

La atención principal se concentraba en la entrada del cabaret, en la puerta principal que daba a la calle. La puerta se había abierto con estrépito y Loupart *el Carré*, el amante de la bella Joséphine, hizo su aparición, con la mirada brillante y los labios sonrientes bajo el fino bigote retorcido... Loupart llegaba entre dos agentes de policía.

—¡Eso es más fuerte que jugar al chito!

Loupart el *Carré* lo oyó y respondió sin perder su magnífica seguridad:

—Más fuerte, en efecto.

Los agentes se habían quedado en el umbral de la puerta y el *Carré* se volvió hacia ellos.

—Gracias señores —dijo con el tono más amable—. Les estoy muy agradecido por haberme traído hasta aquí. Ahora ya no temo nada. Permítanme que les ofrezca una copa.

Los dos agentes de policía que no salían de la penumbra, parecieron vacilar unos momentos. La timidez les detuvo. Se despidieron (pp. 205-206).

Al final de la novela *Fantomas*, que ha aparecido con este nombre solo en los últimos capítulos, a punto de ser capturado por Juve y Fandor hace saltar con dinamita la casa de su amante, Lady Beltham:

Cuando salió de la bodega por el respiradero, cuya vigilancia acababa de ser descuidada, *Fantomas* se consideró libre.

Gruñó entre dientes:

—¡Juve ganó la primera partida, yo ganaré la segunda!

Fantomas llegó a la leñera.

Con mano experta hizo girar el conmutador eléctrico que haría saltar instantáneamente un chispazo en el cuarto oscuro que había tras el vestíbulo de la casa.

Un cuarto de segundo transcurrió...

—¡Eureka! —gritó *Fantomas*, mientras resonaba una formidable detonación (p. 327).

Pero es que *Fantomas* ha estado siempre presente en el relato, y antes de que haga su aparición con ese nombre ya ha aparecido en escena con otros, lo que adivinan al final del capítulo 31 Juve y Fandor, dándose cuenta de que no han interpretado correctamente las señales que recibían:

—Fandor... ¿tú crees que hemos tenido buen olfato?

—Ah, Juve, no hubiera cedido mi sitio por una fortuna.

—¡Oh! Estábamos en primera fila..., aunque nos faltaban las butacas de terciopelo.

—Así que Chaleck y Loupart eran una misma persona...

En lo sucesivo... pero siempre es fácil fingir que se sabe

“después”, cuando ya se sabe..., que Lady Beltham era cómplice de Gurn.

—¡Fandor!

—¿Juve!

—En lo sucesivo son nuestros... ¡Actuemos!

—El caso es —reconoció Fandor, que, repentinamente, se había puesto también serio— que nunca nos hemos visto tan directamente en presencia de..., de...

—Acaba, muchacho, ve decididamente al grano; sí, ¡es Fantomas quien está entre nosotros! El amante de lady Beltham, el asesino de su marido, el que llevó a la muerte a Valgrand y a Madame Raymond, Gurn, Chakeck, Loupart... No hay más que un ser en el mundo que será a la vez todo eso y él mismo: ¡Fantomas! (p. 313).

B. *Coordenadas espacial y temporal*

La descripción espacial del relato está perfectamente enmarcada en la ciudad de París, lugar donde se inicia la trama, se desarrolla y finaliza. Se trata de un espacio geográfico⁷ que comprende establecimientos de todo tipo, redacción del periódico de Fandor, comisarías de policía de los barrios parisino, penales civiles y militares, Palacio de Justicia, estaciones de metro, barrios, plazas y calles de París; de todo ello la relación es minuciosa y exhaustiva demostrando los coautores del relato el impecable conocimiento que tienen de la ciudad. Veamos algunos ejemplos:

La manzana Frochot desemboca en el semicírculo que corona en su punto más alto la calle Henri Monnier cuando se cruza con la calle Condorcet (p.211).

Habían llegado exactamente al sitio donde la calle de La Rochefoucauld se cruza con la calle de Notre Dame de Lorette; un *fiacre* tirado por un caballo subía al paso hacia la plaza Blanche, impidiendo el paso a los peatones que bajaban de la plaza Pigalle. En sentido inverso venía un autobús; se le oía tocar la bocina. El autobús había dejado franca la calle Pigalle; en un segundo iba a cruzar la calle

⁷ Una distinción básica del espacio nos lleva a diferenciar entre:

-Espacio geográfico, territorial (accidente)

-Espacio literario (esencia)

Tradicionalmente la novela era pensada como algo eminentemente temporal: sucesión o secuencia de acontecimientos en el tiempo.

de La Rochefoucauld para luego descender hacia la plaza de Saint Georges (p. 280).

Su taxi “bandera blanca” le había conducido fuera de París, al arrabal oeste. Habían atravesado el Point du Jour y Billancourt, y, pasando por el puente de Sèvres y la cuesta de Bellevue, llegaron frente al parque de Brimborion (p. 281).

Con frecuencia el espacio, la “atmósfera”⁸ es utilizada por los personajes (sobre todo Fantomas, Juve y Fandor) para lograr sus propósitos, como en el siguiente ejemplo:

¿Qué vamos a intentar? —interrogó Fandor.
—Sin vacilar —declaró Juve—, vamos a entrar y ocultarnos; la hora es propicia. Nunca tendremos oscuridad parecida. Pronto encenderán al alumbrado público y mucho me temo para más tarde uno de esos claros de luna que proyectan sombras tan molestas (p. 213).

Contribuyen también a la creación del espacio las prolepsis⁹ utilizadas por el narrador para adelantarnos acontecimientos, ya en el propio título de los capítulos:

El primer piso de la casa del doctor Chaleck estaba a muy poca altura del suelo; trepando por un tubo del canalón del tejado, Juve y Fandor pudieron izarse sin dificultad hasta el balcón. De repente se encontraron ante un agujero negro: el despacho (p. 214).

La oscuridad del lugar deja entrever, como así será el fracaso de la misión de Juve y Fandor, que serán burlados por los malhechores.

⁸ Noción ésta que desarrollaría magistralmente décadas más tarde Simenon en su universo novelesco concediendo una gran importancia a las ciudades y lugares en que se desarrollaba la acción, ya fueran estos París, La Rochelle, Cannes, Bruselas, Lieja, etc.

⁹ La sucesión de los acontecimientos de la historia, tal como los reconstruimos mentalmente, debe seguir el orden lineal del antes y del después; de no ser así nos encontramos ante un desajuste temporal o *anacronía* entre el orden de los hechos y el orden en que éstos nos son relatados. Las anacronías narrativas pueden ser retrospectivas, *analepsis*, o anticipativas, *prolepsis*.

Antes de pasar a diseccionar el tiempo en la novela en cuestión, hagamos una breve aclaración. Ya Tomachevski había basado su distinción entre *Fábula/Sjuzet* en gran medida en la instancia temporal¹⁰, contribuyendo en gran medida a que el problema del tiempo en el Relato sea el de la relación entre dos tiempos: *el tiempo de la historia* (aquel en el que se supone suceden los acontecimientos relatados) y *el tiempo del discurso* (aquel en el que se nos refieren los sucesos y en el que por norma tiene lugar el acto de escuchar o de leer). Es claro que en el caso que tratamos nos referimos al tiempo de la historia.

La narración temporal que podemos percibir y seguir de la novela se ajusta totalmente a lo que podríamos denominar el tiempo de los relojes, ya que Juve y Fandor en su continua y constante persecución de Fantomas o de alguno de los miembros de su banda nos van describiendo con una precisión y exactitud el tiempo en el que se desarrolla la acción del relato, como podemos apreciar por las referencias temporales del capítulo tercero:

Durante casi una hora los dos hombres permanecieron inmóviles; después, cansados de estar de pie, se acurrucaron en el suelo [...] Acababan de dar las diez en un reloj lejano cuando, de repente, un ligero ruido sorprendió el oído atento de los amigos. [...]

El periodista y el policía, faltando al respeto que se debe a las tapicerías, habían ocupado el espacio de una hora de espera perforando las cortinas...

Hubo un segundo de silencio absoluto; después el escritorio se iluminó de repente. [...].

De repente, tras consultar el reloj que marcaba las once y media, salió dejando el despacho iluminado, como quien espera volver. [...].

¹⁰ "Llamemos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera programática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio un orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos representan...En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra...En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido". (*Teoría de la literatura*. Buenos Aires: Signos, 1970, pp. 202-205). Digamos que *Fábula*, *Trama*, *Historia* (lo que efectivamente ha pasado), son términos opuestos a *Sjuzet*, *Discurso*, *Argumento* (la manera en que el lector conoce los hechos).

Chaleck, después de diez minutos de ausencia, volvió a su despacho; venía con un pijama de rayas azul pálido. Cuando en el pequeño reloj Imperio que adornaba la chimenea dieron las tres, Fandor, a pesar de su ansiedad, no pudo contener un profundo bostezo. La noche era larga y exenta, si no de interés, al menos de peripecias. Desde su puesto de observación, Fandor y Juve veían al doctor Chaleck.

Entonces, ¿cuánto dormía ese hombre? ¿Era costumbre suya trabajar por la noche? ¿Hasta qué hora habría que esperar? [...] Veinte largos minutos transcurrieron. El doctor Chaleck daba la impresión del hombre que, terminado su trabajo, se dispone a acostarse, pero no acababa de dejar el escritorio. Al fin, apagó la vela y la electricidad y salió.

La habitación no quedó absolutamente a oscuras; aunque orientada al oeste, se iluminaba con la claridad del día que empezaba a despuntar. Media hora más y las siluetas de Juve y de Fandor se perfilarían en la transparencia de las colgaduras (pp. 214-215).

En otras ocasiones, además de la precisión que aporta el amanecer o el anochecer, el escritor hace que sus personajes transmitan al lector el momento de desarrollo de los acontecimientos:

Ya en la calle, Joséphine caminó rápidamente. Había consultado un reloj público; iba retrasada (p. 245).

Se trata del procedimiento inverso que luego utilizará William Faulkner en sus relatos, quien parece “expulsar” la cronología oficial de sus narraciones; para ello, ignora absolutamente el tiempo de los relojes para sustituirlo por el tiempo vivo y verdadero del discurso. Es como si asistiéramos a relatos en los que hay una brusca solidificación del tiempo, que parece “fijarse” o “anclarse” en el pasado; para ello, el autor elimina el presente de sus relatos, que no solo no está, sino que no puede ser conocido ni nunca se lo percibe.

C. Análisis traductológico

C.1. Nivel morfosintáctico (uso incorrecto del leísmo)

Hay una gran abundancia de leísmos en el texto, desde el comienzo hasta el final, como podemos apreciar por la siguiente relación que corresponde únicamente a los tres primeros capítulos, que cito sin necesidad de señalar las páginas:

Jérôme Fandor hizo gesto de apartarse, pero el hombre le volvió a llamar; esa barba y ese bigote le hacen irreconocible, ¡Y cómo le envejece!... Si usted no quiere llevarme, le desafío, ahora que le he encontrado, a que me impida seguirle... Yo le seguiré por muy policía que usted sea. Se le ha visto mezclado, nosotros le¹¹ seguiremos; sin verle, le adivinó tan absorto en sus pensamientos que no se atrevió a distraerle.

C.2. Nivel léxico-semántico (terminología: lenguaje argótico y militar, galicismos)

Desde el primer capítulo se percibe muy nítidamente la profusión de vocablos de argot en la novela, fundamentalmente cuando los hablantes pertenecientes al hampa, son denominados como “apaches”. Desde mediados del siglo XIX las narraciones del oeste americano parecen tener gran interés en Francia, despertando una gran curiosidad las figuras de los indios. En 1845 el pintor estadounidense George Catlin (1796-1872), especializado en retratos de nativos americanos de los Estados Unidos en el viejo oeste, había presentado en París una *Galería India* compuesta por unos quinientos cuadros, en los que había indios Iowa. En el *Salón de 1846* Baudelaire vio algunas de sus telas y quedó fascinado por su colorido. El éxito de público de las giras de Catlin propició la difusión de sus libros entre el público joven. En 1863 la “Bibliothèque Rose Illustrée” publicó *La Vie chez les Indiens*, del propio Catlin, texto acompañado por sugerentes láminas con sus dibujos que los lectores coloreaban con pasión. Sus libros, junto con los de Femimore Cooper y Karl May enfebrecieron el imaginario del oeste americano.

Con estos precedentes aclaremos que la paternidad de la palabra “Apache” designando las bandas de jóvenes maleantes de París parece ser que pertenece a los periodistas Arthur Dupin y a Victor Morris, y proviene del corazón del barrio parisino de Belleville, en el que se desarrolla la historia de Amélie Hélie, conocida como “Casque d’or”, cuyos amores sucesivos y tumultuosos con dos jefes de banda, Manda y Leca, provocaron un verdadero ajuste de cuentas en el barrio de Belleville, donde ella vivía, en 1902. Marcel Allain cuenta cómo en su trabajo de joven periodista pudo entrevistar a “Casque d’or”, entrevista que nunca vio la luz, ya que pensaba que nadie creería ser cierta. Los Apaches de Souvestre y Allain están directamente calcados del modelo de las bandas rivales

¹¹ Es curioso que el traductor, con el mismo régimen verbal en un mismo párrafo a veces utilice leísmos y otras la ortografía correcta: “lo sigan”.

de delincuentes que se enfrentaban en el barrio. Los escritores Pierre Drachline y Claude Petit-Castelli los definen de este modo en *Casque d'or et les apaches*:

Jeunes désœuvrés tentant d'échapper aux règles de la société, réunis en bande, ils prennent le nom de leur chef ou d'une particularité du groupe.

En *Fantômas*, encontramos también la “bande des Chiffres”, así llamada porque cada miembro llevaba como nombre el número de los asesinatos que había cometido; asimismo, la “bande des Ténébreux” o “des Écraseurs” los cuales mataban a todos aquellos que se ponían en su camino.

Pero no solo es ese el argot utilizado por Souvestre y Allain, sino que podemos encontrar bastantes voces de argot que se traducen al español: “parné”, “gachí”, “monos” (policías), “chorva”, “quitapenas” (revólver), “pepinos” (balas), etc.

Del mismo modo que utilizan argot los hampones la policía y ellos se sirven de un lenguaje marcadamente militar, hecho del todo lógico si pensamos que se trata de una guerra continua y despiadada la que mantienen unos y otros, en la que mencionan establecimientos penales civiles y militares; veamos algunas muestras de este tipo de lenguaje:

... se debía, según se comentaba, a una estancia de veinte años en África, en los penales militares de Biribiri y Lambessa. / ¿No conoces a Nonet...? Un tipo que vuelve del penal de la Nouvelle... / ¡Abandonemos el campo! — dijo Juve. / Beaumôme había hecho un juego de palabras referido a “albarda... de lana” y Fandor, intrigado, sabiendo solamente que “el gran hermano” significa en argot “ferrocarril”, se preguntaba por qué los bandidos parecían extasiarse con la rapidez del tren... / Se trata de no dejarse pringar, ¿habrá “violón” para alguno de nosotros! / Lo que hace falta es que no os chamusquéis y que estéis en el nido hacia las diez / es para apiolar a un gachó.

Podemos hallar en la novela varios galicismos, generalmente de construcción equivalentes a “calcos” de las voces francesas:

... parecían buscar *alguna cosa*. La joven examinó las revistas expuestas en las vitrinas de los *quioscos-librerías*. Por aquí, *todo_derecho*, entraremos en el depósito. Monsieur

Fuselier, *es a Fantomas a quien busco...* Al fin, haciendo esfuerzos para *triunfar* de su timidez... Se sentaron alrededor de la mesa y las mujeres, sin ningún rebozo, cogieron con los dedos las *rajas de salchichón*.

C.3. Nivel pragmático-cultural

El nivel pragmático-cultural se percibe en la novela por las numerosas alusiones, “guiños” o referencias a hechos, obras importantes u otro tipo de observaciones como el ya citado al remitir a la obra de Edgar Allan Poe, *La Lettre volée*. Veamos algunas alusiones culturales, en muchos casos referidas a París y la composición de sus capas sociales:

Tal vez Joséphine, orientada de otra manera, hubiese llegado a ser una buena burguesa, pero las circunstancias no lo habían querido; se había convertido en la querida de un jefe de banda y, en resumidas cuentas, experimentaba cierto orgullo.

En otros casos las alusiones apuntan a personajes de novelas anteriores, como ocurre con la mención del protagonista de Ponson du Terrail, Rocambole:

—Juve, usted está todavía en los tiempos de Rocambole, y Rocambole ha muerto.
—¡Si Rocambole ha muerto, Fantomas existe!

Conclusión

A mediados del siglo XIX, autores clásicos de la literatura habían puesto los cimientos de un nuevo tipo de narración a lo largo de los siglos XVIII y XIX, cuando aún la denominación no está aceptada, y puede tener sus propias cartas de nobleza. Una primera aproximación llevaría al analista a establecer un “desgajamiento” de la novela popular, de donde se puede concretar que “nace” el “roman policier”; una segunda, a la recepción por parte de la crítica, la manera como ésta ha tratado al género y sus vicisitudes posteriores.

Por lo que respecta a su procedencia del “roman populaire”, es preciso establecer una primera distinción entre la primera mitad del siglo XIX, en la que se crea el género, y la segunda en la que se expansiona y conquista los favores de un público amplio. El gran desarrollo del “roman” en Francia en el XIX es debido al nuevo modo de publicación de las obras literarias, que va a permitir a todo el género (y a este nuevo en particular) una expansión impensable hasta

entonces, debido a la eclosión de una prensa de información relativamente barata, con *La Presse* de Émile de Girardin, y *Le Siècle* de Dutacq.

El éxito más grande del momento en la época sería *Les Mystères de Paris*, publicados durante dieciséis meses, en 1842 y 1843, en *Le Journals des Débats*; señalemos que tanto será el furor por leer los relatos de Eugène Sue, que durante su publicación se alquila el periódico por el tiempo que se tarda en leer el “feuilleton”, estando a la espera de que termine el lector una larga fila de ávidos clientes.

Por lo que respecta al “roman policier”, tantas décadas considerado como “paraliteratura”, la crítica no ha tenido más remedio que rendirse ante los gustos del público, y en este apartado el éxito de la serie de *Fantômas* arrasaría con todos los precedentes, pues no parece tener fin el gusto de los lectores en su atracción por el mal, aunque siempre esté esperando que los personajes pongan fin a sus fechorías. Posiblemente uno de sus grandes atractivos lo constituya el misterio engendrado por su personaje principal. De cualquier modo, la mezcla de novela de aventuras, novela policíaca y novela de espionaje (entre otras) parece que sigue encandilando al lector, que no se cansa de leer y releer las vicisitudes que nos narraban Souvestre y Allain.

Referencias bibliográficas

- ARTIAGA, Loïc; LETOURNEUX, Matthieu, *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2013.
- AUDUREAU, Annabel, *Fantômas: un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- AZOURY, Philippe; LALANNE, Jean-Marc, *Fantômas, style moderne*. Paris: Centre Pompidou/Yellow Now, 2002.
- BARILLIER, Étienne, *Les Nombreuses Vies de Fantômas*. Paris: Les Moutons électriques éditeur, 2006.
- BLONDE, Didier, *Les Voleurs de Visages. Sur quelques cas troublants de changements d'identité: Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas & Cie*. Editions A.-M. Métailié, 1992.
- , “Fantômas”. En: François Angelier et Stéphane Bou (dir.), *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy, 2012.
- BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*. Paris: Éditions de Fallois, 1996.
- DELEUSE, Robert, *Les maîtres du roman policier*. Paris: Bordas, 1991.
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros S.L., 1998.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: SGEP, 1975.

CARMEN ARNEDO VILLAESCUSA

- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- LAVERGNE, Elsa, *La Naissance du roman policier français*. Paris: Éd. Classiques Garnier, 2009.
- Revue Europe*: “Fantômas”, Paris, 1978.
- SOUVESTRE, Pierre; ALLAIN, Marcel, *Fantômas*. Édition intégrale, tome I, comprende: *Fantômas*, *Juve contre Fantômas*, *Le mort qui tue*, *L’Agent secret*, texto establecido por Loïc Artiaga y Mathieu Letourneux. Paris: Robert Laffont, 2013.
- , *Juve contra Fantômas*, traducción de Gerardo Escodín. Bruguera: 1981.