

LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE TRES TIPOS DE DISCURSOS REALISTAS EN *ILUSIONES PERDIDAS* DE BALZAC

Pablo Zambrano Carballo
Universidad de Huelva

Resumen

El artículo analiza la restitución al español en diversas traducciones de la reproducción realista que Balzac hace de tres tipos de discursos –“distances”, sociolectos e idiolectos- en *Ilusiones perdidas*. La primera parte repasa brevemente la composición de *La comedia humana*, la novedad del concepto de novela según Balzac y la aplicación en sus obras de la técnica realista. La segunda parte se centra en traducciones concretas al español de términos y expresiones procedentes del enorme caudal de vocabulario técnico y de argot que Balzac despliega en *Ilusiones perdidas*. El objetivo último es subrayar la decisiva importancia de reflejar en la traducción la naturaleza polifónica de la novela, uno de los pilares básicos del realismo de Balzac.

Palabras clave: Traducción, argot, realismo, novela, Balzac.

Abstract

This article analyses the way in which Balzac's realistic reproduction of technical discourses – “distances”, sociolects and idiolects – is rendered in several Spanish translations of *Illusions perdues*. The first section briefly deals with the composition of *La Comédie humaine*, the novelty of Balzac's concept of the novel and his theory of literary and linguistic realism as developed in his great works, particularly in *Illusions perdues*. The second section focuses on specific examples of Spanish renditions of Balzac's technical vocabulary, argot and jargon in *Illusions perdues*. The objective is to demonstrate the decisive importance of maintaining in the target language the novel's polyphonic nature, as one of the basic pillars of Balzac's realism.

Keywords: translation, argot, realism, novel, Balzac.

1. Introducción

Ilusiones perdidas ocupa un lugar central en *La comedia humana*, lo que equivale a situarla también en el centro del canon francés y europeo. Dicha posición prominente le pertenece no sólo por el valor que sucesivas generaciones de críticos y lectores le han ido atribuyendo, sino también porque fue el propio Balzac el que ideó la novela con el propósito de que fuese “l'oeuvre capitale dans l'oeuvre”, como él mismo confesó a la que sería su mujer, madame Hanska, en una de sus numerosas cartas, fechada el 2 de marzo de 1843. *Ilusiones perdidas* se nos presenta así como pieza esencial del complejo engranaje que es *La comedia humana*, como la novela

que resume por sí misma el abigarrado mundo de ficción que Balzac nos legó y que constituye, sin duda, uno de los grandes monumentos literarios de la historia.

Y, sin embargo, pese a ello, *Ilusiones perdidas* es, sorprendentemente, una novela que no ha gozado en español del estatuto canónico que las múltiples traducciones han otorgado a obras como *El tío Goriot*, *Eugénie Grandet* o *La piel de zapa*. Atendiendo a su difusión en español, *Ilusiones perdidas* se sitúa a medio camino entre dichas novelas, tan conocidas y leídas por los lectores de habla española, y otras que, como *La incapacitación*, continúan a día de hoy casi inéditas en nuestra lengua.¹

Tal falta de atención traductora, que se corresponde, y no por casualidad, con una deficiente atención crítica por Balzac y su obra en España, se ha solventado en cierta medida con la reciente publicación casi simultánea de dos nuevas traducciones, las de Monreal (2007) y Zambrano (2008), que han venido a sumarse a la escasa nómina de traductores que, desde su publicación en francés en 1843, han vertido la novela al español (entre ellos Zambrano Barragán y García Bravo 1960; Godó 1964; Cansino 1967; Acerete 1968; Ribera 1970; Maestre 1991; amén de alguna que otra traducción sin autor reconocido). Además, se hace justicia a un texto que ha sufrido múltiples mutilaciones, censura incluida, en sus versiones a nuestra lengua, algo inadmisibles siempre, pero que cobra especial relevancia cuando se trata de un texto de la importancia de *Ilusiones perdidas*.

El objetivo de este artículo es, por un lado, reflexionar, a la luz de algunas de las traducciones mencionadas, sobre la ingente labor de traducir a un autor y una obra de las dimensiones literarias de Balzac y *La comedia humana*; y, por otro, analizar el caso particular de *Ilusiones perdidas*, pues, como ha quedado ya apuntado y podrá comprobarse en las páginas que siguen, se trata de la novela balzaciana por excelencia y, como tal, su traducción encierra muchas de las claves que, sin gran dificultad, pueden extrapolarse a la traducción de otras obras de *La comedia humana*. Obviamente, no se trata de dirimir aquí qué traducción es la más adecuada, pues todas contienen aciertos y desaciertos, y todas se nutren en cierto modo de las anteriores, sino de ilustrar con ejemplos concretos ciertas consideraciones esenciales –de índole peritextual, macrotextual y microtextual– que todo traductor de Balzac, de una manera u otra, debe hacerse al afrontar uno de sus textos.

2. El proyecto realista: *La comedia humana*, novela de novelas. *Ilusiones perdidas*, novela central

Balzac escribe el casi centenar de obras que componen *La comedia humana* entre 1829 y 1848. En tan sólo dos décadas consigue crear, a un ritmo enfebrecido, un meticuloso universo de ficción, sin parangón en la historia de la literatura, que,

1. Para un exhaustivo catálogo de las traducciones de *La comedia humana* en España, vid. Anoll y Lafarga (2003).

desde entonces, ha atrapado a sucesivas generaciones de lectores y ha generado una ingente producción crítica. Sus intenciones cuando comienza a erigir el inmenso edificio de *La comedia humana* son ciertamente ambiciosas, pues pretende, por un lado, dignificar un género, la novela, que arrastraba aún una falta de prestigio literario, y, por otro, legar a la posteridad un exhaustivo y documentado reportaje histórico, político, económico, literario y cultural de la historia francesa, y europea también, de los años de la Restauración y de la Monarquía de Julio. En otra carta a madame Hanska, fechada el 26 de octubre de 1834, Balzac anuncia ya la estructura que sostendrá el edificio de *La comedia humana*, que estará dividida en tres partes: “Estudios de costumbres”, “Estudios filosóficos” y “Estudios analíticos”. Con tal esquema en la cabeza, comienza a remodelar las novelas ya publicadas (por ejemplo, *Los chuanes*) para adaptarlas de manera convincente al plan general y a componer las siguientes de acuerdo con dicha estructura. En lo sucesivo, dedicará todos sus esfuerzos a levantar un edificio que, sin embargo, deja sin terminar cuando la muerte lo sorprende el 18 de agosto de 1850. Y, con todo, pese a la inmensidad de su legado, no deja de asombrarnos que *La comedia humana* que Balzac realmente planeaba era de unas dimensiones aún más gigantescas. No obstante, tiene todo el sentido que de un personaje como Balzac surgiese una obra de tales proporciones. A poco que se indague en su apasionante biografía (Zweig 2004, 2005), nos damos cuenta de que *La comedia humana* es fruto de una ambición desmesurada, de una insatisfacción constante y, en gran medida, también de una megalomanía exacerbada y avasalladora. Como su admirado Napoleón, Balzac aspira también a convertirse en forjador de la Historia, y su arma será la elaboración de un análisis minucioso, global y fidedigno de la sociedad de su tiempo, un verdadero documento histórico, sociológico y cultural sin precedentes. Sin embargo, la historia que le interesa no es la de las grandes gestas, los héroes y las fechas decisivas, sino la que podríamos denominar la “pequeña historia”, la que tejen tantos y tantos seres anónimos y sin la que no se comprende la otra, la gran Historia.² Su interés se centra en las pasiones humanas cotidianas de gente corriente, seres mezquinos y generosos, ricos y pobres, intelectuales y obreros, unas pasiones que para Balzac se unifican en torno a una sola: la ambición. Ése es el gran tema de *La comedia humana*, la característica que mejor define a sus personajes principales y a muchos de sus secundarios. La ambición de Napoleón y otros protagonistas de la Historia es también, en otro nivel, la de Vautrin, Rastignac, Goriot o Rubempré, personajes que contribuyen a forjar esa otra historia a menudo silenciada y casi siempre vergonzosa, pero que, en definitiva, mueve al mundo tanto o más que la primera y que, como materia narrativa, Balzac supo explotar como nadie lo había hecho hasta entonces.

Tal proyecto literario tiene uno de sus pilares fundamentales en la aplicación de una técnica realista que se revela esencial para la consecución de los fines que

2. Para profundizar en este aspecto, vid. los estudios de Berthier (1998) sobre la vida cotidiana y de Mozet (1982) sobre la ciudad de provincias en *La comedia humana*.

Balzac persigue. Es cierto que Balzac muere en 1850, año que simbólicamente, con el célebre *Entierro en Ornans* de Courbet, marca el inicio del Realismo; sin embargo, en su obra se aprecian ya con meridiana claridad las características fundamentales que determinarán el desarrollo del movimiento realista en los años sucesivos. La parte de *La comedia humana* dedicada a los “Estudios de costumbres” es la que mejor pone de manifiesto la capital importancia que el autor concede a la técnica realista. Dicha técnica se apoya, por un lado, en un modelo de descripción que, basado en las ciencias naturales, aspira a describir y estudiar “científicamente” la sociedad desde una perspectiva de neutra objetividad. Tal modelo explica las larguísimas descripciones que se encuentran en sus novelas, encaminadas en gran medida a identificar, clasificar y analizar cada personaje y cada objeto, por minúsculo que pueda parecer. Por otro lado, el realismo de Balzac se apoya simultáneamente en una minuciosa técnica de descripción histórica, mediante la cual el autor pretende captar, por así decirlo, una fotografía exhaustiva de una sociedad y una época encaminadas a desaparecer. Y, por último, el afán de objetividad científica e histórica lo combina Balzac con una evidente querencia por el didactismo. Así, la verosimilitud realista proviene no sólo del detallismo descriptivo de personajes y lugares y de la concienzuda recreación histórica, sino también del marcado tono enciclopédico que imprime a gran parte de sus novelas. El narrador balzaciano interrumpe constantemente la narración para insertar unos largos paréntesis de explicación didáctica que, una vez superada la sorpresa inicial, el lector agradece, pues contribuyen en gran medida a crear la verosimilitud de la historia que se le está narrando.³

Si hay una novela que en sí misma concentre la esencia de *La comedia humana*, ésa es, sin duda, *Ilusiones perdidas*. Como ha quedado ya señalado, es el propio Balzac el que la sitúa en el mismísimo corazón de su ingente novela de novelas. Por un lado, *Ilusiones perdidas* sirve de enlace entre las dos “escenas” principales que componen los “Estudios de costumbres”, los de la vida en provincias y los de la vida en París. Por otro lado, *Ilusiones perdidas* compone, junto con *El tío Goriot* y *Esplendores y miserias de las cortesanas*, el denominado “ciclo Vautrin”, recorrido precisamente por la presencia del misterioso personaje, una de las grandes creaciones de Balzac. En cierto modo, *Ilusiones perdidas* puede verse como una *Comedia humana* a escala reducida y, desde esa perspectiva, es fácil comprobar que en su seno se detectan muchos de los ejes temáticos, narrativos y estilísticos que articulan –desde los presupuestos realistas– el conjunto.

3. Como bien apunta Villanueva (1992: 60-61), el escritor realista destaca por “su condición de observador y experimentador de una realidad plena y solvente, que sólo a través de él puede ser significativamente imitada y transmitida hasta los lectores para su aprehensión. Realismo genético significa, en suma, realismo originado en la realidad y, a la vez, en la captación objetiva de la misma por parte del escritor”. Sobre el realismo de Balzac, es clásico el estudio de Lukács (1967), uno de cuyos capítulos está dedicado a *Ilusiones perdidas*.

3. La traducción de *Ilusiones perdidas*

3.1. *Ilusiones perdidas, novela polifónica*

Como síntesis que es del conjunto de *La comedia humana*, *Ilusiones perdidas* encierra una complejidad que se traslada de modo muy evidente –y consciente por parte del autor– al plano lingüístico y estilístico. La consecución de la verosimilitud, objetivo último de la técnica realista, conduce a Balzac a prestar una atención minuciosa al uso de la lengua, a sus posibilidades como instrumento de reproducción fidedigna de la realidad y, como consecuencia, a una acusada conciencia metalingüística que se manifiesta de continuo en la voz del narrador y de algunos de los personajes de la historia. La técnica realista de Balzac no se muestra exclusivamente por medio de la descripción de lugares, objetos y personajes; la reproducción de la realidad a la que aspira el realismo es también la reproducción del lenguaje y de los diferentes tipos de discursos que esa realidad genera. Podría incluso decirse que la mimesis textual contribuye incluso más que la descriptiva a la verosimilitud realista, pues las palabras que se trasladan al discurso narrativo son las mismas que las de la propia realidad, mientras que los objetos, lugares y personajes que representa la descripción son “distintos” en cuanto que ficticios (Déruelle y Rullier 2003: 171). Para la mimesis textual en *Ilusiones perdidas*, y en *La comedia humana* en general, Balzac se sirve, por un lado, de la reproducción de una variadísima gama de discursos orales que se manifiesta, como iremos viendo, en una atención particular al uso de modismos, coloquialismos, argot técnico, etc. por parte de los personajes y del propio narrador omnisciente; y, por otro lado, de la reproducción de distintos tipos de discursos escritos (cartas, artículos periodísticos, reseñas teatrales, tarjetas de visita, carteles publicitarios, etc.), una característica ésta muy distintiva de *Ilusiones perdidas* y que la singulariza con respecto de otras novelas de *La comedia humana*. Balzac utiliza las peripecias de sus personajes, sobre todo de Lucien en las editoriales, los periódicos y el teatro, para integrar en la novela los sociolectos e idiolectos más representativos de la cambiante sociedad de la época. *Ilusiones perdidas* se convierte así en una novela polifónica en la que convive una amalgama de discursos que incluye léxico especializado y giros procedentes de ámbitos tan dispares como la literatura, la imprenta, el periodismo, la economía, el derecho, la justicia, la agricultura o la moda, entre otros muchos. El abigarrado mundo de *La comedia humana* se traduce en *Ilusiones perdidas* en una verdadera babel polifónica que conduce, a veces, a que los personajes, y con ellos el propio lector, no comprendan la lengua que se está usando, lo que fuerza al narrador a frecuentes intervenciones metalingüísticas cuyo objetivo es aclarar el significado específico de cierta palabra o locución y facilitar así la comunicación y la comprensión. Ante esta polifonía, no es de extrañar que los puristas de la época acusaran a Balzac de romper con el ideal lingüístico de la literatura clásica, que se sustentaba en el uso de una lengua comprensible por todos (Déruelle y Rullier 2003: 175). Con la apertura de la lengua literaria a una

infinidad de discursos orales -y también escritos- que nunca antes habían gozado de un verdadero estatuto literario, Balzac consigue darle una vuelta de tuerca más a la representación verosímil de la realidad, que es siempre polifónica. Mantener en la traducción el impactante efecto realista que dicha polifonía produce constituye, sin duda, uno de los principales retos a los que hace frente el traductor que se adentra en *Ilusiones perdidas* y en *La comedia humana*.

3.2. La “disance”: la traducción de los tecnicismos en *Ilusiones perdidas*

Pese a la atención que Balzac presta al uso específico del léxico en *Ilusiones perdidas*, el narrador omnisciente de su novela recurre con frecuencia, en su faceta metalingüística mencionada, a la palabra “argot” para referirse en general a lo que, de manera más precisa, podría denominarse de diversos modos, dependiendo de la categoría a la que se adscriba el vocabulario utilizado.⁴ El propio Balzac, en “Des mots à la mode” (1830), denomina “parlottes” a lo que su narrador llama “argot”. En todo caso, se puede observar que, en realidad, en la terminología del autor se mezclan indistintamente diversos matices que conviene aclarar. Por un lado, Balzac recurre a lo que Damourette y Pichon (cit. por Déruelle y Rullier 2003: 225) denominan “disance”, es decir, la lengua usada por los que se dedican a un oficio determinado y el conjunto de términos técnicos que designan la actividad, las herramientas y los productos de una faceta de la actividad humana, y que a menudo no son comprensibles por los que se sitúan fuera del grupo en cuestión. En *Ilusiones perdidas* son numerosos los términos pertenecientes a alguna “disance”. Al tratarse de vocabulario técnico especializado y, por tanto, marcadamente denotativo, su traducción presenta las características usuales en la traducción de cualquier discurso técnico no literario. El inicio de la novela ofrece el primer caso de un vocabulario particular, el de la imprenta, que tendrá una presencia constante en la historia, y que servirá como ejemplo representativo de las numerosas “disances” presentes en la obra:

À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L'imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d'encre, avec lesquelles l'un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la forme pleine de lettres

4. Daniel (1994: 13-16) resume con eficacia la confusión terminológica y el solapamiento conceptual entre “germanía”, “jerigonza”, “jerga” y “argot”, término este último que le parece el más adecuado. Resultan interesantes asimismo sus consideraciones sobre la diferencia entre vocabulario coloquial, familiar y vulgar.

sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de marbre (123-124).⁵

El propio narrador, y tras él Balzac, nos llama la atención mediante la cursiva sobre los dos tecnicismos más evidentes, *forme* y *marbre*, cuyas definiciones⁶ en francés, “composition typographique imposée, serrée dans un châssis; prête à être mise sous presse et correspondant à ce qui sera imprimé sur un des côtés d’une feuille de papier” y “table métallique (autrefois en marbre ou en pierre) sur laquelle on place les pages pour l’imposition ou les corrections”, encuentran su restitución precisa en *forma*, “molde que se pone en la prensa para imprimir una cara de todo un pliego” y, con cierta licencia, en *mármol*, cuyo uso en español no aparece registrado con una acepción técnica ligada a la imprenta, pero sí a otro oficio (“en los hornos y fábricas de vidrio, plancha de hierro en que se labran las piezas y se trabaja la materia para formarlas”). La coincidencia entre “table métallique” – *marbre* y “plancha de hierro” – *mármol* permite sin problemas la licencia de mantener la traducción literal de *marbre* en el texto español, algo en lo que coinciden todas las traducciones consultadas.

Sin embargo, los tecnicismos no siempre aparecen, ni mucho menos, señalados por la cursiva. En el fragmento que nos ocupa, “plateau”, palabra polisémica, no siempre encuentra en las traducciones al español la palabra precisa dentro del campo léxico de la imprenta, que es al que con claridad pertenece el término en la acepción técnica que se activa en el texto original. Las traducciones que se restringen a dicha acepción técnica se decantan bien por el término más general de “plancha” (Ribera 1970: 9; Acerete 1968: 21; Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 217) que, en un contexto similar, activa también en español el mismo sentido técnico que “plateau”, o por uno más preciso, “platina” (Cansino 1967: 444; Zambrano 2008: 45), que cuenta con dos acepciones específicas (“1. Mesa fuerte y ancha, forrada de una plancha bien lisa de hierro, bronce o cinc, que sirve para ajustar, imponer y acuñar. / 2. Superficie plana de la prensa o máquina de imprimir, sobre la cual se coloca la forma”) que restituyen con más precisión el sentido de “plateau” y de *marbre* como “table métallique”.

La “disance” relativa a la imprenta aporta una significativa parte de los tecnicismos de la novela y se concentra sobre todo al inicio de la misma, con la descripción ya señalada de una vieja imprenta de provincias y su funcionamiento, y en la tercera parte, cuando los experimentos sobre la fabricación del papel adquieren una importancia fundamental para el desenlace de la historia. Una selección de pasajes

5. Salvo indicación contraria, todos los fragmentos originales de *Ilusiones perdidas* se citan por la edición clásica de La Pléiade. Por razones editoriales, en este artículo la cursiva original de Balzac aparece siempre en redonda.

6. Salvo indicación contraria, las definiciones de términos franceses y españoles provienen respectivamente del Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.) y del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE: <http://www.rae.es/rae.html>).

representativos servirá para acabar de ilustrar la presencia de los tecnicismos en *Ilusiones perdidas* y los problemas de traducción específicos que presentan:

S'ils [les curieux] suivaient les agiles mouvements d'un compositeur grappillant ses lettres dans les cent cinquante-deux cassetins de sa casse, lisant sa copie, relisant sa ligne dans son composteur en y glissant une interligne, ils donnaient dans une rame de papier trempé chargée de ses pavés, ou s'attrapaient la hanche dans l'angle d'un banc... (129).

Il s'y trouvait le billet de faire part d'un mariage. Le vieil Ours abaissa la frisquette sur le tympan, le tympan sur le marbre qu'il fit rouler sous la presse; il tira le barreau, déroula la corde pour ramener le marbre, releva tympan et frisquette avec l'agilité qu'aurait mise un jeune Ours (131).

- Tu donnes le nom de têtes de clous aux Bâtardes, aux Coulées, aux Rondes de monsieur Gillé, anciennement imprimeur de l'Empereur! (...) Le vieux Séchard attrapa quelques cornets pleins de sortes qui n'avaient jamais servi et les montra. (...)Voici une ronde, dit-il en désignant une casse et y prenant un M, une ronde de cicéro qui n'a pas encore été dégommée. La plus petite ramette, les ais, les jattes, la pierre et les broches à laver, tout était chiffuré avec le scrupule d'un avaro (...) Tout en épiait la pensée de son fils (...), il amena successivement David devant une presse à satiner, une presse à rogner pour faire les ouvrages de ville, et il lui en vanta l'usage et la solidité (132-133).

Ainsi le Raisin, le Jésus, le Colombier, le papier Pot, l'Ecu, le Coquille, le Couronne, furent ainsi nommés de la grappe, de l'image de Notre-Seigneur, de la couronne, de l'écu, du pot, enfin du filigrane marqué au milieu de la feuille, comme plus tard, sous Napoléon, on y mit un aigle: d'où le papier dit grand-aigle (219).

A la fois compositeur, metteur en pages, et prote de l'imprimerie, Cérizet réalisait ce que Kant appelle une triplicité phénoménale... (563).

David avait perdu ses loyers, l'intérêt des capitaux représentés par la valeur de son matériel et de son brevet, les gages de Marion, l'encre, et enfin les bénéfices que doit faire un imprimeur, ce monde de choses exprimées en langage d'imprimerie par le mot étoffes, expression due aux draps, aux soieries employées à rendre la pression de la vis moins dure aux caractères par l'interposition d'un carré d'étoffe (le blanchet) entre la platine de la presse et le papier qui reçoit l'impression (564).

Pese a tratarse de un lenguaje técnico que, en principio, debería facilitar una amplia coincidencia en las opciones de traducción, se producen significativas discrepancias entre las diferentes versiones, fruto en repetidos casos de una falta de rigor en la búsqueda del término exacto en español. En líneas generales, en la traducción de los tecnicismos presentes en el texto y en el resto de la novela, sea cual sea la “disance” a la que pertenezcan, debe tenerse en cuenta la aplicación de la equivalencia adecuada entre los dos idiomas. Así, 1) un término general y polisémico en francés (p. ej. “pierre”) puede restituirse en español mediante un equivalente general y po-

lisémico (“piedra”); 2) a un término francés general y polisémico (“brosse”) puede corresponderle uno específico en español (“bruza”); 3) a un término específico en francés (“frisquette”) le corresponde uno español también específico (“frasqueta”); y 4) una palabra específica en francés (“prote”) se restituye mediante una española polisémica (“regente”). En los textos que nos ocupan, términos polisémicos como “ais” y “jattes”, que en el original activan sus significados específicos en el contexto lingüístico de la imprenta, se restituyen en español, sin mayor problema, mediante otros de similares características polisémicas (así, en general en todas las traducciones, “planchas de madera” o “tablas” para “ais” y “cuencos” para “jattes”). No sucede igual con “brosses”, término polisémico en francés que, como los anteriores, activa un sentido técnico específico propio de la imprenta, pero cuyo equivalente polisémico en español, “cepillos” (opción preferida por Monreal 2007: 21; Acerete 1968: 28; y Ribera 1970: 18) compite en desventaja con uno claramente específico en el lenguaje tipográfico, “bruzas” (“cepillo de cerdas muy espesas y fuertes, generalmente con una abrazadera de cuero para meter la mano, que sirve para limpiar las caballerías, los moldes de imprenta, etc.”), y que es la opción por la que se decantan Cansino (1967: 449) y Zambrano (2008: 57).

Una aplicación incorrecta o deficiente de las equivalencias señaladas puede dar lugar a traducciones poco matizadas o claramente equivocadas. Sucede así con “blanchet”, un término limitadamente polisémico con varias acepciones técnicas, entre las que destaca una muy marcada correspondiente al campo de la tipografía: “Satin, fanelle ou étoffe caoutchoutée de couleur blanche servant à l’habillage des platines ou des cylindres et donnant le foulage nécessaire à l’impression”.⁷ Las opciones traductorales más radicales e inapropiadas, además de injustificables, son la de Acerete (1968: 416-417) y la de Ribera (1970: 448-449), que suprimen sin contemplaciones varias líneas del original y evitan así la traducción de “blanchet” y de algún que otro tecnicismo más.⁸ La de Cansino (1967: 723), “camiseta”, es incomprensible, pues ningún diccionario recoge una acepción técnica de tal palabra. La traducción de Godó (1964: 340), “muletón”, término monosémico que designa una “tela gruesa, suave y afelpada, de algodón o lana”, resulta interesante porque, desde su especificidad, sólo activa una de las categorías semánticas generales a las que pertenece “blanchet” (“pièce de tissu, de drap”), pero carece en español de la acepción tipográfica del francés. Tal sentido técnico lo cubre en español el término polisémico “mantilla” (Monreal 2007: 518; Zambrano 2008: 626), pues posee una acepción tipográfica que, aunque es menos dominante que la de “blanchet”, restituye con rigor el sentido específico del original: “Paño o lienzo que, puesto en el tímpano de las prensas de mano, o envolviendo los cilindros de las máquinas de imprimir, servía para que no padeciera la letra y saliera bien la impresión”.

7. El TLFi da como ejemplo precisamente este fragmento de *Ilusiones perdidas*.

8. Algo que hacen también, junto con Godó, al evitar la traducción de “ouvrages de ville”, término del argot tipográfico para denominar todo tipo de encargos menores, como esquelas, tarjetas de boda, etc.

La especificidad casi exclusivamente tipográfica de “casetin” (“petit casier de la casse du typographe, de dimension variable, contenant un caractère d’imprimerie”) no se cubre en español con “cajoncillo” (Acerete 1968: 26 ; Ribera 1970: 14), que no es más que un diminutivo de “cajón”, ni con “casillero” (Cansino 1967: 447), sino mediante “cajetín” (Monreal 2007: 17; Zambrano 2008: 52), término con una leve polisemia técnica referida a varios campos, uno de los cuales es precisamente el tipográfico (“cada uno de los compartimentos de la caja”), que, a su vez, remite a “caja”, término de amplia polisemia general en español (como “casse” en francés), una de cuyas dos acepciones tipográficas es la de “cajón con varias separaciones o cajetines, en cada uno de los cuales se ponen los caracteres que representan una misma letra o signo topográfico”. Así, a una correlación semántica que en francés va desde la especificidad técnica a una amplia polisemia (“casetin” – “casse”) le corresponde en español otra correlación entre una especificidad técnica, aunque menos marcada, y una polisemia también extensa (“cajetín” – “caja”).

La detección de la equivalencia adecuada entre las dos lenguas afecta también a la traducción del tecnicismo “sorte”, término de una polisemia tan variada en francés como “suerte” en español. La gran mayoría de los traductores opta por traducirlo mediante un término también ampliamente polisémico, “tipo”, que posee una acepción tipográfica evidente. Sin embargo, tanto “sorte” como “suerte” (traducción elegida por Zambrano 2008: 56) son una clase concreta de tipos de imprenta: “Quantité d’une même espèce de caractères d’imprimerie” – “Conjunto de tipos fundidos en una misma matriz”. La traducción de “sortes” como “tipos” es un claro ejemplo de equivalencia semántica inadecuada que da lugar a una traducción que, si bien no puede decirse que sea incorrecta, sí peca de imprecisión justamente en un momento en que el narrador utiliza un tecnicismo que marca con la cursiva para llamar la atención sobre la singular especificidad de tal término en el argot tipográfico, una especificidad que su traducción como “tipos” no recoge y que, por coherencia, obliga a los traductores que eligen tal opción a suprimir en español la significativa cursiva del original.

Ciertos tecnicismos franceses no tienen una correspondencia ni siquiera aproximada en español. La solución puede pasar en tales casos por mantener los términos originales en la traducción y, tal vez, consignar en nota aclaratoria las consideraciones que se estimen necesarias. Un caso de tal índole se observa en la traducción de los pasajes en los que el narrador de *Ilusiones perdidas* se refiere a diferentes tipos de papel que no se corresponden con los existentes en español. Monreal (2007: 120) y Godó (1964: 405) optan por no traducir y confiar en que el lector de la traducción salve la distancia y, pese a la presencia de términos en una lengua que probablemente no domina, reconstruya la explicación etimológica que aparece en el texto. Sin embargo, dicha reflexión etimológica del narrador mantiene con facilidad todo su sentido mediante la traducción literal de las denominaciones originales (Acerete 1968: 104; Ribera 1970: 103; Cansino 1967: 502; Zambrano 2008: 171), una opción que, pese a lo forzada que pueda resultar, puede justificarse en aras, por un lado, de la coherencia del texto final y, por otro, de la propia comodidad del lector.

3.3. La “*parlure*”: la traducción de los sociolectos

La reproducción de los discursos orales adquiere mayor relevancia aún con la mimesis de diferentes sociolectos que Balzac lleva a cabo en *Ilusiones perdidas*. La noción de sociolecto, conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un grupo o clase social, equivale a lo que los ya citados Damourette y Pichon (Déruelle y Rullier 2003: 225) denominan “*parlure*”, noción que apunta a la existencia de ciertos hábitos lingüísticos característicos de un determinado nivel social en el que los individuos utilizan vocablos y giros cuyo uso queda consagrado por las costumbres propias de esa clase. Las “*parlures*” permiten así percibir, tras las palabras de los personajes individuales, los discursos sociales que las enmarcan.⁹ Sin lugar a dudas, el sociolecto más reproducido en *Ilusiones perdidas*, y el más interesante desde la perspectiva de su traducción, es el de las clases populares, pues su léxico particular contagia continuamente el de la burguesía e incluso, aunque de modo mucho menos perceptible, el de la propia aristocracia.

Ha quedado mencionado más arriba cómo Balzac apuesta por un estilo de lengua literaria que rompa con el ideal lingüístico de la literatura clásica francesa. Buena prueba es, como hemos visto, su inclusión de una amplia gama de tecnicismos en el lenguaje literario. A ello hay que añadir que Balzac escribe en un momento en que el francés cotidiano y popular se va incorporando paulatinamente a la lengua escrita. Dicha incorporación es evidente en *Ilusiones perdidas*, tanto en el discurso directo de los personajes (aunque de forma todavía muy limitada) como, sobre todo, en el discurso indirecto del narrador omnisciente. La traslación al español de este lenguaje popular, herramienta esencial del realismo balzaciano, se revela también fundamental para que la traducción consiga crear un efecto de realidad equivalente al del original. En este caso, como en otros muchos, los traductores deben recurrir irremediablemente a técnicas de compensación (Baker 1992; Tricás 2003) que permitan recuperar en otras partes de la novela las pérdidas que se produzcan en aquellos casos en que sea imposible restituir de manera adecuada en español el carácter peculiar de un determinado giro o vocablo popular.

Esto último ocurre, por ejemplo, con el término “*lorette*”, denominación metonímica y eufemística, hoy en desuso, que el TLFi define como “*jeune femme du demi-monde, aux moeurs faciles et qui habitait au milieu du XIXe siècle principalement dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette*”. En el ambiente mundano en que se mueve Lucien en la segunda parte de *Ilusiones perdidas* es evidente que “*lorette*” se refiere, entre otras, a las queridas de muchos de los personajes (periodistas, librerías, comerciantes, etc.), incluido el protagonista, que pululan por la capital, como el narrador nos confirma:

9. Vid. Daniel (1994: 18-23) para unas breves pero interesantes consideraciones sobre diversos aspectos sociológicos del argot.

Le dîner au Rocher de Cancale fut exquis. Lucien trouva les convives de Florine, moins le ministre, moins le duc et la danseuse, moins Camusot, remplacés par deux acteurs célèbres et par Hector Merlin accompagné de sa maîtresse, une délicieuse femme qui se faisait appeler Mme. du Val-Noble, la plus belle et la plus élégante des femmes qui composait alors à Paris le monde exceptionnel de ces femmes qu’aujourd’hui l’on a déceimment nommées des Lorettes (416).

Como apunta Chollet (1977: 1303), el propio Balzac, tan atento a la historia y al valor de las palabras, definió el término, no sin ironía, en *Un homme d'affaires*: “*Lorette* est un mot décent inventé pour exprimer l’état d’une fille ou la fille d’un état difficile à nommer, et que, dans sa pudeur, l’Académie française a négligé de définir vu l’âge de ses quarante membres”. Tanto Chollet como el TLFi asignan la invención de la palabra a Nestor Roqueplan, que precisa un poco más el sentido del término, que se refiere, según él, a “les plus ou moins jeunes personnes qui se livrent à la perdition des fils de famille” y que habitaban en “une espèce de ville nouvelle, partant de la rue Laffitte jusqu’à la rue Blanche, comprenant les rues Neuve-Saint-George, La Bruyère, Bréda, Navarin et prenant son nom de la rue principale, Notre-Dame-de-Lorette” (Chollet 1977: 1303). Parece evidente que ninguno de los muchos sinónimos de “prostituta” que pueden aducirse en español recoge con fidelidad el carácter metonímico de “lorette”. Dejando aparte los injustificables casos de censura (Acerete 1968: 282; Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 508), todos los traductores citados optan por aclimatar el original bajo la forma “loreta” (Cansino 1967: 630; Godó 1964: 181) o por conservar el término en francés y aclararlo en nota marginal (Monreal 2007: 346; Zambrano 2008: 432). En todos los casos, los traductores mantienen la cursiva original mediante la que el narrador marca el término como perteneciente a un sociolecto determinado, una cursiva que en la traducción tiene el valor añadido de señalar además la naturaleza extranjera de la palabra.

Un ejemplo más de la imposibilidad de conseguir en español la restitución absoluta de la carga connotativa de un término perteneciente al sociolecto popular reproducido en *Ilusiones perdidas* es el caso de “saveteuse”, que oímos en boca de una anónima sombrerera que llega a la redacción de un periódico:

- “... *Ainsi tout est bien entendu: vous ne parlerez plus de Virginie, un saveteuse incapable d’inventer une forme, tandis que j’invente, moi!*” (332).

La complejidad semántica y morfológica de “saveteuse” dificulta mucho su adecuada traducción al español. Ante todo, se trata de una palabra no documentada en ningún otro texto, que ni siquiera R. Dagneaud registra en su clásico análisis del léxico popular de *La comedia humana* (Chollet 1977: 1252) y que, por su parte, Déruelle y Rullier (2003: 226) señalan como neologismo de Balzac. En cualquier caso, en la invención léxica de Balzac confluyen, de un modo u otro y en distinto grado, algunos de los múltiples significados de “savate”: “1. Chaussure, pantoufle

usée / 2. Personne maladroite ou incapable, imbécile, nullité / 3. Ouvrage mal fait, chose abîmée, gâchée / 4. Lutte à coups de pied en vogue surtout au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle / 5. Châtiment infligé autrefois à un soldat (ou, par extension, à un confrère de certaines corporations) par ses camarades qui, à tour de rôle, appliquaient sur les fesses dénudées de la victime un coup de soulier ferré". La tal Virginie, también sombrerera, es una "saveteuse" porque: a) es una persona inútil (segunda acepción de "savate"); b) los sombreros que diseña son malos, tercera acepción reforzada por la ligazón de "saveteuse" con "savetier", de la que parece ser el femenino, y que el TLFi define como "Artisan qui répare les chaussures / Celui qui manque de créativité, d'originalité, de talent dans l'exercice de son métier, de son art"; y c) es una mujer barriobajera, vulgar y pendenciera, cuarta y quinta acepciones, reforzadas por otra acepción popular de "savate", menos conocida y no registrada, por ejemplo en el TLFi, pero que Sainéan (1972) da como sinónimo de "querida" en los ambientes del galanteo y de la prostitución. Como puede observarse, el neologismo de Balzac remite en francés a un amplio conjunto de sentidos, más o menos populares e incluso vulgares, imposibles de trasladar en su totalidad a un solo término español. Todos los traductores aludidos coinciden en traducir "saveteuse" como "chapucera", una opción que tiene, sin duda, la virtud de restituir mediante un término también coloquial parte del significado y del carácter popular del original, pero que, irremediablemente, tiene que renunciar al resto de connotaciones, amén de borrar la audacia lingüística de Balzac al crear el neologismo.

Al léxico de la prostitución pertenece también la expresión "faire son Palais" con que el narrador alude, en su impresionante descripción de las Galeries de Bois, a la actividad del tropel de mujeres que, provenientes de todo París, se congregaba en el lugar:

De toutes les rues adjacentes allaient et venaient un grand nombre de filles qui pouvaient s'y promener sans rétribution. De tous les points de Paris, une fille de joie accourait faire son Palais. Les Galeries de Pierre appartenaient à des maisons privilégiées qui payaient le droit d'exposer des créatures habillées comme des princesses, entre telle ou telle arcade, et à la place correspondante dans le jardin; tandis que les Galeries de Bois étaient pour la prostitution un terrain public, le Palais par excellence, mot qui signifiait alors le temple de la prostitution (360).

La expresión, ya en desuso, combina, por un lado, un sentido hoy ya desaparecido de "faire" como "seducir" (que se conserva, por ejemplo, en la expresión "faire un client") y, por otro, como en el caso de "lorette", una referencia metonímica al lugar en torno al cual se ejercía la prostitución. Las traducciones al español van desde "hacer su negocio" (Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 451; Acerete 1968: 232; Ribera 1970: 241) hasta "hacer su Palais" (Monreal 2007: 282; Cansino 1967: 594, que mantiene la expresión en cursiva), "hacer el Palacio" (Zambrano 2008: 358) y "hacer su Palacio" (Godó 1964: 121). Parece obvio que la expresión

coloquial española “hacer la calle”, con un sentido similar al de la francesa, favorece una traducción literal o casi literal sin que por ello se resienta la comprensión del lector ni se fuerce en exceso la lengua de llegada. Lo que sí resulta más complicado de mantener en la traducción es la correspondencia entre el sentido de “faire” en “faire son Palais” y su empleo, con un sentido similar, en otros ejemplos a lo largo de la segunda parte de *Ilusiones perdidas*:

- *Et toi, ma petite, dit Finot à une jolie paysanne qui les écoutait, où donc as-tu volé les boutons de diamants que tu as aux oreilles ? As-tu fait un prince indien ?* (374-375).

- *Tu as donc fait ton journaliste ? répondit Florine, en employant un mot du langage particulier à ces filles* (401).

Godó (1964: 137 y 165), Acerete (1968: 245 y 269), Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 466 y 493), Cansino (1967: 603 y 621) y Ribera (1970: 256 y 282) traducen literalmente, con ligeras variantes, “faire un prince indien” y “faire ton journaliste” como “hacer un príncipe indio” y “hacer a tu periodista”, unos giros que, si bien consiguen mantener el verbo “hacer”, se revelan, sin embargo, demasiado forzados, por mucho que el uso de cursivas o de comillas en español aminore la extrañeza. Monreal y Zambrano son los únicos que apuestan por romper en la traducción el vínculo original entre “faire son Palais” y “faire un prince indien” / “faire ton journaliste” y sustituyen “hacer” por “camelar”, término que cuenta con la ventaja de ser también un verbo de uso coloquial y que da como resultado unas traducciones más fluidas de la expresión francesa: “¿Te has camelado a un príncipe indio?” / “Conque te has camelado a tu periodista, ¿eh?” (Zambrano 2008: 377 y 413) ; “¿así que te has *camelado* a tu periodista?” (Monreal 2007: 329).¹⁰

El verbo “faire” forma parte también de una expresión coloquial que Florine, una de las actrices y queridas de la segunda parte de *Ilusiones perdidas*, utiliza, en acumulación con otros dos usos populares:

- *Vous êtes né coiffé, dit Florine. Combien voyons-nous de petits jeunes gens qui droguent dans Paris pendant des années sans arriver à pouvoir insérer un article dans un journal! Il en aura été de vous comme d'Emile Blondet. Dans six mois d'ici, je vous vois faisant votre tête, ajouta-t-elle en se servant d'un mot de son argot et en lui jetant un sourire moqueur* (423-424).

En este corto fragmento se revelan tres tipos diferentes de coloquialismos. El primero, “être né coiffé”, que no plantea especiales problemas de traducción dado

10. Monreal (2007: 298), sin embargo, ofrece una traducción más aséptica del primer ejemplo: “¿Acaso has encontrado a un príncipe indio?”

su carácter neutro, es una frase hecha que corresponde a la española “nacer de pie”, opción preferida por todos los traductores mencionados, salvo por Monreal (2007: 355), que prefiere “nacer con buena estrella” y Godó (1964: 189), que elige la más aséptica “estar de suerte”. Sin embargo, “droguer” merece una atención especial. El TLFi registra el término como coloquial y anticuado, y con el significado de “esperar con aburrimiento durante mucho tiempo”. No obstante, Déruelle y Rullier (2003: 227) señalan que es una palabra que data de 1828 y que estaba en pleno uso cuando apareció la primera edición de *Ilusiones perdidas*. Sin embargo, el término pasó de moda con los años y en la edición Furne de 1848 Balzac lo marca con la cursiva, señalando así, de manera realista y de acuerdo con la experiencia lingüística de los propios lectores contemporáneos, el carácter anticuado de la palabra en 1848. Además, al significado ya mencionado hay que añadirle otros dos sentidos, también coloquiales: “droguer” como sinónimo de “mendigar” y “endroguer” con el significado de “buscar fortuna”, dos acepciones que Sairéan registra en su clásica obra *L'argot ancien*. La dificultad extrema de restituir en español los tres sentidos simultáneos de “droguer” y de marcar, al mismo tiempo, la evolución diacrónica que Balzac señala mediante la cursiva del narrador, se refleja en que sólo Cansino (1967: 635) se atreve a ofrecer una traducción (“¡Cuántos jóvenes no vemos *patinando* años enteros en París, sin poder insertar un artículo en un periódico!”) que, independientemente de cómo se juzgue el resultado estilístico, tiene la virtud de transmitir, mediante una acepción también coloquial de “patinar” (“perder la buena dirección o la eficacia en lo que se está haciendo o diciendo”), al menos parte de la carga connotativa del original. El resto de traductores se decanta por distintas perífrasis, salvo Ribera (1970: 305), que, sorprendentemente, ofrece una incomprensible aclimatación del término (“*drogueando*”).

Frente a la neutralidad de una frase hecha como “être né coiffé” y al carácter coloquial de “droguer”, la expresión “faire sa tête” era ya percibida en época de Balzac como vulgar y de mala educación (Chollet 1977: 1308). Dagneaud (1954: 76) la registra en su estudio sobre el léxico popular de *La comedia humana* con el significado de “mostrar soberbia”. Con este sentido, Zambrano (2008: 442) traduce “con la cresta bien alta”, una variación de la expresión “alzar o levantar la cresta”. Monreal (2007: 355) prefiere una expresión (“haciendo lo que le salga de las narices”) algo más alejada del sentido original, aunque emparentada al mismo. Salvo Godó (1964: 189), que traduce literalmente “haciendo vuestra cabeza”, un giro inexistente e incomprensible en español, Acerete (1968: 290), Ribera (1970: 305), y Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 516) cortan por lo sano y suprimen la expresión en la traducción, lo que los obliga a suprimir también el comentario metalingüístico del narrador, comentario que, sin embargo, supone una estrategia narrativa de gran importancia en relación con el objetivo realista de Balzac y el papel que la reproducción fidedigna y verosímil de los discursos orales desempeña en la novela.

El del periodismo constituye uno de los lenguajes más fructíferos en la segunda parte de *Ilusiones perdidas*. Por un lado, aporta, como el de la imprenta, una

importante cantidad de tecnicismos propios de su “disance”; y, por otra, se configura como uno de los sociolectos más representativos e identificables de la novela. Se trata de un sociolecto caracterizado tanto por una fuerte contaminación de coloquialismos y vulgarismos como por la jerga particular de los periodistas, incomprensible para los no iniciados, hasta el punto de que el propio Lucien, desconcertado, necesita aclaraciones metalingüísticas en repetidos casos.¹¹

La palabra “rossignol” servirá como parte de la ilustración de este sociolecto y como ejemplo de la sutil imbricación estilística que Balzac realiza entre dicho término y ciertos juegos de palabras repartidos por la novela, una imbricación que la traducción debe intentar restituir, al menos en parte:

- J'ai fait deux cents Petit vieillard de Calais ; mais il a fallu, pour les placer, déprécier deux autres ouvrages sur lesquels on ne nous faisait pas de si fortes remises, et qui sont devenus de fort jolis rossignols.

Plus tard Lucien apprit que ce sobriquet de rossignol était donné par les libraires aux ouvrages qui restent perchés sur les casiers dans les profondes solitudes de leurs magasins¹² (302).

En este caso es el propio narrador -o en otras ocasiones alguno de los personajes- el que define la palabra que Lucien, en principio, no comprende. La definición del narrador coincide con la que ofrece, por ejemplo, el TLFi: “Livre sans valeur, qui date, qui reste longtemps sur les rayons de la librairie” y, por extensión, “marchandise démodée, défraîchie, difficilement vendable”). El narrador, sin embargo, desliza una irónico comentario etimológico al ligar metafórica y sutilmente las obras que se quedan sin vender en los anaqueles de las librerías con pájaros posados (“perchés”) en las ramas de los árboles, una metáfora que se hace aún más evidente unas páginas más adelante:

Ces élégants rossignols, vendus un peu plus cher que les autres à cause de leur papier vélin, viennent presque tous s'abattre sur les rives de la Seine, où vous pouvez aller étudier leurs chants, si vous voulez faire un jour quelque pèlerinage instructif sur les quais de Paris, depuis l'étalage du père Jérôme, au pont Notre-Dame, jusqu'au Pont-Royal (341-342).

11. Van Rossum-Guyon (2002: 26) resume con acierto que “à milieu spécial langue spéciale, à monde étrange langue étrangère. D'où la nécessité pour le narrateur de traduire au fur et à mesure les termes pour le lecteur ignorant (...) Mais l'argot n'est pas seulement la langue d'un certain milieu. Sociolecte destiné à caractériser certains personnages, c'est aussi une langue secrète, une langue parallèle qui déguise la langue normale”.

12. “Rossignol” es un término perteneciente a la “disance” de la librería (de hecho, en este fragmento habla el librero Vidal) adoptado también por el gremio de los periodistas y críticos literarios.

El comentario metalingüístico del narrador y la identificación metafórica de libros y pájaros hace posible, y recomendable, una traducción literal, “ruiseñores”, que todos los traductores, salvo Monreal, adoptan. La traducción literal es recomendable, y podría decirse que necesaria, porque “rossignol” no es sino un eslabón de un amplio e irónico juego de palabras. En efecto, mucho antes en la novela, el narrador se hace eco de una ocurrencia lingüística de un personaje menor, que se refiere a Lucien como el “chardonneret du sacré bocage” (172), un juego de palabras en torno al nombre francés del “jilguero” (“chardonneret”) y el apellido del protagonista (Chardon).¹³ Evidentemente, el juego lingüístico se pierde en la traducción, aunque pueda explicarse en nota aclaratoria, como hacen Monreal y Zambrano, pero todos los traductores mantienen, al menos, la ligazón entre un escritor mediocre comparado con un “jilguero” y su obra, condenada irremediabilmente a convertirse en “ruiseñor”.¹⁴

La metáfora ornitológica en torno a Lucien y los libros se culmina, mucho más avanzada la novela, con un tercer calambur:

Cette défection fut le signal d'un effroyable tapage dans les journaux libéraux, Lucien devint leur bête noire, et fut tympanisé de la plus cruelle façon: on raconta les infortunes de ses sonnets, on apprit au public que Dauriat aimait mieux perdre mille écus que de les imprimer, on l'appela le poète sans sonnets ! (516).

Ciertamente, el juego, basado en la homofonía de “sans sonnets” y “sansonnet” (“estornino”), es a todas luces intraducible. Como en otras ocasiones, Acerete (1968: 373), Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 612) y Ribera (1970: 402) suprimen sin contemplaciones el calambur. Cansino se decide por una opción interesante, que es no traducir el significante escrito (“sans sonnets”) sino una de las dos opciones fónicas: “el poeta estornino” (“sansonnet”), una elección que, aunque en una primera lectura puede resultar extraña, tiene la ventaja de continuar en español con las referencias ornitológicas del original. Por su parte, Zambrano (2008: 282) opta por una traducción, “el sonetista del sonsonete”, que, al prescindir de la alusión ornitológica, rompe la continuidad del original, pero que, en cambio, intenta restituir parte del juego fónico y de la ironía del narrador mediante un término, “sonsonete” (“ruido generalmente poco intenso pero continuado, y por lo común desapacible”), que apunta a la mediocre calidad de los sonetos de Lucien. Por último, Monreal (2007: 216) se decide por aclarar en nota una traducción literal y neutra, “el poeta sin sonetos”, que

13. Un apellido cuyo significado (“cardo”) dará lugar a más juegos de palabras, que incluirán también otro motivo vegetal: el libro de poemas del poeta apellidado Chardon se titula *Las Margaritas* y los sonetos contenidos en él llevan nombres de flores.

14. En este punto, no hay que dejar de lado un sentido más de “rossignol” que se superpone contradictoria e irónicamente al ya mencionado: “Poète lyrique, écrivain au talent prestigieux” (TLFI), es decir, justo lo opuesto de lo que los demás piensan de Lucien.

tampoco continúa con la línea metafórica del original, una línea que, en cualquier caso, ya se había roto al traducir “rossignol” como “maula”¹⁵ (2007: 216).

En general, puede afirmarse que buena parte del sociolecto periodístico de *Ilusiones perdidas* se sustenta en palabras de uso común a las que se dota de significados oblicuos que, en gran medida, connotan una intención engañosa, maliciosa e incluso delictiva por parte de los miembros del gremio. Es lo que sucede, por ejemplo, con términos como “laver”, “canard” y “blague”.

El TLFi registra diversas acepciones metafóricas y populares de “laver”, entre las que destacan “procurer [à l’argent] une origine avouable” y “écouler une marchandise (généralement pour un prix modique)”, una definición esta última a la que habría que añadir que, en muchas ocasiones, se trata de una mercancía robada o adquirida por medios ilícitos o inconfesables y de la que uno se desprende furtiva o subrepticamente. En el sociolecto periodístico, tal sentido recibe una matización particular, como se deduce del siguiente ejemplo, en boca de Finot, uno de los líderes del periodismo en la novela:

Quant à nous deux, entendons-nous bien toujours. Servez-moi, je vous servirai. Vous avez pour quarante francs de loges et de billets à vendre, et pour soixante francs de livres à laver. Ça et votre rédaction vous donneront quatre cent cinquante francs par mois (433).

En tal contexto, “laver” significa revender libros y entradas que los periodistas reciben gratuitamente de las editoriales y de los teatros, y que, de ese modo, suponen una importante fuente de ingresos paralelos. Parte de los traductores opta, una vez más, por suprimir la referencia o por sortear con alguna perífrasis su traducción (Ribera 1970: 314; Acerete 1968: 299; Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 525; Monreal 2007: 366). De los que sí traducen el término, Godó (1964: 199) escoge una traducción literal, incluso de la sintaxis, que, en este caso, y a pesar de la cursiva, no funciona (“sesenta francos en libros a lavar”); Cansino (1967: 641) ofrece una versión (“sesenta francos en libros que limpiar”) que, a pesar de utilizar un verbo cuya acepción coloquial es “hurtar o robar”, apunta indirectamente al sentido de “laver”; y Zambrano (2008: 454) opta por restituir mediante los matices del término “cambalache” (“trueque hecho con afán de ganancia. / Trueque, con frecuencia malicioso, de objetos de poco valor”) la evidente connotación taimada, si no delictiva, del término original.

El verbo “laver” tiene, aparte del sentido mencionado en la “parlure” periodística, dos acepciones más relacionadas con otros dos sociolectos, el popular y el de los libreros. En el primero, el verbo deriva en el nombre “lessive” con el significado de liquidación de bienes impuesta por las circunstancias (ruina, embargo, etc.), y, en tal sentido, lo utiliza el narrador al recoger, en su discurso indirecto, las acciones y las palabras de Coralie, la querida de Lucien:

15. “Cosa inútil y despreciable”.

Coralie avait tout payé, tout liquidé et satisfait le propriétaire. Pendant le temps que prit cette opération, qu'elle appelait une lessive, Bérénice garnissait, des meubles indispensables achetés d'occasion, un petit appartement de trois pièces, au quatrième étage d'une maison rue de la Lune, à deux pas du Gymnase (511).

Aparte de Ribera, Acerete y Zambrano Barragán y García Calvo, que vuelven a mutilar el texto, el resto de traductores prefieren la opción “[hacer la] colada” que, aunque no posee en español coloquial el sentido figurado de “lessive”, funciona como traducción literal debido quizás a que el lector establece la conexión entre “colada” y “limpiar”, y, a su vez, entre el sentido coloquial de limpiar antes mencionado (“hurtar o robar”) y la percepción, que los hechos de la novela ratifican, de que los acreedores bancarios son ladrones sin escrúpulos.

En el argot librero, por su parte, “laver” deriva en “lavage”, con el sentido de liquidación, a menudo ruinosa, de mercancía que se vende a precio de saldo, triste destino precisamente de la novela de Lucien:

Le commerce jetait les hauts cris, et les journaux continuaient à garder le plus profond silence. Barbet n'avait pas prévu ce lavage, il croyait au talent de Lucien; contrairement à ses habitudes, il s'était jeté sur deux cents exemplaires; et la perspective d'une perte le rendait fou, il disait des horreurs de Lucien (541).

Las opciones de traducción son, en este punto, diversas. Por un lado, Acerete (1968: 395), Ribera (1970: 427) y Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 638) coinciden en eludir, de nuevo, la traducción del término (“Barbet no había previsto tal desenlace”), mientras que Godó (1964: 313) lo aclimata mediante una opción, “lavaje”, que fuerza demasiado la lengua de llegada y que no traduce en absoluto el sentido original. Por su parte, Zambrano (2008: 596) prefiere una restitución que da prioridad al sentido sobre la forma (“Barbet no había previsto encontrarse con aquellos saldos”), opción inversa a la literal de Monreal (2007: 491), que traduce “Barbet no había previsto aquella *limpieza*”, y a la menos forzada en su forma, aunque tampoco restituya el sentido, de Cansino (1967: 706): “No había previsto Barbet aquella *limpia*”.

El caso de “laver” vuelve a demostrar una vez más no sólo la gran dificultad de traducir adecuadamente los usos oblicuos que fundamentan la lengua de un determinado sociolecto, sino la casi imposibilidad de mantener las conexiones formales y semánticas que se producen en el original entre “laver”, “lessive” y “lavage”. Dar prioridad al sentido, como hace Zambrano (“cambalache”, “hacer la colada”, “saldos”), equivale irremediabilmente a perder dichas conexiones; intentar mantenerlas, como hace Cansino (“limpiar”, “colada”, “limpia”) supone sacrificar en gran medida el sentido e introducir una perturbación -que no existe en francés- en el proceso de recepción del lector español.

En el caso de “canard”, el sentido recto (“pato”) deriva en una acepción metafórica y coloquial basada en la raíz onomatopéyica del término (“can”), que remitía

a un sonido o grito repetido y desagradable al oído. La jerga periodística adoptó el nombre para designar las hojas impresas que los vendedores ambulantes vendían, a gritos precisamente, para anunciar noticias y sucesos escabrosos y sensacionalistas (Déruelle y Rullier 2003: 230). Por metonimia, la noticia sensacionalista pasó a llamarse también “canard”. El propio Balzac, tan receloso de cómo ejercía la prensa su poder, comenta con ironía el término en su *Monographie de la presse parisienne*: “L’homme qui crie dans Paris l’arrêt du criminel qu’on va exécuter, ou la relation de ses derniers moments, ou le bulletin d’une victoire (...) vend pour un sou le feuillet imprimé qu’il annonce (...) La relation du fait anormal, monstrueux, impossible et vrai, possible et faux, qui servait d’élément aux *canards*, s’est donc appelé dans les journaux un *canard*, avec d’autant plus de raison qu’il ne se fait pas sans plumes et qu’il se met à toutes les sauces” (cit. por Chollet 1977: 1314). De ahí deriva el significado que, por ejemplo, registra el TLFi: “Fausse nouvelle souvent imaginée de toutes pièces et enflée jusqu’au mélodrame dans des journaux de seconde catégorie”, definición que, a su vez, se extiende en la lengua popular a un diario de mala categoría y, mediante otra extensión, a cualquier periódico. En el sociolecto periodístico de *Ilusiones perdidas*, basado en gran medida, como ha quedado ya señalado, en sentidos oblicuos que apuntan al engaño, la difamación e incluso el delito, la noticia falsa y sensacionalista, el “canard”, constituye la base sobre la que se asienta el poder de la prensa y que Hector Merlin, periodista despiadado, define ante un desconcertado Lucien, que, una vez más, desconoce el significado del término:

- *N’allons pas sur les brisées des grands journaux constitutionnels qui ont leurs cartons aux curés pleins de canards*, répondit Vernou.

- *De canards ? dit Lucien.*

- *Nous appelons un canard, lui répondit Hector, un fait qui a l’air d’être vrai, mais qu’on invente pour relever les Faits-Paris quand ils sont pâles* (437).

Algunas traducciones de “canard”, así como de “cartons aux curés” en este fragmento, no son especialmente afortunadas. Ribera (1970: 318), Godó (1964: 202), Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 529) y Acerete (1968: 302) mantienen en español el original francés, una opción que se beneficia de que el propio Merlin define el término. Pero lo cierto es que, aunque una vez más la traducción haya de renunciar a la red de connotaciones de la palabra original, el sentido del término queda perfectamente recogido en el español “bulo”, que es la opción por la que se decantan Cansino (1967: 643), Monreal (2007: 370) y Zambrano (2008: 459).

En el fragmento, Hector Merlin cita los “cartons aux curés” de los grandes diarios constitucionalistas como ejemplo de terreno abonado a los “canards”, que, como bien se desprende, no eran ni mucho menos privativos de la prensa popular o satírica. Casi todas las traducciones de “cartons aux curés” no parecen haber tenido en cuenta la definición, irónica una vez más, pero muy aclaratoria, que el propio Balzac ofrece en su *Monographie de la presse parisienne*: “*Le Constitutionnel*, sous

la Restauration, avait fait du canard une arme politique. Il avait son fameux carton aux curés, qui contenait des refus de sépulture, et des recits des tracasseries faites aux curés libéraux, *qui n'ont jamais existé*: le curé libéral est une fiction” (cit. por Chollet 1977: 1314). Teniendo esto en cuenta, Zambrano (2008: 459) opta por una versión que restituye el sentido (“secciones clericales”) allí donde el resto de traductores prefiere traducciones literales, algunas estrambóticas, que el lector percibe como forzadas: “fichas de los curas” (Monreal 2007: 370, con nota aclaratoria), “fichas de curas” (Cansino 1967: 643), “cajas de curas” (Godó 1964: 202) y “cuartillas de curas” (Ribera 1970: 318; Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 529; y Acerete 1968: 302).

En estrecha relación con “canard” se sitúa el término “blague”:

Claude Vignon, qui voulait conserver à la critique un caractère auguste, s'éleva contre la tendance des petits journaux vers la personnalité, disant que plus tard les écrivains arriveraient à se déconsidérer eux-mêmes. Lousteau, Merlin et Finot prirent alors ouvertement la défense de ce système, appelé dans l'argot du journalisme la blague, en soutenant que ce serait comme un poinçon à l'aide duquel on marquerait le talent (474).

Los significados, sin duda, se solapan, pues tanto “canard” como “blague” se definen por la utilización consciente de una falsa noticia. Sin embargo, en “blague” se acentúa el carácter personal del ataque, como bien señala el narrador de *Ilusiones perdidas*.¹⁶ Dejando aparte los casos de mutilación textual de Acerete, Zambrano Barragán y García Bravo, y Ribera, las variantes incluyen “filfa” (Monreal 2007: 414), “chunga” (Cansino 1967: 660), “paparrucha” (Godó 1964: 243) y “chismorreo” (Zambrano 2008: 509). Si se atiende a su definición exacta, las tres primeras opciones no subrayan con claridad el ataque personal que caracteriza al término francés, y, por tanto, se vinculan más al significado de “canard” que al de “blague”. La definición de “chisme”, aun guardando una cercanía semántica innegable con las de los términos mencionados, incide particularmente en dicho matiz personal: “noticia verdadera o falsa, o comentario con que generalmente se pretende indisponer a unas personas contra otras o se murmura de alguna”.¹⁷ Se trata, sin duda, de diferencias semánticas quizás mínimas pero presentes en un sociolecto, el de los periodistas, que si por algo se caracteriza es por su afilada y mordaz, amén de destructiva, crítica política y social. Tal “refinamiento” se traslada, como bien demuestran los textos aludidos,

16. Esa “personalité” del fragmento se refiere a una acepción antigua y poco usada que el TLFi define como “attaque personnelle, trait injurieux à l'adresse de quelq'un”. Parece obvio que su traducción no puede ser “personalidad”, como hacen Godó (1964: 243), Acerete (1968: 336), Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 569) y Ribera (1970: 362), sino “ataque personal” (Cansino 1967: 666; Monreal 2007: 414; Zambrano 2008: 509).

17. Otra opción de traducción podría ser “pulla” (“dicho con que indirectamente se humilla a alguien”).

al terreno lingüístico y conduce a distinguir sutilmente entre “canard” y “blague”, una distinción que toda traducción fidedigna debe aspirar a mantener.

3.4. *La traducción de los idiolectos*

Una de las herramientas fundamentales del realismo balzaciano es, sin duda, la caracterización de los personajes, que, independientemente de su relevancia en la novela y de la clase o grupo social al que pertenezcan, quedan retratados en la mayoría de los casos por uno o varios rasgos individuales que los distinguen y los singularizan: la ropa que visten, las casas que habitan, los lugares donde trabajan, la expresión del rostro o, en lo que nos ocupa, su forma particular de expresarse. Así, un número importante de personajes en *Ilusiones perdidas* y en *La comedia humana* en su conjunto permanecen no sólo en la retina del lector sino también, de manera muy singular, en su oído. Si, como hemos visto, los tecnicismos caracterizan lingüísticamente al individuo en tanto que integrante de un determinado gremio especializado y los sociolectos lo adscriben a un grupo social, político, profesional o de otra índole, los idiolectos, es decir, las hablas particulares, inciden en una peculiaridad única e intransferible del individuo: su modo de hablar. Como en los casos anteriores, el traductor debe estar atento para detectar los idiolectos que Balzac despliega en la novela y conseguir así una restitución adecuada de los mismos, con el objetivo siempre presente de que la traducción le ofrezca al lector español un reflejo lo más aproximado posible de la naturaleza polifónica del texto original y de las diversas modulaciones lingüísticas que los distintos tipos de discursos ponen de manifiesto.

Uno de los idiolectos más representativos es el de Giroudeau, ex militar y encargado del periódico que regenta Finot. Independientemente de los rasgos físicos y de los gestos con que el narrador lo caracteriza, Giroudeau destaca sobre todo por la singularidad de un discurso casi incomprensible, construido a base de terminología militar y de vocabulario y sintaxis populares, un tratamiento lingüístico casi caricaturesco que Balzac puede permitirse porque se trata de un personaje secundario con intervenciones breves y escasas (Déruelle y Rullier 2003: 231):

- *Ils ne sont pas venus, dit le vétéran napoléonien en manifestant un émoi par politesse (...) Ces lapins-là ne viennent que quand on paye, entre les 29 et les 30 (...)*

- *Où se fait donc le journal ? dit Lucien en se parlant à lui-même.*

- *Le journal ? dit l'employé qui reçut de Coloquinte le reste de l'argent du timbre, le journal ?... broum ! broum ! (...) Ah ! il vous aurait fait secouer ça par quatre hommes et un caporal, et ne se serait pas laissé embêter comme ceux-ci par des phrases (...) Ah çà, les abonnés ne m'ont pas l'air d'arriver en colonne serrée: je vais quitter le poste.*

- *Monsieur, vous me paraissez être au fait de la rédaction du journal.*
- *Sous le rapport financier, broum ! broum ! dit le soldat en ramassant les phlegmes qu'il avait dans le gosier (...) Quant aux rédacteurs, c'est de singuliers pistolets, de petits jeunes gens dont je n'aurais pas voulu pour des soldats du train, et qui, parce qu'ils mettent des pattes de mouche sur du papier blanc, ont l'air de mépriser un vieux capitaine des dragons de la Garde Impériale, retraité chef de bataillon (...)*
- *Je viens pour être rédacteur (...)*
- *Bien dit, mon petit pékin, reprit l'officier en frappant sur le ventre de Lucien ; (...) Aussi quiconque cherche querelle à Finot trouve-t-il le vieux Giroudeau, capitaine aux dragons, parti simple cavalier à l'armée de Sambre-et-Meuse, cinq ans maître d'armes au premier hussards, armée d'Italie ! Une, deux, et le plaignant serait à l'ombre ! ajouta-t-il en faisant le geste de se fendre (...) Que voulez-vous être?*
- *Mais rédacteur travaillant bien, et partant bien payé.*
- *Vous voilà comme tous les conscrits qui veulent être maréchaux de France ! Croyez-en le vieux Giroudeau, par file à gauche, pas accéléré (333-335).*

Ciertamente, no resulta tarea fácil restituir en español las peculiaridades de un discurso que al propio Lucien, y con él al lector francés, le cuesta trabajo comprender. Un repaso al fragmento anterior permite aislar los rasgos léxicos distintivos –que no son los únicos– del idiolecto de Giroudeau que el traductor debe abordar si pretende construir en español un discurso que cause en el lector un efecto de extrañeza parecido al menos al que causa el original. Tales términos y expresiones son, entre otros, “lapins”, “caporal”, “broum”,¹⁸ “colonne serrée”, “singuliers pistolets”, “dragons de la Garde Impériale”, “pékin”, “soudard”, “simple cavalier”, “maître d’armes au premier hussards”, “conscrit”, “maréchaux”, “par file gauche, pas accéléré”. La solución traductora no pasa, desde luego, por suprimir o evitar mediante perfrasis, como hacen Acerete (1968: 209-210), Ribera (1970: 317-219) y Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 427-429), buena parte de tales peculiaridades, pues eso convierte a Giroudeau en un personaje anodino y despojado de parte esencial de su identidad en la novela. El resto de traducciones consigue crear unos textos que hacen justicia, en mayor o menor medida, a la singularidad lingüística del personaje. Las soluciones de Monreal y de Zambrano pueden servir de ejemplo:

- *No han venido aún –dijo el veterano napoleónico manifestando cierto interés por simple cortesía-. Estos perros viejos no aparecen más que para cobrar, del veintinueve al treinta (...)*
- *Pero ¿dónde se hace el periódico? –dijo Lucien hablando consigo mismo.*
- *¿El periódico? –repetió el empleado, que recibió de Coloquintida el resto del dinero de la oficina del Timbre-. ¿El periódico?... ¡Ejem, ejem! (...) ¡Ah!, se las habría quitado de en medio con cuatro hombres y un cabo, y no se habría dejado fastidiar*

18. Onomatopeya con que Balzac refleja el continuo carraspeo de Giroudeau.

con simples palabras (...) ¡Ah!, como no parece que los suscriptores vayan a venir en columna cerrada, dejaré mi puesto.

- Señor, me parece al corriente de la redacción del periódico.

- Desde un punto de vista financiero, ¡ejem, ejem! –dijo el soldado tragándose las flemas que tenía en el gaznate- (...) En cuanto a los redactores, son unos tipos raros, jovenzuelos que no habría querido ni para soldados de tren de equipajes, y que, por poner unas patitas de mosca en un papel blanco, se creen ya con derecho a darse aires de desprecio con un antiguo capitán de los dragones de la Guardia Imperial, retirado con el grado de jefe de batallón (...)

- Vengo para ser redactor (...)

- Bien dicho, muchacho –interrumpió el oficial golpeando el vientre de Lucien- (...) Por ello cualquiera que busca trifulca con Finot se topa con el viejo Giroudeau, ¡capitán de dragones de la Guardia, que empezó como simple jinete en el ejército de Sambre-et-Meuse, cinco años maestro de armas en el Primero de Húsares, en el ejército de Italia! ¡Uno, dos, y el contrincante fuera de combate! –dijo haciendo el gesto de lanzar un afondo- (...) ¿Qué quiere ser usted?

- Pues un redactor que trabaja bien y comienza siendo pagado.

- ¡Es usted como todos los reclutas, que quieren ser mariscales de Francia! Hágale caso al viejo Giroudeau, por la derecha y a paso ligero (Monreal 2007: 251-253).

- Ésos no han aparecido –dijo el veterano napoleónico, que, por educación, hizo como si el asunto le preocupara- (...) esos zorros sólo aparecen para cobrar, del veintinueve al treinta (...)

- ¿Y dónde se elabora entonces el periódico? –se preguntó Lucien.

- ¿El periódico? –dijo el empleado mientras Coloquintida le devolvía el dinero que había sobrado del sello fiscal- ¿El periódico?... Grr, grr (...) ¡Ah! Él se las habría ventilado con un cabo y cuatro soldados y no se habría dejado embrollar como éstos con paparruchas (...) Bueno, no parece que los suscriptores vayan a llegar en columna cerrada. Abandono el puesto.

- Tengo la impresión, caballero, de que estáis muy al tanto de la redacción del periódico.

- Del aspecto financiero, grr, grr, sí –dijo el soldado, aspirando las flemas que tenía acumuladas en la garganta- (...) En cuanto a los redactores, valientes pájaros que están hechos. Son jovenzuelos que no valen ni para soldados de intendencia y que, por echar unos garabatos en un papel en blanco, se creen que pueden despreciar a un capitán veterano de los dragones de la Guardia Imperial, jefe de batallón retirado (...)

- Estoy aquí para ser redactor (...)

- Así se habla, paisano –continuó el oficial, tratándolo ya con más familiaridad- (...) Así que, cualquiera que busque camorra con Finot se encontrará con que

tendrá que vérselas con el viejo Giroudeau, capitán de los dragones de la Guardia, que salió como soldado raso de caballería en el ejército de Sambre-et-Meuse y que fue cinco años maestro de armas en el primer regimiento de húsares, en el ejército de Italia. ¡Un, dos y el que se metiera con él era hombre muerto! –añadió, fingiendo una estocada- (...) ¿Qué os apetece [ser]?..

- Pues un redactor que haga bien su trabajo y que tenga un buen sueldo.

- ¡Vaya! ¡Otro recluta que quiere ser mariscal de Francia! Hacedle caso al viejo Giroudeau: formación a la izquierda, paso largo (Zambrano 2008: 323-325).

Términos militares evidentes, como “*colonne serrée*”, “*caporal*” o “*conscrit*”, no deberían plantear problema alguno de traducción. Sí merecen una atención más detenida un par de palabras del discurso de Giroudeau. Por un lado, “*pistolet*” es un término popular de origen militar, rayano en lo vulgar, que designa a un individuo raro (de ahí la traducción de Monreal) y de comportamiento e intenciones poco fiables (por eso la traducción de Zambrano mediante un término, además, más coloquial). Por su parte, “*pékin*” pertenece también a la jerga soldadesca y designa peyorativamente a todo el que no pertenece al estamento militar, lo que explica la traducción de Zambrano (por la que también se decanta Cansino 1967: 579), que remite a uno de las acepciones de “*paisano*” (“el que no es militar”). En cualquier caso, el efecto de la traducción depende en gran medida no sólo de encontrar equivalentes para los términos del idiolecto de Giroudeau, sino de que su traducción se acomode con verosimilitud al argot y a la jerga militares del español. Así, por ejemplo, “*soldados del cuerpo de tren*” (Cansino 1967: 579) no parece la solución más convincente para “*soldats du train*”, como tampoco lo es para “*simple cavalier*” su restitución como “*simple soldado de caballería*” (Godó 1964: 93), traducción literal que olvida que la tropa en español la componen sobre todo soldados “*rasos*” y no “*simples*” .

En la tercera parte de *Ilusiones perdidas*, el objetivo de verosimilitud realista de Balzac lo lleva a marcar el idiolecto de Kolb, el fiel ayudante de David, no mediante vocablos particulares, como en el caso de Giroudeau, sino por medio de una peculiar transcripción fonética –que el autor señala con la cursiva continua- del fuerte acento alsaciano del personaje, una peculiaridad que, de nuevo, hace a veces incomprensible el mensaje:

On m’ouvrirait pien tes millions, queu cheu ne tirais bas une motte! Est-ce che nei gonnais boind la gonzigne milidaire? (...) chesbère edre assez riche ein chour pire lui domper sire le gazaquin, à ced ôme te chistice! Ch’aime bas sa visache! (608).

El reto del traductor ante este idiolecto no es tanto la restitución semántica del discurso, que no ofrece dificultad destacable, sino su particular acomodación fonética, pues el original exige que el lector español perciba con claridad un fuerte acento alemán en las palabras de Kolb. Una vez más, es triste constatar que ciertas traducciones (Zambrano Barragán y García Bravo 1960: 706; Acerete 1968: 457-458;

Godó 1964: 386) suprimen esta característica definitoria del idiolecto de Kolb, y, al traducir sus palabras a un castellano estándar, realizan un doblaje inaceptable de su discurso que despoja al personaje de la idiosincrasia de la que Balzac lo dota. En cambio, Cansino (1967: 749), Ribera (1970: 493), Monreal (2007: 568) y Zambrano (2008: 683) recrean el idiolecto del alsaciano mediante diversas estrategias fonéticas que el lector asocia con facilidad a un estereotipo de discurso español hablado con acento alemán: reduplicación de la “r” y cambio de la dental sonora “d” por la dental sorda “t” (“tirría” en vez de “diría”, “tarle” en lugar de “darle”), cambio de la labial sonora “b” por la labial sorda “p” (“pastante” por “bastante”, “poca” por “boca”), sustitución de la vibrante simple “r” por la velar sonora “g” (“ofreciegan” y “espego” en lugar de “ofrecieran” y “espero”), etc. Mediante tales cambios se consiguen unas traducciones que, si bien no ofrecen la dificultad del original e independientemente de cómo las juzgue el lector, tienen la virtud de conservar el rasgo particular e intransferible de Kolb en la novela: su acento.¹⁹

4. Conclusiones

El análisis realizado permite llegar a varias conclusiones relevantes:

a) La técnica realista de Balzac en *La comedia humana* en general y en *Ilusiones perdidas* en particular tiene uno de sus pilares fundamentales en la reproducción fidedigna de los discursos orales, que, *grosso modo*, pueden agruparse en tres grandes categorías: “disances”, sociolectos e idiolectos. La importancia que Balzac concede a la verosimilitud lingüística se traslada al narrador omnisciente y a muchos de sus personajes, que inundan la narración de tecnicismos, argot popular y jergas particulares, lo que a menudo desemboca en la incompreensión del protagonista y de los propios lectores y conduce a frecuentes intervenciones metalingüísticas del narrador y de los personajes. Los sociolectos e idiolectos contribuyen, además, a la caracterización de los individuos y de los grupos sociales a los que pertenecen. Así, por ejemplo, el análisis del léxico periodístico permite afirmar que se trata de un vocabulario que refleja el carácter esencialmente malicioso que el ejercicio del periodismo tenía a ojos de Balzac.

b) El cotejo de diversas traducciones al español de *Ilusiones perdidas* permite comprobar, por un lado, el grado de conciencia que los traductores tienen de la

19. Valgan unos ejemplos: “Ni por millones tirría palabra! ¡Tengo bien aprendidas las orrdenes militares!” (Zambrano 2008: 683); “Ya bueten ofrecerme millones, que yo ni tiré una balabra. ¿Agaso no gonozgo bien la gonsigna militar?” (Monreal 2007: 568); “Aunque me ofreciegan muchos millones, yo no diguía nada. ¿Acaso no gonozgo la gonsigna militag?” (Ribera 1970: 493); “Ya bodrían tarme millones que no apriría la poca... ¿Acaso no gonosco yo la consigna milidar?” (Cansino 1967: 749).

importancia capital de los discursos mencionados y, por otro, hasta qué punto dicha conciencia se traslada a la práctica de la traducción. En general, puede afirmarse que las traducciones más recientes revelan mejor la complejidad lingüística de la novela y la necesidad de que tal complejidad llegue al lector español.

c) Al mismo tiempo, dicho cotejo ha permitido detectar, por un lado, numerosos casos de traducciones literales injustificables y, por otro, repetidas mutilaciones textuales en varias de ellas, unas veces con el objetivo evidente de sortear escollos difíciles de salvar y otras con el fin de censurar alusiones que, en la España de la época, pudieran considerarse dañinas para la moral y la religión.²⁰ Por mucho que en traducciones antiguas, cuyos autores no contaban con los medios electrónicos de hoy en día, puedan disculparse ciertos errores semánticos y de otros tipos, lo cierto es que las mutilaciones señaladas han afectado de modo grave y durante mucho tiempo a la identidad y a la recepción correcta en nuestro país de un texto capital de la literatura francesa, una falla que al menos las últimas traducciones aspiran a reparar.

Bibliografía

1. Ediciones francesas y traducciones de *Ilusiones perdidas*

1.1. Ediciones francesas

Berthier, P. (ed.) (1990). *Balzac: Illusions perdues*. Paris: Flammarion.

Chollet, R. (ed.) (1977). *Balzac: Illusions perdues*. Bibliothèque de la Pléiade (vol. V). Paris: Gallimard.

1.2. Traducciones

Acerete; J. C. (trad.) (1968). *Balzac: Ilusiones perdidas* (2 vols.). Barcelona: Bruguera.

Cansino Assens, R. (trad.) (1967). *Balzac: Obras completas* (vol. 4: *Ilusiones perdidas*). Madrid: Aguilar (reimpresión en edición facsimilar en Madrid: Santillana, 2003).

Godó Costa, J. (trad.) (1964). *Balzac: Ilusiones perdidas* (2 vols.). Barcelona: Lorenzana (reimpresión en Madrid: Riesco Ediciones, 1972).

20. Así, por ejemplo, Acerete (1968: 208) y Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 508) suprimen, como ha quedado mencionado, la alusión y el comentario del narrador acerca de las “loretes”. Zambrano Barragán y García Bravo (1960: 806) censuran, además, el siguiente fragmento de la conversación que el perverso Vautrin, bajo la identidad del falso sacerdote español Carlos Herrera, tiene con Lucien Chardon: “Les uns descendent d’Abel, les autres de Caïn, dit le chanoine en terminant; moi je suis un sang mêlé: Caïn pour mes ennemis, Abel pour mes amis, et malheur à qui réveille Caïn!... Après tout, vous êtes Français, je suis Espagnol et, de plus, chanoine!...” / “‘Quelle nature d’Arabe!’ se dit Lucien en examinant le protecteur que le ciel venait de lui envoyer.”

- Maestre, J. R. (trad.) (1991). *Balzac: Ilusiones perdidas*. Barcelona: Ediciones B (reimpresión en Madrid: Suma de Letras, 2002).
- Monreal, J. R. (trad.) (2007). *Balzac: Ilusiones perdidas*. Barcelona: DeBolsillo-Random House Mondadori.
- Ribera, J. (trad.) (1970). *Balzac: Ilusiones perdidas* (2 vols.). Barcelona: Petronio.
- Zambrano Barragán, J. y García Bravo, J. (trads.) (1960). *Balzac: Ilusiones perdidas*. Madrid: Edaf.
- Zambrano Carballo, P. (trad.) (2008). *Balzac: Ilusiones perdidas*. Barcelona: Rbagredos.

2. Bibliografía crítica

- Anoll, L. y Lafarga, F. (2003). *Traducciones españolas de la obra de Honoré de Balzac*. Barcelona: PPU.
- Berthier, P. (1998). *La vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*. Paris: Hachette.
- Dagneaud, R. (1954). *Les éléments populaires dans le lexique de La Comédie humaine de Balzac*. Quimper: Menez.
- Daniel, P. (1994). Panorámica del argot español. Prefacio a León, V. (1994). *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza Editorial – Ediciones del Prado.
- Déruelle, A. y Rullier-Theuret, F. (2003). *Illusions perdues, de Balzac*. Neuilly: Atlande.
- Lukács, G. (1999). *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte.
- Mozet, N. (1982). *La ville de province dans l'oeuvre de Balzac*. Paris: CDU-SEDES.
- Sainéan, L. (1972). *L'argot ancien*. Genève: Slatkine reprints.
- Tricás Preckler, M. (2003). *Manual de traducción. Francés / Castellano*. Barcelona: Gedisa.
- Van Rossum-Guyon, F. (2002). *Balzac: la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*. Montréal: Paragraphes-Département d'Études françaises.
- Villanueva, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zweig, S. (2004). *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. J. Fontcuberta (trad.). Barcelona: Acantilado.
- (2005). *Balzac. La novela de una vida*. A. Gamboa (trad.). Barcelona: Paidós.