Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Nantes.

¡Aquel París! Emilia Pardo Bazán traductora de Auguste Vitu.

1- Viaje con destino a París.

En los últimos años, el análisis de itinerarios y viajes, el estudio de la forja de una nueva crónica periodística, y la recuperación de artículos periodísticos e inéditos constituyen las perspectivas fundamentales de los estudios sobre Emilia Pardo Bazán y el viaje[1]. Todos ellos invocan la curiosidad y el carácter decidido de la escritora, dispuesta a lanzarse sola por los caminos de España y la maraña europea de redes de ferrocarril, o a soportar incomodidades y privaciones. Porque el viaje "recompensa, no sólo por la instrucción y diversión; sino también por el placer de descubrir", Pardo Bazán incitaba a sus compatriotas a cambiar sus hábitos sedentarios en pro de una mayor vocación "cosmopolita y de superioridad"[2]. Según consignaba Doña Emilia:

---

[1] Véase: FREIRE LÓPEZ, Ana María, "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística" en García Castañeda, Salvador, *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 203-212., González Herrán, José Manuel, "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)", en S. García Castañeda (ed.), 1999, pp. 177-187; y "Andanzas e visións de Dona Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazán)", *Revista Galega do Ensino,* Santiago de Compostela, Consellería, 27 (Maio 2000), pp. 37-62.

[2] Pardo Bazán, Emilia, "El viaje por España", en Thion Soriano-Mollá, Dolores , *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919),* Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Ollero y Ramos, 2003, pp.179-180. Igualmente en *Por la Europa católica*, (Crónicas de la Exposición), Madrid, La España Editorial, s. a. [1889]. pp. 143-147.

A los españoles nos conviene mucho salir de nuestra casa para rectificar prejuicios, para adquirir tolerancia, amplitud de miras y bien entendido espíritu moderno; pero séame lícita la arrogante afirmación de que si efectos educadores surtirá en el español la vuelta por Europa, iguales o mayores puede causar en el europeo la tournée por España[3].

En esa vuelta por Europa, París constituía uno de los mayores polos de atracción y, para Doña Emilia, destino privilegiado."Allí se respira" gustaba decir la escritora al hacer referencia a la capital francesa, para ella, modelo de cosmopolitismo y modernidad sobre todo al contrastarla con las ciudades españolas. Esa mirada desde el paradigma de la alteridad, condicionó la imagen que Doña Emilia ofertaba de París, sobre todo, porque ya tempranamente, desde su primer viaje en 1871, se identificaba con la turista erudita que intentaba comprobar "quiénes tienen razón: si los que opinan que es el *cerebro del mundo*, o quienes la apostrofan como *moderna Babilonia*[4]. Años después, gustaba jactarse de sus numerosas estancias en París, ciudad que conocía "casi palmo a palmo"[5], tanto los lugares más emblemáticos como los recovecos más populacheros.

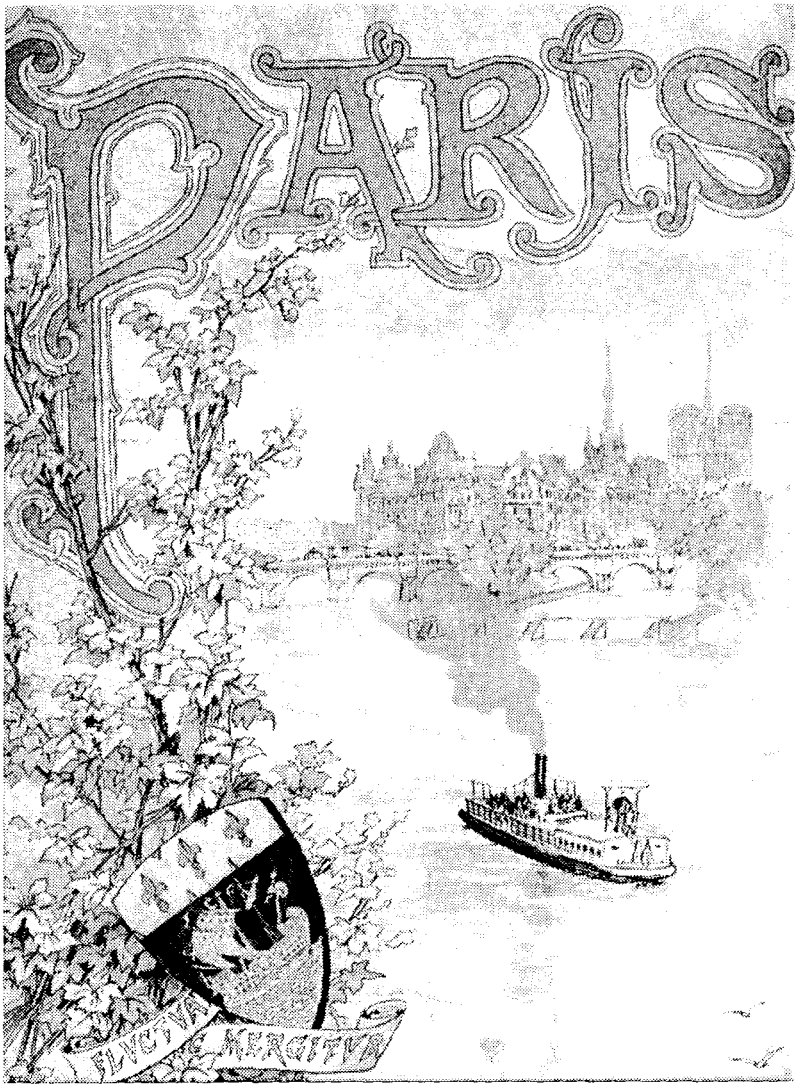
Desde que los relatos de los viajeros del Romanticismo convirtieran a Grecia, Egipto, Italia, Francia y España en destinos turísticos de primer orden y lugares de visita predilectos de la burguesía europea, fructificó una prolija literatura de variopinta naturaleza. Frente a los relatos novelescos de corte romántico fue apareciendo, bajo los marbetes de libros y guías de viajes, una nutrida literatura práctica de viajes que se incrementó y diversificó en Europa al calor de la expansión turística, fomentada por el alto desarrollo de las líneas ferroviarias. Se fue así consolidando un lucrativo mercado editorial que proponía tablas callejeras, diccionarios e historias de monumentos, guías para forasteros en diversas lenguas, crónicas y estudios sobre tipos y costumbres, monografías sobre itinerarios parciales, artículos e incluso periódicos especializados. En suma, una bibliografía destinada a guiar al viajero, facilitar su estancia en las ciudades, y a proveer a suficiente información sobre el patrimonio cultural y los singulares modos de vida.

---

[3] *Ibíd.* pp.203-204. Estigma de modernidad y europeización, Doña Emilia ya vislumbraba que el desarrollo del turismo nacional podría auspiciar importantes recursos económicos si se creaban adecuadas infraestructuras, sobre todo de transportes y servicios hoteleros.

4 González Herrán, José Manuel, "Un inédito de...", op. cit., p.182

5 Pardo Bazán, Emilia, *Al pie de la Torre Eiffel* , (Crónicas de la Exposición), Madrid, La España Editorial, s. a. [1889]. p. 1; y "Al lector", prólogo a Vitu, Auguste, París, Madrid, La España Editorial, 1890, p. V. A partir de ahora incluiremos entre paréntesis los números de página, tanto del original francés como de la versión española. Véase igualmente: "De París y de aquí", *La Ilustración artística*, 97, 1899, p. 314; "En Paris", *La Ilustración artística*, 1902, n°1082, p. 618.



La resolución de Emilia Pardo Bazán de fomentar el viaje y predicar sus irrefutables cualidades benefactoras en los diferentes órdenes de vida, suscitó sus vivas críticas en torno a la escasez de esa literatura práctica en España de viajes, en particular, en la carencia de buenas guías tanto nacionales como extranjeras6. Desde mediados de siglo las guías Baedeker

6 Doña Emilia valoraba el *lastre que suponía* la carencia de una guía, indispensable vademécum, para el desarrollo turístico español. El hecho de que ni siquiera existiese una guía Baedeker sobre España tasaba la escasa relevancia de España en Europa, reflejo de la imagen que del español prevalecía. En este caso concreto, según Pardo Bazán, la inconstancia en los servicios de los ferrocarriles españoles

consagradas a numerosos países europeos, excepto a España, habían ido saliendo a la luz incluso en ediciones bilingües.Doña Emilia contribuyó a paliar el vacío panorama nacional desde la prensa y en varias ediciones librescas como *Descripción de las Rías Bajas,* (Vigo, s.d.), *Mi romería* (1888), *Por la España pintoresca* (1896), y la traducción de *París* (1890). Recordemos que desde 1889 había ido ya introduciendo París en sus crónicas de viaje en "Cartas a la Exposición" como corresponsal de *La España Moderna* durante la Exposición. Diez años después, volvió a cubrir la corresponsalía de *El Imparcial* para la siguiente Exposición universal en París. De ellas y de los demás viajes fue puntualmente dando cuenta en la prensa y sus antologías: *Al pie de la Torre Eiffel* o *Por Francia y Alemania (1889), Cuarenta días en la Exposición* (1900) y *Por la Europa Católica* (1902).

París de Auguste Vitu salió a la luz a finales de 1889. Auguste Vitu era un personaje conocido en la sociedad cultural parisina como fundador de diversos periódicos y por sus acerbas críticas y reseñas teatrales en *Le Figaro*[7].

Fue presidente de Société d'Histoire et des Monuments de Paris y ya tenía cierta experiencia en la literatura de viajes y en numerosos trabajos de índole histórica. Los artículos que publicó en *Bulletin de L'Histoire de Pau et de l'Ile de France* y en las *Actes de la Société d'Histoire et des Monuments de Paris* anticipaban, por su temática y erudición, sus dos monográficos sobre París: *París* y *Autour de París*[8], ambos publicados a raíz de la Exposición universal. Aunque en su prólogo, Emilia Pardo Bazán presente su traducción de *París* como encargo de La España Editorial, debió descubrir la obra durante su estancia como corresponsal y la vertió al castellano en pocos meses. Pese a su carácter monumental, la versión española, edición gráfica y materialmente fiel al original francés, salió en 1890.

París no es una clásica guía de forasteros. Destinada al público francés, es una obra de lujo, provista de "hermosos diseños y primorosas láminas, tirada en rico papel y envuelta en ostentosa encuadernación", del tamaño

---

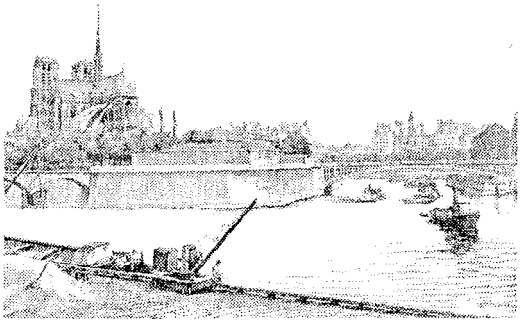
parecía haber disuadido a los editores de las célebres guías: "Los editores de tan servicial libro, he oído decir que no creen que en España haya nada estable y duradero, ni precios que no se alteren, ni combinaciones que se sostengan; y en la imposibilidad de ofrecer al viajero informes de total exactitud, renuncian a la publicación de ese tomo de la Guía, que había de ser menos formal que sus hermanos", en "El viaje por España", *op. cit.*

[7] Augusto Vitu, (1823-1891) fundador de *L'Étendard* (1867), jefe de redacción del *Peuple français* (1870) y redactor de *Le Figaro.* Entre sus trabajos destacan: *La maison mortuaire de Molière* (1883), *Le jeu de paume des Mestayers* (1883), *La maison des Pocquelins et la Maison de Regnard aux piliers des Halles* (1885), *La mansarde de Napoléon au quai Conti* (1885), etc.

[8] Vitu, Auguste, *Paris. Autour de Paris.* 2 vol., Paris, Quantin, s.d.

habitual de los álbumes de la época. No sólo por la calidad de la edición destaca *París*, sino también por ser "tan meditado y tan docto" (VII), cualidad que Doña Emilia enaltece sobre todo al realizar el balance de los libros publicados sobre la capital francesa: "la única donde metódicamente, con rigurosa precisión e infatigable diligencia, se hace la anatomía de París miembro por miembro, y se satisface la aspiración de los que, cansados de las amenidades ligeras y en ocasiones fantásticas de la crónica, buscan noticias completas y fundadas" (V). *París*, advierte Doña Emilia, es una obra fundamental, de consulta, "de aquellas que deben enriquecer la biblioteca de toda persona deseosa de conocimientos sólidos y nociones exactas relativas a una de las maravillas del mundo civilizado" (V), lo cual da viva cuenta del tipo de lector al que se estaba dirigiendo la escritora.

París, manantial directo de erudición, invita a la lectura reposada, al recorrido intelectual trazado por Vitu en cinco capítulos. Tras una primera visión de conjunto "a vista de pájaro" de París con la que se inaugura la obra, la división hidrográfica, el cauce del Sena, determina el itinerario de los siguientes capítulos: la isla de la Cité, la orilla izquierda y la derecha. Como colofón aparece un breve capítulo sobre la Exposición Universal de 1889. La representación de la ciudad que así elabora Vitu parece a primera instancia más sencilla y natural que las ordenaciones por distritos propuestos por numerosas guías del XIX. La perspectiva que Vitu propone resulta una palmaria invitación al paseo, al atento y ocioso deambular por la ciudad. En este monumental laberinto moderno, el narrador va dirigiendo los pasos tanto del visitante que va a descubrir la capital, como de aquel que va a penetrar en un medio ya familiar. En cada una de las secciones, el peatón emprende bulevares, hilvana calles, plazas y jardines; observa paradas al hilo de los monumentos, edificios e instituciones principales; y descubre los más variopintos rincones cualesquiera que sea su naturaleza y prestigio.



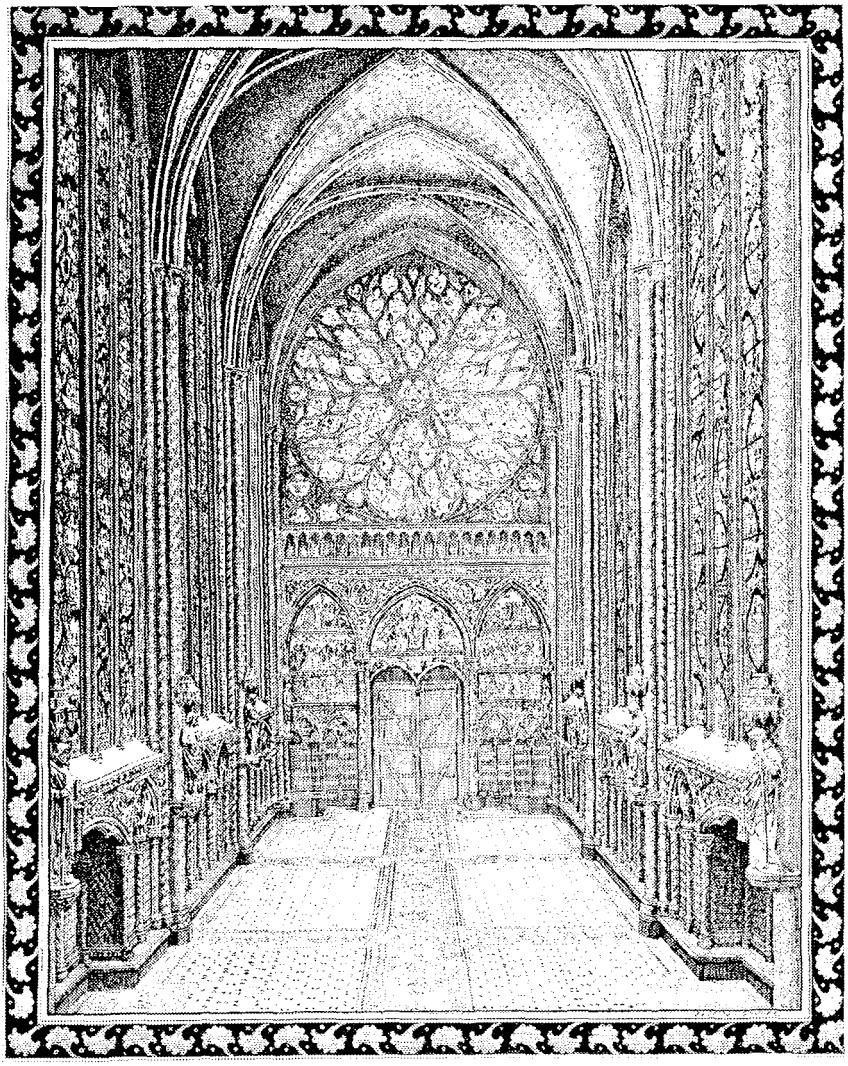
Con un estilo neutro, entre el reportaje periodístico y el ensayo histórico, Vitu conjuga sabiamente el análisis histórico con la vida real y cotidiana, ofreciendo en su relato consejos prácticos para el visitante. Cada monumento atesora la memoria histórica que lo condiciona, afirma sus valores idiosincrásicos y a su vez explica su vida contemporánea. Pasado y presente quedan perfectamente conjugados en estas descripciones magníficamente documentadas desde el punto de vista arquitectónico, histórico, científico, cultural, sociológico. En ellas, el lector podrá penetrar en los recovecos de la capital, con sus variopintos habitantes y sus

particulares modos de vida porque el autor va dando cuenta de la historia y los peculiares modos de vida cotidianos de los barrios y calles del itinerario, comercios, restaurantes y tabernas de toda categoría y reputación social, redacciones de periódicos, teatros, bibliotecas, escuelas policías, tribunales, hospitales, beneficencias, conventos, etc. En el cuerpo del texto, los capítulos se van subdividiendo con unos epígrafes mínimos anunciado los lugares, monumentos y jardines principales que el lector va descubriendo ordenadamente al adentrarse en la lectura. Un extenso índice callejero, de instituciones, empresas, lugares públicos y monumentos facilitan el hallazgo de cualquier información particular. Con todo, siguiendo la imagen del espacio propuesta por todas las guías, se observa cierta predominancia de ese París turístico y monumental que en rara ocasión va más allá de los bulevares trazados por Haussman. Los nuevos barrios poca atención merecen, salvo en algunos elementos puntuales, como son el cementerio Père Lachaisse, las Catacumbas y el Jardín Botánico.

La profusión de detalles en la descripción urbana de París la distancia de las guías-álbum, un tipo de obras preponderantes en el catálogo de la editora Quantin. El grado de erudición propuesto por Auguste Vitu determinó sin duda la traducción propuesta por Doña Emilia, quien ofrecía *París* al lector español para despertar la curiosidad, alimentar la erudición de futuras almas viajeras y enmendar los estereotipos dominantes entre el viajero "de pacotilla", más atraído por el consumismo y el ocio que la cultura:

> *...lo que suele imaginarse el curioso insípido es una serie de tiendas, fondas y mujeres de casa llana, mucho trapo, mucha trufa y mucho sacar dinero. Hay sin embargo, un París artístico, arqueológico, social, administrativo, comercial, industrial, histórico, político, anecdótico, que merece también la atención y la simpatía de la gente estudiosa y amiga de penetrar más allá de la corteza, y este París es el que resalta en las bien pensadas y mejor nutridas páginas de la obra de Vitu(V-VI).*

A diferencia de la armoniosa mirada de conjunto que domina en el original francés, la organización interna de la traducción española podría potenciar *a priori* el descubrimiento individualizado de los lugares dignos estudio ya que a veces se organizan como capítulos independientes. No obstante, el sumario general propone una exhaustiva lista los mismos, secuenciada con fidelidad al itinerario trazado por el original francés. Dicha composición, acentúa la riqueza patrimonial de la urbe y facilita la lectura fragmentaria, compensando la omisión del índice de lugares. A primera vista, en la versión española, el ambicioso estudio de Vitu se filiaría en mayor grado a la literatura útil de viajes, tanto más en cuanto que, desde el paratexto, queda trazada aquella geografía urbana que hay que ver y conocer; o sea, la que se repite de una guía de viaje a otra hasta llegar a ser el



modelo representativo de la ciudad. Ahora bien, cuando el lector se adentre en el texto, su percepción de la urbe mudará.

Los 450 grabados originales, de los que se hacía alarde como reclamo publicitario, ilustran profusamente *París* y permiten clasificarlo como álbum artístico.

Constant de Tours (Chmielenski), autor de numerosas guías-album para la editorial Quantin, dirigió las ilustraciones cuya autoría se desconoce. La original cubierta fue realizada por el Louis *Barron Fraitour*. La riqueza artística de la edición francesa es totalmente respetada en la versión española. Los grabados se distribuyen de manera prácticamente homogénea, si bien, la mayor longitud del texto de Pardo Bazán genera leves desajustes. La calidad de los mismos suple la fotografía y otorga al lector una

percepción realista de la ciudad en perfecta complementariedad con el texto. Precisamente, éste fue uno de los factores que propiciaron su traducción al español ya que la escritora era reticente a los libros ilustrados, en los que "el texto aparece sacrificado a la ilustración, o mejor dicho, ésta sirve únicamente de mampara a la inferioridad e insulsez del texto". Al contrario, los elogios con los que Doña Emilia depara apuntan hacia el perfecto equilibro entre texto e ilustración, si bien, es el primero el que interesa de modo singular a la escritora. Sus declaraciones traslucen el rango secundario que en general concedía a las ilustraciones frente a la palabra escrita, como se puede observar en la cita siguiente:

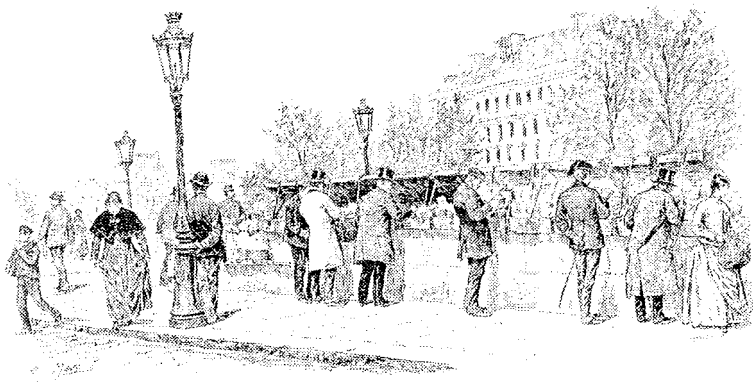
> *No sólo el texto de París es digno de su bella edición, sino que publicado sin lámina alguna ni más adorno que su prosa sobria, clara y elegante, obtendría el mismo éxito que obtiene con tan lujosa vestidura, y sería siempre la obra de consulta de los que aspiran a conocer plenamente, no sólo la fisonomía, sino la complexión y naturaleza íntima de la capital francesa (VI).*

La garantía de veracidad que aporta el grabado es relegada a un plano secundario frente a la pericia que Vitu demuestra en el arte de la descripción, en el tono comedido de su prosa y dosificación de información. Al decir de Pardo Bazán: "Monumento que él describa, es como si lo viésemos en su conjunto y detalles, conociendo de él lo que vale realmente, y teniendo de su importancia y puesto en la historia del arte idea exactísima" (VI). Para Doña Emilia, la excelencia de *París* recae, pues, en la prosa ajustada del célebre periodista, Vitu, en efecto, tiende a combinar el discurso objetivo, en particular, en materia de geografía, arquitectura e historia del arte, edulcorado con caprichosos exabruptos apasionados, con el relato menos retórico próximo a costumbres y usos que va describiendo. Pese a las diferencias de mentalidades y usanzas, Doña Emilia mantiene gran neutralidad en la transliteración de la configuración urbana de París, sus opiniones refuljan esporádicamente, sobre todo a nivel de la modulación de las traducciones como analizaremos posteriormente. Sin embargo, son dignas de mención sus intervenciones directas en varias notas a pie de página. La mayoría de sus juicios personales son eco de su honor español en materia histórica, concretamente, en relación con las guerras napoleónicas o simplemente apuntan las deficiencias que ella ha podido observar en sus propios viajes.

Los juicios de valor que Pardo Bazán considera poco ecuánimes en relación con la supremacía francesa son anotados. Con sus intromisiones: "No me hago solidaria de este juicio, tal vez excesivamente patriótico" (445), la traductora ejerce el papel de censor e instaura una mirada crítica y distanciadora del otro. Por ser el bonapartismo un tema de especial predilección de Auguste Vitu, afloran en *París* puntuales comentarios patrioteros en relación con las guerras napoleónicas que de ningún modo

comparte Doña Emilia. Los escrúpulos de fidelidad de los que hará alarde la traductora desaparecen levemente en esas notas a pie de página, voz en eco que marca su discrepancia respecto de los juicios de valor de Vitu; discrepancia que no quiere silenciar sin por ello acaparar el texto con extensas exégesis. Por ejemplo, al presentar la plaza de la Estrella, forjada como monumento conmemorativo de las victorias de Napoleón, Doña Emilia impugna los asertos de Vitu, apostillando: "Y también algunas derrotas, al menos por lo que a España se refiere" (520). Para el lector culto de la época, los implícitos a los que hace alusión la traductora debían resultar de fácil comprensión, de modo que suscita ante todo la participación activa del lector. Así, al tratar de la devolución (1815) de las obras españolas que habían sido expoliadas (1808-1813) para la creación del Museo Josefino de Madrid y la sección de la Escuela española en el Museo Napoleón de París[9], translitera fielmente el original : "Desgraciadamente, el año 1815 arrebató a nuestros Museos los lienzos que en ellos acumularon nuestras victorias", anotándolo en los términos siguientes: "No puedo menos de indicar o sugerir en contra de esta párrafo una protesta, que adivinará todo español, sin que yo lo formule explícitamente"(267).

Otros juicios críticos de Emilia Pardo Bazán nacen de su propia experiencia como viajera, en especial, las notas sobre la organización y



horarios de la Biblioteca nacional, amén de sus incompletos catálogos: "Aún lloro las horas que esta deficiencia de catálogos me obligó a perder. ¿No es extraño que París no pueda acabar de catalogar su Biblioteca?" (503); o bien, se limitan a corregir levemente al autor quien "confunde el Prado con el Retiro, o atribuye al Prado una extensión y amenidad de no tuvo nunca " (342).

En suma, *París,* en especial para el lectorado español, proporcionaba en diferido el descubrimiento de la gran urbe cosmopolita y moderna,

[9] Anes, *Gonzalo, Las colecciones reales y la fundación el Museo del Prado*, Madrid, 1996, p.76-77.

participando a la afirmación de su valor simbólico y mítico, pues todos los grabados participan en una construcción paradigmática embellecedora. Contribuyen a poetizar la civilización urbana, una civilización en proceso de transformación, despertando la sensibilidad del lector ante la vida de la capital, la cual, concentra un rico patrimonio salvaguarda de la memoria histórica y lo combina en una imagen de perfecta armonía con el desarrollo y el progreso; o sea, la concentración, el crecimiento, el tamaño de la ciudad, los grandes comercios, la Bolsa y las finanzas, los ferrocarriles y el proletariado. La vida de la urbe adquiere todos los atributos de esa modernidad que para Doña Emilia eran correlativos al desarrollo del cosmopolitismo y la experiencia de libertad.

2- En torno a la traducción de París.

La carta abierta "Al lector" con la que Emilia Pardo Bazán inaugura la versión española de *París* constituye un documento fundamental sobre el arte de traducir, ya que la escritora plantea algunos de los temas más controvertidos en la historia y la teoría de la traducción. En primer lugar, las observaciones de la escritora se centran en aspectos de orden sociológico, tales como la valoración que en la época se hace de la traducción, de la figura del traductor y de los géneros traducidos. En segundo lugar, Emilia Pardo, introduce, al hilo de sus reflexiones, la tópica de fidelidad de la traducción y la estética del texto de llegada con el fin de justificar su personal método de traducción.

La mirada sociológica que la escritora ofrecía de la traducción sintetizaba los argumentos compartidos por numerosos escritores e intelectuales a finales del siglo XIX. Emilia Pardo Bazán censuraba de manera rotunda el desprestigio que prevalecía en la traducción de lenguas modernas y, ya, en escorzo, planteaba uno de los problemas fundamentales de dicho ejercicio intelectual hasta hace pocas décadas. Se trata de la falta de reconocimiento del que adolecía la traducción, como muestran aquellos que "desdeñan y miran por cima del hombro, haciéndole ascos". Obvio es que dicho menosprecio recaía en segundo término sobre la infravalorada figura del traductor, la cual se identificaba con la del escritor novel, la del segundón sin originalidad creativa, o incluso, la del acreditado escritor que se rebajaba al mero ganapán para redondear los finales de mes. Es muy probable, sin embargo, que las causas económicas fueran las que impulsaran a Doña Emilia a realizar la traducción de *París*. Hacia 1889, ella estaba determinada a emanciparse de la tutela y dependencia económica de sus padres, mercantilizando sus actividades y creaciones, o en otras palabras, esforzándose por vivir de la pluma. Es más, a partir de entonces salieron a la luz sus traducciones de *Los hermanos Zemganno* (1891) de Edmond de

Goncourt y *Ramuncho* (1896) de Pierre Loti, por ejemplo. Tanto en la práctica traductora como en las bases teóricas, la voz de Pardo Bazán descollaba, una vez más, por sus modernas consideraciones en torno a la traducción de lenguas modernas. Sin ambages, con la vivacidad que caracterizaba a la escritora, declaraba así en su prólogo:

> *Yo no soy de las personas que creen que es tan fácil hinchar un perro: más claro, pienso que una buena traducción, aunque no sea del griego, del latín ni del ruso, sino buenamente del francés, no es cosa tan baladí como hoy se supone, a juzgar por el desdén con que los escritores apenas logran darse a conocer de un reducido público, miran la labor de traducir (p. VI).*

Las opiniones retrógradas, que aplaudían las traducciones de lenguas muertas por meras cuestiones de 'tono" eran también fustigadas por la escritora, la cual, hacía despuntar el papel de los traductores como embajadores e intermediarios culturales. Eran quienes tenían que favorecer la circulación de ideas y estéticas, menguando la distancia entre el lector español y las últimas novedades francesas o europeas, pues, como bien se sabe, el francés era entonces el filtro principal de la comunicación de España con el extranjero. En cuanto a los géneros literarios trasladados al español en lenguas modernas, Doña Emilia coincidía con sus coetáneos al otorgar un rango de honor a las traducciones poéticas; hecho que redundaba en las traducciones de novela puesto que se habían ido degradado hasta el punto de quedar reducidas, en palabras de Pardo Bazán, a "labor de albañilería basta: brochazo de yeso, escobonzazo a cal, a salga lo que saliere..." (VI). La prosa había quedado prisionera en un peligroso círculo vicioso. De hecho, ante el temor de las malas traducciones, ella redactaba en francés tal vez no tanto por vanidad como por sus exigencias para la versión[10], evitando los nefastos resultados de que aquellos "ínfimos obreros" de la traslación de la prosa, que "traicionan a cada instante el pensamiento del original, estragan el gusto de los leyentes con sus garrafales desatinos, sus barbarismos y extranjerismos insufribles?" (VII).

Por lo que se refiere a la traducción de *París*, Emilia Pardo Bazán bosqueja las líneas metodológicas de su quehacer en el prólogo, como antes indicábamos. En su declaración de intenciones destacan las controvertidas teorías de la fidelidad y la creatividad en traducción, las cuales guiarán el análisis comparativo de las traducciones en nuestro estudio. En España, durante el siglo XIX, la teoría de la fidelidad era dominante en la práctica de la traducción por ser principal ejercicio didáctico para el aprendizaje de idiomas. La fidelidad se identificaba a la sazón con el literalismo, es decir, sujeción al texto original frente a libertad en la reescritura. La comparación

[10] Pardo Bazán, Emilia, *Por la Europa Católica, op.cit.*, p. 132

del original francés y la traslación de Pardo Bazán certifica el alto grado de fidelidad del texto español. Una fidelidad que Doña Emilia no quiere puramente mecánica, puesto que la coincidencia simultánea de referentes, estructuras y significados entre dos lenguas, incluso latinas, no es constante. La fidelidad que observa Doña Emilia remite a una concepción moderna de la traducción, como la que analiza Amparo Hurtado Albir en su estudio *La notion de fidelité en traducción*[11]: la fidelidad al sentido, al mensaje que quiere vehicular el escritor en su original, a los mecanismos de la lengua de llegada y al receptor de la traducción.

Las líneas metodológicas que Pardo Bazán impone, o dicho en otros términos, lo que considera como criterio de calidad en traducción quedaría sintetizado en el marbete de "versión artística". O sea, aquella, que "respete el genio del escritor y los fueros de nuestro idioma". El respeto del espíritu de la obra, del tono, el léxico y la sintaxis de la lengua de llegada, son pues, condiciones *sine qua non* para evitar que las obras traducidas dejen de ser "como los tapices vistos por el revés; que en vez de mostrar el lindo dibujo y la magia del colorido, no nos ofrecen sino una selva de nudos y cabos, una mezcolanza de tonos, sin que apenas se logre advertir que detrás existe algo hermoso, acabado y perfecto" (p. VII). Por consiguiente, se puede afirmar en el prólogo de Doña Emilia empieza a despuntar el concepto de traducción como "afinidad estética" aunque todavía no creación, ni tampoco se contempla el enriquecimiento lingüístico y cultural que puede aportar la traducción a la cultura de llegada[12]. La escritora presenta en su traducción, no "el revés del tapiz, sino su copia minuciosa y atenta"(VII). La fidelidad que Doña Emilia propone se ubica en una línea media entre la traducción de formas y sentidos, un "sistema mixto y ecléctico". No porque la sintaxis conllevase dificultades mayores, tratándose de un estilo periodístico al que ambos, escritor y traductora, estaban habituados. Es más, haciendo acopio de las palabras de la última, el "estilo diáfano y la honradez de su sintaxis" (VII) le facilitaron la traslación. Fue el léxico el verdadero reto de la traducción. Ya observaremos que "por darle alma" al texto, los equivalentes y las transformaciones nacidas de la pluma de Doña Emilia "con tendencia muy española, todo lo española que cabe" (VII) son de gran riqueza puesto

---

[11] Amparo Hurtado Albir, en su estudio *La notion de fidelité en traduction* , París, Didier, 1990, y después en *Traducción y traductología,* Madrid, Cátedra, 2001, pp.202-203.

[12] García Yebra, Valentín , *Teoría y práctica de la traducción, Madrid, Gredos, 1982; y Traducción: historia y teoría,* Madrid, Gredos, 1994; Lafarga, Francisco, *El discurso sobre la traducción en la historia,* Barcelona, EUB, 1996; Ruiz Casanova, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000; Vázquez Ayora, Gerado, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977

que las dificultades referenciales y lingüísticas a las que tiene que hacer frente la escritora son de signo distinto y evoluciona al hilo del itinerario trazado por Vitu, como iremos apuntando[13].

La funcionalidad que la versión de *París* debía mantener para su adecuada recepción en España y ese deseo de determinaron las estrategias de la traducción. Por tratarse de un libro informativo, erudito y "de consulta", Emilia Pardo Bazán opta por "españolizar" como se ha indicado a nivel textual, pero asimismo, y tal vez de modo inconsciente, el proyecto general de la obra o nivel macrotextual. Por ello, se basará en una modalidad de traslación en la que el traductor tiende a estar presente en el texto, allende de las notas críticas que antes mencionamos. Ni exotismo ni distancias. Emilia Pardo Bazán, quien insta a europeizarse con el viaje, va a ofrecer a sus lectores un texto donde las asperezas de "lo extranjero" queden limadas dentro de sus posibles márgenes de maniobra. En la españolización del original francés, la necesaria intervención de la escritora en el texto se opera tanto por los requisitos inherentes a las estructuras lingüísticas, a los referentes culturales y la propia subjetividad de la traductora, aspectos sobre los que nos detendremos ahora antes de analizar los procedimientos pardobazanianos para la reescritura del texto.

La versión española de *Paris,* es ante todo, un texto para leer en el que no se puede observar o reconocer, al menos con la misma inmediatez que el

[13] A lo largo de las quinientas páginas que constituyen el libro no quisiéramos incurrir en un ingente catálogo de las equivalencias propuestas por Doña Emilia. Bastarán en cada ocasión algunos ejemplos significativos que ilustren la pericia de la escritor

lector *in situ*, las descripciones propuestas. Por ello, todo el vocabulario y las construcciones que emanan del campo semántico de la percepción visual suelen ser sustituidas por abstracciones relativas al conocimiento. Si el paseante o el visitante tiende a desaparecer a favor del "nosotros" de cortesía, del curioso anónimo o la abstracta impersonalidad de un lector implícito es porque en desde España no se puede mirar, ni contemplar, pero se conoce, se halla, descubre..; en suma, se lee, se anticipa o recuerda desde la distancia física y temporal. Los equivalentes propuestos por la escritora al principio de la obra se rigen escrupulosamente por el cambio de destinatario como demuestran los ejemplos siguientes:

Une inscription latine par laquelle ***on rappelle au promenant*** *(244)*	*Una inscripción latina donde* ***consta****... (264)*
Que de choses plus curieuses ou plus intéressantes les unes que les autres (514)	*¡Cuánta cosa digna de mención ... (54)*
L'oeil, *au premier abord, ne* ***perçoit*** *pas l'irrégularité de cette disposition, parce* ***qu'il semble*** *que l'extrémité droite du pavillon... (446)*	*Al pronto no* ***se advierte*** *la irregularidad de esta traza, y* ***diríase*** *que la extremidad derecha del pabellón... (477)*

La extensión de la obra de Vitu y lo que debió ser el ritmo de trabajo de Emilia Pardo Bazán, sobre lo que no tenemos noticias, debieron influir en las variaciones de las correspondencias, las cuales son en más homogéneas en la primera mitad de la obra. La adecuación de la traducción al contexto de recepción varía en las últimas páginas de París, ya que las equivalencias allí propuestas son más cercanas a las formas del original, o incluso acentúan la percepción activa de los monumentos descritos:

Immédiatement au-dessus de la salle des Cariatides se présente une longue galerie... (447)	*Cabalmente sobre la sala de las Cariátides divisamos luenga galería... (478)*
Disons ici, entre paranthèses, que le promeneur qui viendra pour le Bois... (505)	*Advertimos, entre paréntesis, que el paseante que venga por el Bosque... (542)*
Parmi les sépultures qui attirent les sympathies et l'intérêt des visiteurs... (489)	*Entre las sepulturas que atraen la simpatía del curioso... (524)*

En este juego de perspectivas ella se otorga voz de autoridad como traductora, con las notas a pie de páginas ya citadas y la adecuación de la información al público al que dirige su versión. En los itinerarios suprime, de tarde en tarde, la información de poca relevancia para el lector español; en particular, la referida a aspectos prácticos sobre las visitas como la de las Catacumbas de París en el primer ejemplo abajo propuesto.

Asimismo, la escritora da el tijeretazo cuando Vitu incurre en la minucia y el detallismo informativo de escasa relevancia, según se puede observar en el segundo de ellos:

C'est ordinairement à la barrière de l'Enfer qu'est indiqué le rendez-vous. On fait l'appel à la descente, et on le recommence à la sortie. (203)	*gardes françaises,* ***dont il était le colonel-général.*** *" (491)* *(omisión completa en la traducción)*
La caserne contruite... par les ordre du maréchal duc de Biron pour les	*El cuartel construído... por orden del mariscal duque de Biron para la Guardia Francesa... (526)*

Las intromisiones de Emilia Pardo Bazán se deslizan puntualmente, circunscribiendo lo extranjero para aculturalizarlo y haciendo acopio de las marcas de subjetividad, en especial, todo aquello que se refiere a la expresión de la persona, el espacio y el tiempo y que permiten abolir distancias. Las deixis de tiempo son de escasa relevancia puesto que el original y la versión española son prácticamente simultáneos. Tan sólo la traductora omite alguna fecha histórica poco representativa en el texto o de significación en la enciclopedia cultural del lector español.

La subjetividad que puede vehicular la expresión de la persona, ofrece varias disyuntivas en la traslación española. Aunque Doña Emilia suele respetar la voz de Vitu en tanto que narrador omnisciente, en líneas generales, infiere a su texto mayor personalismo -i.e., "à notre connaissance" (74) por "que yo sepa" (82)-. Entabla así una comunicación más estrecha entre el narrador y el receptor, pero, al mismo tiempo aleja al lector de aquellas realidades que no son suyas. En los ejemplos que a continuación reproducimos, sobre las comparaciones entre la policía francesa e inglesa que Vitu realiza, Doña Emilia se fuerza a precisar las nacionalidades que nada tienen que ver con la española. Sin duda se le escapa al seguir literalmente la prosa de Vitu el determinante posesivo de "Nos gardiens", que tendría que haber distanciado asimismo de su lector hispano en el primer ejemplo, o la omisión de ciertas nacionalidades tal vez por considerarlas alejadas de la vida española de la época, como ocurre en el segundo de los ejemplos propuestos:

Nos gardiens de la paix n'imposent pas au peuple de Paris tout le respect que la plèbe anglaise accorde aux policemen, ***dont ils n'on d'ailleurs*** *ni la tenue rigide ni les apparences herculéennes;* ***mais ils n'ont pas non plus*** *la brutalité, absolument inimaginable pour qui n'a pas habité Londres; presque* ***tous anciens soldats,*** *ils conservent les*	*allures familières du troupier français... (101)*
	...jouets et bibelots de toute nature et de toute provenance, spécialement anglais et autrichiens; grands tailleurs pour homme... (348)
	Nuestros agentes de la paz no infunden al pueblo de París aquel

respeto que la plebe británica demuestra a los policemen, ***los cuales se distinguen de los franceses*** *por su apostura rígida y su complexión hercúlea;* ***pero tampoco los nuestros imitan a los ingleses*** *en la brutalidad,* ***brutalidad que*** *no puede imaginarse para quien no haya vivido en Londres.* ***Los franceses licenciados del ejército*** *conservan los modales campechanos de la milicia... (110)*	*...juguetes y caprichos* ***de toda procedencia****, sastres de fama para hombres... (376)*

Emilia Pardo Bazán interviene el texto inoculando mayor intensidad afectiva y establece una relación más personal e íntima con su lector. Si compendiamos algunas muestras de las diferentes traducciones posibles del pronombre *on* francés, advertiremos cómo selecciona aquellas que favorecen la comunicación eficaz y directa propia del ensayo periodístico, de acuerdo con la tónica de sus artículos en la prensa. La forma retórica de cortesía en plural suele ser la correspondencia privilegiada con el fin de mermar distancias al guiar al lector-paseante siguiendo las pautas marcadas por Vitu:

On ne s'étonnera pas de cette digression... (14)	*Séanos permitida y perdonada la anterior digresión... (16)*
On a déjà fait remarquer...(58)	*Ya hemos observado que... (64)*
A peine retrouve-t-on... (322)	*A duras penas encontraríamos... (348)*

La subjetividad introducida por la traductora es todavía más patente cuando individualiza las estructuras impersonales del original. La voz del narrador pasa de la impersonalidad extradiegética al intimismo de una primera persona intradiegética que confiesa sus ideas y emociones al lector. Por la misma razón, los consejos al visitante adquieren cierto paternalismo y el estilo gran viveza, por el acopio de expresiones y giros que Pardo Bazán inserta o españoliza a su gusto:

Il faut dire *approximativement... (462)*	*Digo poco más o menos... (494)*
La tentation ***est grande****..., mais* ***il faut y résister****... (460)*	***Trabajo cuesta*** *resistir la tentación de...;* ***pero no cedamos****... (492)*
Il n'en est pas moins vrai que *cet admirable morceau de sculpture.. (350)*	***No negaré que*** *este admirable trozo de escultura.... (378)*

La cercanía subjetiva introducida por las deixis de persona tiende a compensar el alejamiento físico del lector español. Ahora bien, la coherencia del marco comunicativo adaptado a la situación de recepción impone la revisión de algunas de las deixis espaciales, en particular, en los pasajes en donde Vitu adopta puntos de vista realistas propios de una descripción *in situ*; impresión que obviamente ha de ser anulada en el texto de llegada. Por ejemplo, el sintagma "constitue le palais proprement dit en tant qu'habitation

ci-devant princière" (463) quedará, por consiguiente reducido a "la que fue residencia de los príncipes" (493).

Aparte de las valoraciones personales que puedan connotar los adjetivos y pronombres demostrativos, Emilia Pardo Bazán tiene que resolver el problema de la traducción de los topónimos, nombres geográficos y urbanos a los que libra el mismo tratamiento. Por su voluntad de "españolizar", recrea una versión con un mínimo de opacidad léxica tanto para los nombres propios (antropónimos, onomásticos de tipo cultural, social, histórico o institucional) como para los comunes, independientemente de su grado de tecnicismo. Así lo explica la traductora:

> *Los nombres de personas, pueblos, monumentos y calles, los españolicé cuanto pude, porque creo que la tendencia de un idioma poderoso es de asimilárselo todo, imprimir su estilo en las mercancías extranjeras (VII).*

Por consiguiente, Doña Emilia adopta una solución original aunque en la actualidad trasnochada: la naturalización de nombres propios, la cual, no siempre es satisfactoria pues los criterios de translación son personales. En la medida que el lector-paseante realiza una lectura activa de los itinerarios urbanos, cualquier locativo participa en una experiencia, por así decirlo, semiótica. La naturalización de los términos estrecha distancias entre el texto meta y el lector español implícito. Cada descripción, cada grabado se convierte en signo fecundo capaz de sugerir variadas significaciones: los monumentos, nombres de las calles y jardines que van configurando la fisonomía de la ciudad participan asimimo en la construcción de una imagen de la geografía urbana. El lector puede así captar la plena significación de los títulos citados en cada contexto, a veces, simplemente para abundar en un aspecto de la intrahistoria de los lugares, como por ejemplo cuando ha de dar cuenta del sistema jurídico o cuando elude el eufemismo de los expósitos en algunas ocasiones:

> *Cour de Cassation (77): Tribunal de casación (85)*
> *Clinique des aliénés (198) : Clínica de las enfermedades mentales (212)*
> *Hospice des Enfants-Assistés (205): Asilo de Expósitos (221);*
> *Garderie, Enfants Trouvés (204) : casa-cuna (219)*

En esa línea, el capítulo consagrado al origen de las nomenclaturas y numeración de las calles despunta por su curiosidad y rica documentación. Vitu analiza el carácter clasificador y potencial simbólico de los mismos, ya que transfieren valores poéticos y culturales idiosincrásicos. Los atributos y epítetos que caracterizaban las calles y plazas, cuya transliteración se impone Doña Emilia, desempeña funciones determinantes semejantes:

Place Dauphine (113): Plaza Delfina (114),
Pré crotté (252): Prado del Estiércol (271),
Pont aux tripes (191): Puente de las Tripas (205),
Rue du croissant (429): Calle de la media luna (458),
Boulevard de la Bonne Nouvelle (334): Bulevar de la Buena Nueva (359)

Al lector contemporáneo sin duda le resultará chocante el descubrir, por ejemplo, los nombres de monumentos menos usuales con unas formas naturalizadas: *La tour de Bonbec* (77): La Torre de Buen Pico (85); o los onomásticos de realidades existentes en ambos países, tales como los nombres de instituciones. Es lo que ocurre respecto de "Hôtel de ville" (118) vertido como el nombre del edificio o "Palacio de la ciudad" (118), metonimia en francés de su función; o sea, del tradicional ayuntamiento español.

Los nombres de ciudades, provincias, estados y puntos geográficos que gozan de una forma consagrada en español son obviamente traducidos (Campos Elíseos, Sena, Arco del triunfo...), del mismo modo que otros menos corrientes. Puede que tal vez esperase que su uso se fuera consolidando con el tiempo: "Rhône et Saône... la Moselle (457)- Ródena y Saona... el Mosela (488), etc. De tomar como botón de muestra las enumeraciones de pueblos incorporados a París a finales del XIX, se advertirá cómo la capacidad referencial de los nombres tiende a desaparecer; rasgo, no obstante que es determinante para su translación si comportan significados peyorativos o, simplemente, poco artísticos. Si bien los términos siguientes no plantean limitaciones:

Montparnasse: Monteparnaso, *Montrouge: Monte Rojo,*
La Rochelle: La Rochela , *Lille : Lila;*

nombres como "Croule Barbe, Plaisance, Grenelle y Javel" (126) suscitan la autocensura de la escritora. En otros términos, Doña Emilia translitera de forma variable y un tanto selectiva, eliminando aquellos nombres que remitan a realidades menos exóticas o nobles, como pudiese ser los nombres de pueblos: recreo para "plaisance", lejía para "javel". Dicha tendencia disminuye hacia el final de la obra, ya que entonces oscila hacia el mantenimiento de originales: *Jardín de Mademoiselle* (484), *Gran carrousel* o *la plaza del Carrousel* (485), aunque *carrousel* era a la sazón un galicismo que tan sólo fue incorporado al diccionario académico en 1927. El mismo criterio rige la omisión o traducción de los valores descriptivos de los nombres propios; o sea, del valor connotativo que conllevan algunas construcciones metafóricas o eufemísticas que la escritora introduce en sus formas originales, tales como *Morgue* (117), o depósito de cadáveres pese a su uso que se fue generalizando, *fourrière* (187) en vez depósito o perrera, al

igual que *Hotel-Dieu* (118), *plaza de la Grève* (218)[14]. En contadas ocasiones, Pardo Bazán desecha la naturalización y opta por traducciones explícitas en las que la versión aparece junto al original entre paréntesis: calle de los *Jeux Neufs* (Juegos Nuevos) (231), calle de los *Jeuneurs (Ayunadores)*, si bien en el mismo contexto nada propone para la calle *Gît-le-Coeur* (215, 231). Estas soluciones son contrarias a su objetivo de estrechar distancias, ya que ponderan la extranjería del lector en cuando intenta mantener el ritmo del original:

...autres dépendances, appelés le ***Séjour du Roi****, d'où le nom de la* ***rue du Séjour****, que le peuple abrégea en* ***rue du Jour (426)***	*provino el nombre de* ***calle de la Residencia (Séjour)****, que el pueblo abrevió llamándola* ***calle del Día (Jour)*** *(456).*
...otras dependencias llamadas "Residencia del Rey", de donde	

Respecto de los antropónimos reales y ficticios prevalece la misma norma: transferir todo lo posible hacia el correspondiente español. Esto no presenta grandes dificultades en el caso de personajes de la época de cierta nombradía o la ingente suma de personalidades históricas y culturales francesas y extranjeras: Baldovinos II, San Luis, Carlomagno, Napoleón, Lutecia; o el constructor del puente nuevo, menos conocido, Guillaume Marchand (110) o Guillermo Mercader (120) a quien castellaniza hasta el apellido.

El criterio del uso lingüístico respalda además la traducción de los onomásticos y nombres de calles. Pero, los referentes intraducibles son incorporados en sus formas originales con algunos reajustes ortográficos, *i.e.* los nombres de las calles Sufflot (138) y Tilsit (117), que pueden ser de orden parcial *i.e.* los antropónimos Santo Tomás de Cantorbery y el Padre Lacordaire (79).

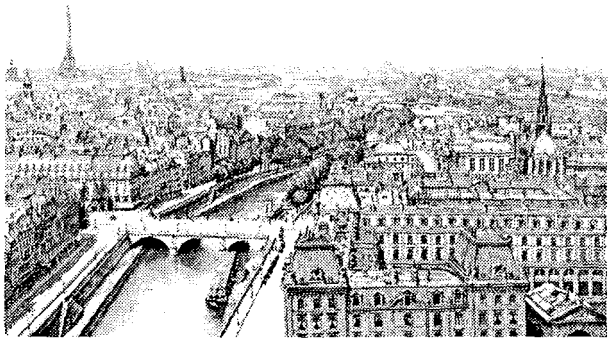
El intento de aculturación que realiza Pardo Bazán implica la atenuación de las diferencias entre la realidad o mundo extranjero al que se refiere el texto (i.e. *les Cordeliers* ,211: Los Franciscanos ,227). La firme voluntad de estrechar referentes puede resultar también un tanto chocante al lector actual puesto que ahora se mantienen también los nombres propios en sus formas originales. A pesar de que se tiende a traducir los nombres reales de grandes personalidades, no siempre es aconsejable. La connotación francesa, por ejemplo, se desvanece cuando *Philippe Le Bel* (74, 113, 236) es traducido

[14] De hecho indicaba la escritora en su prólogo que la "españolización" no se "puede emplear a bulto", por adquirir esas transformaciones "sonido grotesco" (VII).

como Felipe *el Hermoso* (83, 123, 220), lo cual, induce además a la confusión entre el rey de los capetos y el propio monarca español.

A la inversa, Doña Emilia introduce algún caso de extranjerización con elementos de la cultura origen sin ningún tipo de modificación. Muestra de ello son las palabras connotadas ideológicamente: aunque se manejaba la traslación de la *Commune* (102) prefiere dejarlo en su forma francesa en contra de su principio de traducirlo todo.Los valores nacionales galos que se mantienen tal vez serían los esperados por los lectores de la época, habituados a la presencia del original y su versión en la prensa de la época.

Emilia Pardo Bazán recurre a su paciente capacidad para documentarse, tarea fundamental en una obra como *París* donde se aborda un amplio elenco de temas.



La carga cultural del texto complica pues, la labor del traductor, en particular, cuando la cultura de llegada no segmenta la realidad del mismo modo. Para subsanar ciertas lagunas o incomprensiones por parte del lector, Doña Emilia enriquece su versión con el breve apunte informativo, el cual, puede mermar posibles lagunas, como en el caso de la galería de Apolo del Louvre, donde le Brun reprodujo la historia del dios Sol:

...retracer l'historie d'Apollon, c'est-à-dire du Soleil, avec qui le grand roi ***se laissait habituellement identifier****. (447-48)*	*...representar la historia de Apolo, o sea del Sol, numen con quien se comparaba, tomándolo por símbolo y divisa, el gran Rey. (478-79)*
...la matinée du 24 février 1848, où Louis-Philippe abdiqua sous la pression d'une poignée d'émeutiers et prit en fiacre le chemin de l'éxil... (451)	*...la mañana del 24 de Febrero de 1848, que vio a Luis Felipe abdicar bajo la presión de un puñado de insurrectos y tomar, en un coche de plaza, el camino del destierro y* ***la pérdida de su dinastía****... (483).*

Del mismo modo, cualquier realidad cultural que pueda suscitar cierta ambigüedad es puntualmente aclarada en la versión española, generalmente, por simples puntualizaciones con las que la escritora acompaña al lector "para hacerlo comprender mejor" (30).

Los componentes referenciales como los títulos tanto de obras literarias como las artes plásticas, incluso las menos conocidas, son siempre transliterados por simple adaptación literal. En ocasiones, Doña Emilia tiende a especificar algún dato en relación con los referentes literarios, incorporando traducción de algunas notas o juicios de valor personal acordes a sus propios centros de interés, como cuando presenta la casa donde falleció Balzac: "Sa veuve avait entrepris..."(480), a la que apostilla: "La viuda del ilustre autor de la *Comedia Humana...*" (514)[15]. La búsqueda de cierta belleza expresiva determina, no obstante, la selección de títulos que Pardo Bazán traduce, amoldando sus versiones al tipo de género literario. Algunos títulos de vodeviles y operetas tales como *Oeil crevé* (355) resultan, a su entender, intraducibles; otros, incorporan valores peyorativos a veces distantes de las traducciones ya existentes, sobre todo, en caso de obras que gozaron de cierto éxito o nombradía, como las de Charles Lecoq: *La fille de Madame Angot* (329): *La hija de madama Angot* (354), conocida en España por *Adriana Angot*[16]; o *Coquin de Printemps* (329) de Adolphe Jaime y Georges Duval, que Doña Emilia transforma en *Tunanta de Primavera* (354). Incluso, en el caso del célebre poema épico de Voltaire, *La henriade* (112), el cual se basa en la vida de Enrique IV, conocido en su versión definitiva del *Poema de la Liga* (123) bajo el título de *La Henriada,* Doña Emilia opta por una castellanización personal: *La Enriqueida* (122).

El valor referencial connotado por el histórico "*sans-culotte*" se perderá por esa firme voluntad de "españolizar". "*Sans-culotte*" remite a un grupo socio-político durante la Revolución francesa al que se rindió homenaje en una obra teatral que había sido subvencionada por la Convención: "*La reunión du dix août*, sans-culottide en cinq actes" (330). Por naturalizar el simbólico título, Pardo Bazán propone en su versión "descamisadura en cinco actos" (355), de modo que se pierde por completo el referente del calendario revolucionario ya que "*sans-culottide*" era cada uno de los cinco días añadidos por los revolucionarios al calendario para celebrar fiestas populares, como los cinco actos que se proponían en la obra, en lugar de sus protagonistas, los descamisados -*sans culottes*- por el que opta Doña Emilia. Los casos como el que acabamos de mencionar y como el siguiente son mínimos. Pocas son las ocasiones en que Vitu desliza referentes e intertextos harto conocidos de la enciclopedia popular francesa que a Doña Emilia se le escapan: "*Mes gens me plaisent beaucoup. Bon souper, bon gîte et le*

---

[15] A veces traductora opta por ofrecer al lector mínima pero puntual información, completando el original: "depuis le Juif Errant d'Eugène Sue" (72): desde que Eugenio Sue publicó El Judío Errante" (80).

[16] Puente y Brañas, Ricardo, *Adriana Angot, zarzuela en tres actos,* original de Lecocq, Madrid, José Rodriguez, 1875

reste"[17], conocida cita que Vitu toma prestada del *Diario* de Amiel. Por ende, esa cita es a su vez un intertexto de la fábula de La Fontaine, *Les Deux pigeons*. Doña Emilia traduce dejando voluntariamente inacabada la frase incitando la imaginación del lector: "las cenas, las posadas, y... Allí esta todo" (342).

Como curiosidad, anotaremos que la función referencial de los estereotipos españoles, como el del personaje de Carmen de Merimée, es voluntariamente coartada. Doña Emilia traslada Carmen a Portugal, tergiversando uno de los tradicionales tópicos galos sobre España. Los implícitos Pirineos quedan así transmutados a la ciudad portuguesa de Tras-os-Montes:

Il faut convenir que les cigarières parisiennes les plus exercées ne valent pas la moindre Carmen d'au delà les monts. (316)	*Es preciso confesar que las cigarreras parisienses más duchas no valen lo que cualquier Carmen de Tras-os-Montes. (339)*

Los minuciosos frescos pintados y los numerosos campos semánticos utilizados por Vitu obligaron a la traductora a realizar un laborioso trabajo de documentación, en particular, cuando los referentes eran distintos en ambos países. Son numerosos los casos en que las terminologías específicas (transportes, arquitectura, agricultura, vida social y material, organización política y jurisdiccional...) "carecen de equivalencia castellana" (VII), por lo que adoptará diferentes estrategias en función del contexto y la carga significativa de los términos. La variedad de dicho vocabulario técnico mercería un estudio específico. Nos contentaremos con examinar algunos de los términos y los procedimientos de traducción que Doña Emilia utiliza. En *París,* los sustantivos concretos con función puramente informativa son predominantes. Por ello, la transferencia se realiza por correspondencia de sentidos, adaptando de manera completa el término original a la lengua de llegada o al referente más cercano:

guimpes (88): canesús (80)
traiteur (322): hostería (346)
gauffres (111): barquillos (121)
brasserie (334): cervecería (359)
monte-charge (428): grúa (457)
gazonnés (508): tapizados de césped (545)
les boutiques des traiteurs (119): bodegoneros (138)

---

[17] Amiel, Maxime, *Journal,* 1866, Genève, Georg, p. 203. Y André Maurois, en Le Général Bramble: "Frazer, ravi, se vit offrir par l'inconnue elle-même, ce que vous, Français, appelez, je crois, bon souper, bon gîte et le reste", Paris, B., 1920, p.135

cuisine bourgeoise (426): cocinas caseras (456)
Images d'Epinal (60): aleluyas de Epinal (68)
tranche de boeuf boulli (426): tajada de carne cocida (456)

Estas traducciones resultan al fin y al cabo aproximativas puesto que la pérdida de significación o de valores connotativos en el paso de una cultura a otra resulta inevitable. El contenido queda restringido en transferencias como:

*-**oeil-de boeuf** (360) por un simple ventanillo de claraboya (376), desaparece la descripción de la forma redondeada;*
*-**ardoise** (479) por tejas, su características naturales de materia y color, pizarra y negro, quedan asociadas a la arcilla y el colore rojizo de las tejas (513) propuestas;*
*-**baliveaux** (488) o resalvos que traduce por aproximación poco ajustada por arbustos, desaparece en consecuencia tanto la especie como evolución botánica del jardín descrito;*
*-**niches en cul-de-four** (249) reducido a hornacina, omitiendo el segundo término correspondiente a bóveda (269) que las caracteriza;*
*-**jubé** (436), transliterado por proximidad espacial como coro en lugar de galería que separa el coro del trascoro (466).*

En estos casos, el quehacer de Doña Emilia se rige por la funcionalidad del texto en el acto de lectura. Por consiguiente, al omitir o descuidar por completo los rasgos peculiares que caracterizan los significados de aquel vocabulario en su sociedad natural, la traductora aleja la versión de la cultura original. Para compensar la pérdida semántica, recurre a cualquier procedimiento de extensión, proponiendo traducción explicitantes y aproximativas mediante el desdoblamiento de sustantivos, la descripción con algún adjetivo caracterizador o la definición completa de la palabra como ilustran los ejemplos que ahora proponemos:

-***chalets*** (478): casas **rústicas** (512);

- ***marchands de vins** (119): **tiendas de vinateros, figoneros, taberneros** (129) englobando todos los lugares en dónde se podía vender vino en España.*

-***briquetages*** (508): **ladrillos y azulejos** (526), cuando sólo el primero hubiese sido suficiente;

-***des exhibitions foraines*** (450): exhibiciones de **títeres y acróbatas** (482) recordando a los espectáculos pequeños teatros de las ferias de circo y los saltimbanquis;

-***toit à pignon*** (426): puntiagudo techo (456) cuando existe la palabra técnica de aguilón;

-***poiré*** (425): zumo de pera (455);

-***rabat*** (80) propone "**alzacuellos y corbatines de tela para abogados y oficiales ministeriales**" (88), siendo el primer término propio de la indumentaria eclesiástica en lugar del término adecuado "golilla".

La sonoridad de los vocablos y la musicalidad de los enunciados influyen en la elección del léxico en la versión de Doña Emilia: "les beaux hôtels particuliers" (3), por ejemplo, son traducidos como "Magníficos palacetes o residencias privadas" (6). Porque, como indica a pie de página: "La palabra *hotel,* que ya va empleándose en lengua española, no sólo con la acepción de *fonda montada a la francesa* sino con la de *casa que habita entera el dueño o un solo inquilino,* me parece, sin embargo, tan malsonante y bastarda, que creo la sustituyese con ventaja en el presente caso el vocablo *palacete*" (6). Sin embargo, la sonoridad y el ritmo de la frase desaparecen según el mismo criterio en pasajes como el siguiente:

L'hôtel Dodun était devenu en 1788 un hôtel garni qui s'appela l'hôtel Valois... (466)	*El palacete Dodun se había convertido en 1788 en una posada, llamada la fonda de Valois... (499)*

Otros referentes culturales son adaptados a la lengua de llegada de manera un tanto inconstante y aleatoria, sobre todo, monedas y medidas, al gusto tal vez de esa sonoridad de la lengua de llegada que la traductora buscaba[18].

Según confesaba Pardo Bazán en su prólogo, fue el léxico lo que mayores problemas le acarreó, exactamente, "la copia del tecnicismo que encierra"(VII) *París*, ya que el diccionario no aportaba sistemáticamente respuestas para la transferencia directa de los términos. Pese al efecto estilístico buscado, Doña Emilia traduce con entera libertad. El seguimiento del léxico cuya presencia es alta, permite discernir hasta qué punto impera la plasticidad del estilo de la escritora pues con relativa frecuencia introduce sus personales concepciones y puntos de vista, incluso hasta en las descripciones en que Vitu escribe con neutralidad. Citemos, a modo de ejemplo, la expresión francesa "quinconces", muy frecuente en la geografía de los parques y jardines de París. Aun cuando el diccionario proponga "*planter en quinconces (*247, 456): "plantar al tresbolillo"(268) [19]; la

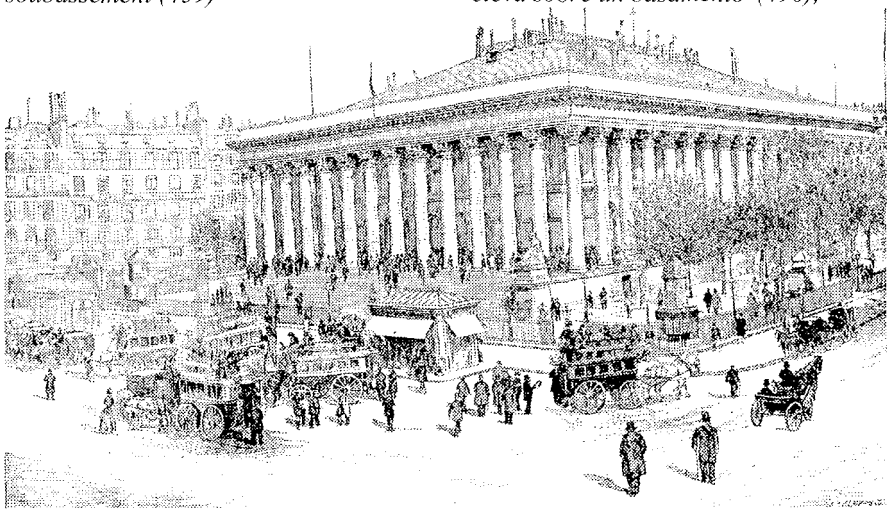
[18] Si en lengua original : *huperpers* (103), por "20 céntimos" sin especificar si franceses o españoles (115); la medida de longitud *toise* (113) es calcada como "toesa " (123, 494), *sou* (18, 24, 113) por "sueldo" (21, 25, 123) obviando el término más castizo de perra o equivalente a un céntimo, o sea, primera moneda en que se descompone el franco, o traslaciones de pequeña importancia pero que tal vez la traductora considerase más cercanos a los usos españoles: *un buste haut de 59 centimètres* (427): "un busto... de 0'59 metros de alto"(456).

[19] En 1884: "Dícese especialmente de los árboles y cepas, cuando se colocan de suerte que cada cuatro formen un cuadro, y otro ocupe el centro de él, y así sucesivamente; de manera que cada dos laterales sirven para formar los laterales de otro cuadro" Real Academia Española, Diccionario de la lengua castellana por la

traductora requiere plasmar directamente el significado de "quinconces": "en forma de rectángulo" (488), que tal vez facilite la visualización para el lector poco avezado en tales materias. La pérdida de información y posible ambigüedad, le obligan a introducir efectos de compensación cuando comenta la evolución del jardín, o sea, de aquellos rectángulos que el lector no asociará forzosamente a la distribución de los árboles. Por ello, tiene que reorganizar el jardín valiéndose de aditamentos: "rectángulos y acírate" (p. 488). Lo curioso es que para la leyenda del grabado que acompaña el texto, prefiera un equivalente más próximo: "arboledas" (491), precisamente cuando el lector puede visualizar el referente. En otros casos introduce calificativos: "umbrosos recuadros de álamos y tilos" (496) o simplifica en "grupos de árboles" (516), todos ellos, menos precisos y menos técnicos.

La mayor plasticidad parece regir muchas de sus translaciones descriptivas, sea cual sea la naturaleza del léxico, incluso cuando existen sus correspondientes castellanos. Obsérvese que en la versión española la elegancia y distinción de los monumentos es subrayada siempre que la traductora prefiere evitar el término técnico "orden" en las descripciones y apelar a la subjetividad del lector:

...groupes de marbre blanc d'une grande tournure... (455)	*....grupos de mármol blanco en alto grado decorativos... (488)*
...cet ordre est élevé sur un soubassement (459)	*La decoración arquitectónica se eleva sobre un basamento"(490),*



Real Academia Española. Duodécima edición, Madrid, Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, p.1049.

Doña Emilia propende a limar el texto, distanciándose voluntariamente del original y haciendo acopio de recursos variados que incrementen la carga estilística. En general, la coherencia textual del original se forja por repetición léxica. Este procedimiento desaparece por completo en la versión española, ya que Pardo Bazán no duda en declinar campos semánticos haciendo acopio de sinónimos que enriquecen el texto y otorgan la galanura esperada a su prosa[20]. Cuando el estilo de Vitu resulta desaliñado en los pasajes en los que persigue una eficacia comunicativa, informando de manera directa y rápida, Doña Emilia va alternando las formas:

-***dôme*** (508-509): "pabellón", como metonimia de la parte por el todo (545), pero también: "cúpula, rotonda, media naranja" (545-46);

-***rond-point:*** redondel (375, 520) y o la más explicativa "explanada circular" (515);

-***bassin:*** estanque y pilón (488, 492) éste en el sentido de receptáculo o en francés "vasque" (460);

incluso favoreciendo la propiedad del lenguaje con sinónimos referenciales como "la vraie Croix" (71) vertido como "lignum", de "lignum crucis" (78), o proporcionando los equivalentes de las expresiones idiomáticas, i.e., "donner du fil à tordre" (518) por "dar guerra" (547). La calidad estética que Pardo Bazán desea proponer en su versión le induce a adaptar el estilo periodístico de Vitu a los cánones españoles. Para ello, amplia los registros y connota el relato. La escritora demuestra gran predilección por el léxico exacto, la construcción precisa y la norma culta, por lo que hace acopio ora del lenguaje científico (el primero de los ejemplos), ora del literario con transformaciones de índole metafórica que forzosamente redundan en la relevancia de los enunciados y en la lógica subjetiva del español:

...des poissons rouges (455)
....belle opération (70)
Vraie ou fausse, la tradition... (200)
éclairé par en haut (213)
liberté la plus étendue (318)
Il faut jeter un coup d'œil... (72)
...on passe devant les terrains... (476)
Il laissa 1,500 livres... (121)
Marivaux est mort... (467)

[20] La traductora sale airosa asimismo con los célebres intraducibles entre el francés y el español: *fleuves* y *rivières* que Pardo Bazán traduce como ríos y riachuelos a lo largo de toda la obra; o el polisémico francés *bois* a veces traducido en demasía como selva en lugar de bosque.

*Le Nôtre la planta de marroniers d'Inde qui **font** encore **bonne figure, malgré le poids des ans**... (456)*

rojos ciprinos (488)
hazaña (77)
Cierta o apócrifa, la tradición es... (215)
recibe luz zenital (229)
omnímoda libertad (342)

...hay que consagrar una mirada... (80)
...faldeamos los terrenos (509)...
Legó 1.500 libras... (131)
Marivaux exhaló el último suspiro... (499)
Le Nôtre la plantó de castaños de Indias, que aún gallardean, burlándose de los años" (488)

La flexibilidad del estilo de Doña Emilia ensancha el elenco de registros utilizados en el original, pondera con menor neutralidad que Vitu los niveles coloquiales y recurre a procesos de sufijación para intensificar cualquier tipo de connotación en mayor o menor grado peyorativa o empequeñecedora, sobre todo en las páginas que recorren los barrios más populares de París:

village (60): villorrio (67)
chimères (61) : fantasmones (68)
animaux (177): bichos (190)
moutards (460) : mocosos (491)
vers de mirliton (73): aleluya (82)

bicoque (82): cuchitril (82)
marmaille (29): patulea de rapaces(26)
...varié à toutes sauces... (60): ...que de mil maneras brindan hoy... (68)

Son pocos los casos de imprecisión léxica en los que la traductora incurre en algún desliz, ya sea por asociación con un homófono de la lengua de llegada, por uso de anacronismos o la selección de una acepción poco adecuada del diccionario:

- ***beton*** (484): **betún** (517) en lugar de hormigón.
- ***bouquet de bois*** (320): **manchones de selva** (344), término que se adecua 'en los sembrados y matorrales, pedazo en que nacen el grano o las plantas muy espesas y juntas" que ya era arcaísmo.
- ***vendeurs d'orviétan, ni baladins*** (122): **vendedores de contravenenos y antídotos** ni charlatanes (122), traduce literalmente obviando el equivalente en el contexto, es decir, "charlatán". Del mismo modo, el término "baladin" remite a un bailarín o saltimbanqui, personaje que Doña Emilia reduce al de **tañedor** (122).
- ***berge** de la Seine* (682): orillas que ella translitera como **barga** del Sena (516), término que desapareció del diccionario y cuyo significado era "cuesta con mucha pendiente", si bien, en otras ocasiones alterna su traducción con ribazos del Sena" (544).
- ***terrasse*** (468) para Aguste Vitu los jardines elevados o terrazas en el sentido moderno del término español, vertido como inapropiadas **azoteas** (487).
- ***bossages*** (243) por **abolladuras** (262), primera acepción del diccionario en lugar del tecnicismo arquitectónico almohadillas, salientes o resaltes.

-*train de bois* (8): traducido por **conductas de madera** (8)[21], armadía, almada.

Recordando sin duda el carácter monumental de la traducción, apuntemos que tal vez por liviana ligereza o por premura en el trabajo, Doña Emilia incurre en algunas incoherencias y contrasentidos[22]:

- ***l'élégance, le luxe et la cherté*** (324), éste último traducido en la acepción española más corriente de **carestía** (348), en lugar de "alto de precio" que hubiese sido más lógico en dicha graduación;
- ***des ambassadeurs marocains*** (519) vertido como embajadores **monárquicos** (548) en lugar de marroquíes;
- Ce monolithe de **granit rose**... (459), que traduce confundiendo los materiales por "El delicado monolito de **basalto rosa" (490),** pues el basalto nunca es rosa.
- **on y déjeune un peu et l'on n'y dîne pas** (345): que vierte de manera redundante como "en éste se suele almorzar , pero no comer" (372).

Ella que gustaba del uso del galicismo en sus crónicas periodísticas y textos de creación literaria, parece ejercer una importante autocensura descartando su presencia, hecho que hubiese conferido a su versión estigma de baja calidad. Los préstamos lingüísticos presentes en *París* son mínimos (*parterres*, 268; *vaudevilles*, 352; *hall,* 372; *campanile*, 547; *kirsch,* 455; *Château d'Eau,* 348; etc.) y en su mayoría reproducen los que introdujo Vitu, es decir, anglicismos y latinismos[23]. Los neologismos que Doña Emilia introduce son calcos o traducciones directas en las que imita el esquema formal del léxico francés, tales como *cordones azules* (454), *cafarnaum* (99), *cabriolé* (100) o el más extraño "billete" (57) en lugar de las molduras españolas. Destacan también algunos neologismos ya emergentes o

---

[21] "Recua o carros que llevaban la moneda que se transportaba de una parte a otra, y especialmente la que se llevaba a la corte", en Real Academia Española, Dic*cionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Décimatercia edición, Madrid, Imprenta de los Sres. Hernando y compañía, 1899.

[22] Con relativa frecuencia las cifras de la versión son erróneas, tal vez, por error del cajista. Por ejemplo: el número de puertos 609.000 habitantes (116) en la orilla izquierda del Sena en la versión francesa, se reducen a 608.000 (126); la longitud del Palacio de Máquinas es de 420 metros (508) en lugar de 140 anunciados (545); los 25 millones visitantes de la exposición universal censados por Vitu se reducen a dos mil quinientos millones; "soixante-six colonnes" (433) a "sesenta y siete" columnas (462). Entre las fechas confundidas: 1666 (470) por 1665 (440).

[23] Tales como: *policemen, yatching, gentlemen, sportmen, starter y paddock* , etc más o menos esporádicos en el texto. Entre las citas latinas: *Nautae parisiaci* (389), *Te Deum* (79), *...ubi Troja fuit* (482), *Mons Leocotitus* (145).

acuñados, aunque adoptados al diccionario español en las primeras décadas del siglo XX:

- ***pousse- café*** (425): "pluscafé" (455) aunque poscafé se utilizaba en aquel entonces, desparece a favor de "copita después del café" según atestan su presencia en los diccionarios de la Real Academia entre 1889-1925;
- ***boursiers*** (121) : "bolsistas"(131), la palabra becario (el que ocupaba antes una beca) aparece registrada en el Diccionario de la Real Academia de 1914, bolsista "el que se dedica a la compra venta de efectos públicos";
- ***restaurants de jour et de nuit*** (324): "restauradores diurnos y nocturnos" (348), neologismo en el que declina las formas etimológicas de antiguos mesones, hospederías y figones, evitando el galicismo tan al uso ya en la España de la época aunque no se incorporase en diccionario de la Real Academia hasta 1924[24].

Como indicábamos anteriormente, y la misma traductora precisó en su introducción, alternan en *París* "la erudición literaria e histórica con el estilo más rápido y animado de la prensa periodística" (V), lo cual condiciona la traslación al español. La variedad de estilos de *París*, desde la anécdota en registro familiar el tecnicismo y objetividad de algunas descripciones geográficas, históricas y arquitectónicas exigen un traductor avezado. El carácter profesional que Emilia Pardo Bazán confiere a su quehacer refleja las opiniones emergentes a finales del siglo XIX, según las cuales, la traducción empieza a ser considerada como un ejercicio de reescritura, aunque todavía no se proponga el concepto moderno de traducción en tanto que creación. Incluso algunos escritores como Clarín, tendieron a encumbrar el arte de la transliteración, reclamando las capacidades exclusivas del escritor, el único dotado del genio creador que ha de dar vida a la nueva versión. Aducía Clarín que:

> *Para traducir literatura hay que ser literato; para traducir obras donde el buen gusto tiene que penetrar la idea del arte del autor, se necesita un artista de buen gusto también y hábil para hacer en el propio idioma los primores que el original hizo en el suyo; y si de menos necesita la invención (y aun ésta en cierta parte también es suya) tiene el nuevo trabajo de sujetarse a pensamiento ajeno y de buscar equivalencias en efectos de lenguaje que no siempre parecen fácilmente, y a veces no quieren parecer*[25]

En la versión española de *París* sobresalen las dotes de la escritora en el brillante manejo de la lengua y en la plasmación de la idea, como indicaba Clarín. Emilia Pardo Bazán no calca literalmente la lengua de origen, a

[24] Lo mismo ocurre, por ejemplo, con "montacargas", palabra documentada como galicismo muchos años atrás e incorporada en el diccionario académico de 1927.
[25] Alas Clarín, Leopoldo, *Nueva campaña (1885-1886),* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, pp.249-250

modo de trasfondo cognitivo o musical en un forzado castellano que tanto gustaba a la sazón. Al contrario, la escritora descuella por lo defender lo que entonces se consideraba un ejercicio bárbaro, es decir, en que desapareciese el rumor o telón de fondo que constituía la lengua original en las traducciones. De manera intuitiva, Pardo Bazán propone un texto, como ella anuncia en su prólogo, "españolísimo", o sea, depurado de las estructuras lingüísticas y mentales francesas y enriquecido con el genio de la lengua española. Es lo que a principios de siglo XX, Scheilmacher llamó estilística de la traducción. Emilia Pardo Bazán reelabora el lenguaje de *París* y las operaciones de restitución -transferencias modalizaciones y modulaciones- que efectúa respetan las diferencias inherentes a las estructuras lingüísticas y de pensamiento de cada lengua. Al mismo tiempo, se otorga la autoridad y libertad en tanto que traductora-escritora en el trasvase de formas, ideas y valores.

El francés es una lengua que privilegia la constatación de resultados. El español, por ser una lengua analítica, observa las cosas y los fenómenos por su interior. Las ideas de proceso, dinamismo verbal y la asimilación afectiva son, pues, connaturales del español y determinan en alto porcentaje las operaciones de traducción.Las transposiciones o cambios en las estructuras gramaticales debidas a la normativa de los respectivos sistemas lingüísticos en el proceso de transliteración, son efectuadas sistemáticamente por Doña Emilia. Ella transforma todas las estructuras francesas de modo que restituyan la percepción de la realidad en proceso y no como conclusión, según ilustran los ejemplos que a continuación proponemos. En ellos, se recogen los principales tipos de transposiciones del francés al español, tales como los cambios entre pasiva y activa, el uso del gerundio, la frase y los grupos nominales, cambios que están presentes a lo largo de toda la obra :

Le Palais-Royal, dans l'état présent où l'ont mis des reconstructions successives et totales... (462)
Opéras... qui furent offertes aux parisiens... (330)
L'abbé Berrier en fit d'abord l'ornement de la bibliothèque... (427)
Leurs chapiteaux sont admirés des connaisseurs... (257)
En devenant quatre fois plus étendues, les proportions furent augmentées... (439)
En gagnant l'esplanade... (517)
...flottant aux fraîches brises de la Seine... (485)
La reprise des travaux du Louvre par Henri IV dès les premières années de son règne amena le développement simultané des deux palais. La symétrie en fut rétablie dans la direction du nord... (451)

El Palacio real, en el estado a que lo trajeron reconstrucciones totales y sucesivas... (494)
Operas....que saborearon los parisinos... (355)
Esta biblioteca adornó en un principio la biblioteca... (456)
Los inteligentes admiran sus capiteles... (276)
Al hacerse cuatro veces más extensas, las proporciones se desequilibraron... (470)

Según recorremos la explanada... (547)
... que columpiaba la brisa del Sena... (520).
Al volver Enrique IV a emprender los trabajos del Louvre desde los primeros años de su reinado, favoreció el desarrollo simultáneo de los dos palacios, cuya simetría se restableció en la dirección Norte... (482)

La percepción del proceso activo queda corroborada por las perífrasis verbales que Emilia Pardo Bazán introduce:

...ils sont repartis... (120)
... andan distribuidos... (131)
...elles traversent... (324)
...van cruzándose... (348)
Le palais se trouva, par la suite du temps... (243)
El palacio resultó andando el tiempo... (262)

Puntualmente, Doña Emilia tiende a elidir la traducción del verbo "devenir", de modo que la complejidad y riqueza de matices se suele perder por reforzar la idea de constatación resultado y no de proceso como sería propio de la lengua española: "venir a ser" (341, 497) y "ser ya" (130) son sus traslaciones predilectas y acentúan la noción de resultado. Estas correspondencias alternan con los demás valores o modos de transformación que los polisémicos verbos de estado franceses, como "demeurer" y "rester", abajo citados, conllevan:

...devenue veuve...(244)
...devenus insuffisants... (123)
Les hurleurs de tout à l'heure, redevenus des paisibles et corrects gentlemen... (434)
Une seule aile... devint à elle tout seule le palais des Tuileries... (451)
...ya viuda... (263)
Insuficientes ya... (134)
Los antes aulladores y ahora pacíficos y correctos gentlemen... (463)

Esta ala única... vino a constituir ella sola todo el palacio de las Tullerías... (482)
.... demeure deux siècles plus anciennes que... (256)
...elle demeure sans rivale... (437)
...vence dos siglos en ancianidad (276)
...no conoce rival... (467),

Emilia Pardo Bazán reorganiza asimismo los elementos discursivos por meras exigencias estilísticas. Los constituyentes temporales, modales o espaciales intercalados en francés suelen cambiar de posición en la versión española merced a la flexibilidad de la sintaxis española:

Paris, dans les développements gigantesques qu'il a reçus, il y a trente ans, par l'annexion de son ancienne banlieue, ne saurait être embrassé d'un coup d'œil d'aucun point de son immense étendue (1).
No es posible abarcar a París de una sola ojeada desde ningún punto de

vista de su inmensa extensión, atendiendo al desarrollo gigantesco	*que hace treinta años recibió (1).*

La escritora tiende a agrupar diversas oraciones simples del original para crear periodos latinos más extensos con un efecto de concentración sintáctica, ya que éstos se asociaban tradicionalmente en España a la norma culta. En lugar de la prevaleciente hipotaxis, Doña Emilia realiza tales transformaciones por parataxis, o sea, simplemente por coordinación de oraciones o por modificaciones en la puntuación. La organización discursiva que propone la traductora, ligando frases sueltas e incluso respetando el orden del original francés, otorga mayor naturalidad al estilo. Como se puede observar en el ejemplo siguiente, ella privilegia una argumentación por aditamento de información, acercándola al lenguaje oralizado que ella consideraba más adecuado para la prensa:

Les jours de carnaval, on dressait le long du pont au Change des tables sur lesquelles il était permis de jouer aux dés. Cet usage fort ancien, fut aboli en 1604 (110).	*Los días de carnestolendas, se ponían mesas a lo largo del Puente del Cambio, y era permitido jugar a los dados allí, rancia costumbre que se abolió en 1604 (120).*
...ce ne fut sans quelque hésitation que l'interprète de Ruy Blas céda la place à son créateur... (334)	*...el intérprete de Ruy Blas no dejó de fluctuar un poco antes de ceder el sitio a su creador... (359)*

El discurso adquiere asimismo mayor variedad expresiva por la alternancia de ritmos que la traductora introduce con oraciones interrogativas retóricas y exclamativas ("Sait-on à quel prix? (353): El precio de estas pinturas es curioso" (380); y en particular, por la sabia funcionalidad con que hilvana sus oraciones en los periodos. Las transiciones retóricas, los conectores y los relatores dotan al texto de una funcionalidad comunicativa plena y amenizan el ritmo de la organización de los enunciados:

Comme on l'a vu... (112)	*Resulta, pues, que..." (122)*
Aussi, est-ce de ce côté que... (115)	*En consecuencia, esta es la parte donde..." (125)*
On a pu craindre que ces vides..." (247)	*Al pronto se temía que..." (268)*
...je crois..." (250)	*... si no me engaño..." (270)*
...dit-on..." (274)	*... según fama" (274)*

Obsérvese su eficacia operativa en contexto:

La place de la Concorde renferme beaucoup d'autres ornements que les deux superbes façades de Gabriel et que l'obélisque de Louqsor. ***D'abord*** *deux fontaines, qui versent chacune,*	*quand il leur plaît pas d'être à sec... (460)* ***Cependant,*** *le miracle de la construction d'une salle de cette importante en quatre-vingt-dix jours*

avait toujours inspiré de doutes sur sa solidité" (330)	***Como es natural** el milagro de la construcción de una sala tan importante en noventa días, siempre había inspirado dudas respecto a su solidez (355)*
*La plaza de la Concordia, además de las dos soberbias fachadas de Gabriel y el obelisco de Luxor, ostenta otras galas. **Sin ir más lejos,** dos fuentes que cuando les da la gana de no estar secas..._ (491)*	

La preeminencia de lo afectivo en la lengua española condiciona las transposiciones correspondientes a la traducción del adjetivo, las cuales merecerían un análisis pormenorizado. A lo largo del texto son numerosos los adjetivos calificativos introducidos por iniciativa de la escritora, pero también sería digno de estudio el orden que les atribuye en la oración, así como los recursos de derivación y composición que rigen sus creaciones. Se observa en la actualidad, por influencia de la prensa, la preferencia por los adjetivos de relación cuando antes se utilizaban los complementos de nombre. Este rasgo está ya presente en la versión de Doña Emilia, incluso en reescrituras de orden metafórico como la última de la siguiente selección:

Comisión des arts... (246)	*Comisión artística (266)*
...une suite d'arcades à jour, entre lesquelles s'ouvre la porte d'entrée... (462)	*...una arquería calada, y en medio de ellas ábrese la puerta mayor... (493).*
C'est encore l'inspecteur général qui a charge d'âmes, au moins d'âmes fluviatiles. (26)	*El Inspector general es también el que tiene cargo de almas, de las almas fluviales, quiero decir. (29)*

La recreación de equivalentes estilísticos del adjetivo y la traducción del participio pasado francés en función adjetiva se realizan en *París* mediante la transposición de categorías morfológicas diversas. El objetivo perseguido con tales modificaciones no es otro que el intensificar afectivamente la versión. Doña Emilia tiende a favorecer la creación de adjetivos para realzar las cualidades de lo nombrado, en detrimento de la traducción directa de los adverbios que Vitu propone en su original. De hecho, los adverbios utilizados por el periodista francés abundan en la descripción de la acción verbal de acuerdo con los valores estilísticos que dicha categoría morfológica posee en la lengua francesa. Aunque ese es el procedimiento más generalizado, no constituye un procedimiento inflexible puesto que, como demuestra la transposición del segundo ejemplo, la traductora pondrá puntualmente de relieve la acción verbal:

...un nombre considérable de pavillons et d'édicules ont été capricieusement et très diversement	*décorés par les exposants étrangers... (508)*

...avec un esprit et une facilité inimaginables (449)	*...con genio y facilidad que suspenden y embelesan...(480)*
...los expositores decoraron con caprichosa diversidad buen número de pabellones y edículos (545);	

Como apuntábamos antes, Pardo Bazán suele incorporar nuevos adjetivos en su versión por iniciativa propia. Dichos adjetivos suelen reflejar sus puntos de vista y juicios personales que redundan asimismo en la intensificación y el efectismo de las descripciones de las variadas atmósferas y ambientes parisinos:

Le bâtiment du quai de l'Archevêché (44)	*El lúgubre edificio del malecón del Arzobispo (48)*
...coup d'oeil toujours nouveau (322)	*...golpe de vista siempre variado y divertido (346)*
...cette légende de Reine Blanche qui plane comme une ombre sur les ruelles... (197)	*...la leyenda relativa a una Reina Blanca, que flota como poética sombra por las callejuelas... (210)*

La misma función desempeña la dislocación del orden de las frases originales, normalmente hacia la anteposición del adjetivo para que éste se convierta en envolvente. De este modo, Pardo Bazán potencia una calificación más enfática y subjetiva en su traducción. Apuntemos, sin embargo, que el cambio de la posición del adjetivo permite coadyuvar la tendencia a la abstracción propia del castellano, principalmente en ejemplos como el primero del corolario siguiente, en el que la permutación del orden se asocia a un cambio de perspectiva o modulación. Es decir, el valor connotado por el singular que pone de relieve la especificidad frente al plural original que pondera la idea de múltiple sucesión:

Que des voix éloquentes ont retenti sous ses voûtes...! (71)	*¡Cuánta elocuente voz retumbó bajo sus bóvedas...! (79)*
L'intérieur de la nef est d'ailleurs splendide. (94)	*¡Y cuán espléndido el interior de la nave! (103)*
...ces œufs, d'une fraîcheur idéale... (424)	*...y aquellos huevos, de ideal frescura... (454)*
...population suspecte... (518)	*...sospechosa tribu... (547)*

La segmentación distinta de la realidad así como los diferentes usos, a veces por meras preferencias individuales influyen en la traducción un tanto aproximativa del adjetivo; traducción que redunda a fin de cuentas en la pérdida de información. Las descripciones de Auguste Vitu pierden en ocasiones detallismo en la transliteración española, como ocurre, por citar un ejemplo, con la restricción "marbre griotte" (453) a "mármol... jaspe"

(485) sin más indicaciones de color, lo cual, merma la actualización de la descripción en el acto de lectura.

La abundancia de apreciativos en la versión española incide en la valoración subjetiva que Emilia Pardo Bazán secunda. En la práctica, no desperdicia ninguna ocasión para declinar diversos diminutivos como correlatos del adjetivo francés "petit". Los valores del adjetivo francés son transferidos por medio de los sufijos ico-, -ito-, illo que connotan pequeñez, proximidad, tamaño, afecto o desdén. Son indistintamente aplicados a los sustantivos, ya sean nombres propios o comunes, aunque se observa el predomino cuantitativo del último sufijo, -illo, tal vez porque Doña Emilia persiguiese el prestigio o la neutralidad de los usos castellanos. La asimilación subjetiva de locativos y nombres geográficos se rige por los mismos mecanismos:

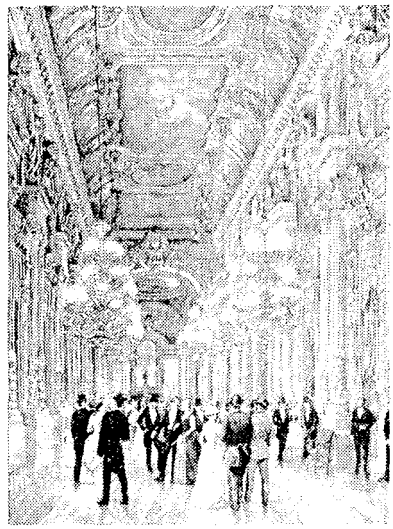
petit bourg (99) : aldeílla (107)
petit théâtre (337) : teatrillo (362)
Petits-Champs (431): campillos (461)

...petit canon... (464): ...cañón chico... (496)
Petit Pont (107): Puente Chico (117)
Le Petit Luxembourg (244): El Luxemburgo chico (263);

Anotemos además que este último ejemplo, "El Luxemburgo chico" concurre con la versión "pequeño Luxemburgo" (265), al igual que la derivación del teatro "Le Petit Bourbon" se convierte en "el pequeño Borbón" (342), por evitar la ambigüedad de un supuesto "Borbón chico" o las connotaciones políticas que pudiese suscitar en España.

Sin embargo, para los nombres propios relativos a organizaciones sociales, instituciones y para cualquier nombre común que comporte apreciaciones de rango o supremacía, Doña Emilia recrea equivalencias variadas. Los adjetivos franceses "petit" y "grand" se adecuan siempre a los contextos y la naturaleza de los referentes calificados en los términos siguientes:

Petits Augustins (256): Agustinos Mínimos (275)
Grands Augustins (217): Agustinos Mayores (233
Grand Opéra (318): Opera seria (342),
Grand théâtre (497): Teatro Mayor (497),



la grande grille (457) : verja mayor (489),

grands mariages (480) : bodas de rumbo(514)

La modificación del significado de las bases denotadas se efectúa también por los procesos de sufijación con funciones ya no tanto afectiva, sino primordialmente representativas en ausencia del adjetivo calificativo francés. Es lo que se puede advertir en los diminutivos que sirven para focalizar o aminorar el tamaño de los objetos. Esporádicamente, los sufijos despectivos -ucho, -ete o el minimizador sobre todo literario -uela, actualizan en la versión los mismos apreciativos. Su presentación minimiza rango y tamaño o califica fealdad y desdén:

butte(191): cerrillo (205),
bourg (320) : aldeita (344),
bosquets (322): bosquecillos (346)
échoppes (111) : tenduchos (121)
échoppes (61) : tenderete (76)
hameau (478): aldehuela (512)

La condición de escritor que Emilia Pardo Bazán consideraba necesaria para el traductor permite pasar de la traducción literal a la oblicua con relativa facilidad. La traducción oblicua es aquella que traduce las intenciones del autor y se materializa en el ajuste adecuado de los rasgos inherentes o peculiares de la lengua de partida a los de la lengua de llegada en lo que a categorías y moldes de pensamiento se refiere. La lengua francesa se rige por unos puntos de vista que no siempre coinciden con los castellanos, por lo que la adecuación de las versiones supone ajustar el texto original a las estructuras de pensamiento. Este tipo de transformaciones conocido como modulaciones permiten que la versión adquiera el genio o el alma española, a condición que el traductor tenga un perfecto conocimiento de los valores estilísticos de la lengua, intuición y lógica. Las modulaciones son infinitas, pero, se pueden sistematizar a nivel del léxico, de las construcciones o del discurso. Por lo general, las modulaciones conllevan una transposición, sobre todo, las modulaciones gramaticales que son las más recurrentes en París debido a la naturaleza informativa del texto. Aparte de las modulaciones aspectuales de los modos verbales, en particular de los tiempos en pasado que la escritora ajusta perfectamente en sus traducciones, destaca en la versión española la adecuación de las modulaciones asertivas y gramaticales. Estas permiten salvar el desfase en la manera de aprehender la realidad de sendas lenguas. Tanto en sus modalidades asertivas por el cambio de enunciación afirmativa/negativa, como en las gramaticales por la permutación de la perspectiva sujeto/objeto, Pardo Bazán españoliza el texto con gran

intuición.Las primeras, las modulaciones asertivas, que invierten las configuraciones por afirmación de lo negado o por lo contrario negativazo, responden en general a oposiciones de tipo terminológico o a procesos concomitantes con las maneras de aprehender la realidad en cada una de las lenguas:

...non sans moisissures... (94)	*...llenándose de moho... (103)*
L'architecture ici, chose plus rare qu'on ne le pense... (439)	*Particularidad digna de nota... (469)*
Ce ne fut pas sans quelque hésitation que l'interprète de Ruy Blas céda la place à son créateur. (334)	*....y el intérprete de Ruy Blas no dejó de fluctuar un poco antes de ceder el sitio a su creador. (359)*

En el primer ejemplo propuesto, la traductora pone de relieve el proceso, en el segundo, como es propio de las situaciones de interlocución, llama la atención sobre la peculiaridad de lo presentado. Aunque las estructura enfáticas francesas son sistemáticamente adaptadas a las modulaciones españolas con suma fluidez, nos parecen menos acertadas, y más calcadas, traducciones como la tercera. La traslación de enunciados semejantes en la última parte del libro denota cierta premura y menor esmero. Doña Emilia utiliza además este tipo de modulación para favorecer la condensación o síntesis de modo que su versión resulta más contundente en razón de su mayor focalización y brevedad:

Mais, répondit Henri IV, il n'y a pas un qui soit roi comme moi. (110)	*Ellos no son reyes. (120)*
Claude Perrault avait peut-être été mauvais médecin, mais il n'en devint pas meilleur architecte; ou plutôt il ***n'était pas architecte du tout.*** *(440)*	*No por detestable médico era Claudio Perrault mejor arquitecto: más claro: de arquitecto nunca tuvo una* ***miaja****. (470)*
Louis XIV avait voulu ***leur (aux cours et boulevards) conserver une*** *valeur défensive et surtout en faire une barrière contre les agrandissements ultérieurs de la ville. (322)*	*Luis XIV quiso que* ***no perdiesen*** *el carácter defensivo y que fuesen una cortapisa para los ulteriores ensanches de la ciudad. (346)*

En cuanto a la modulación gramatical por desfase en los puntos de vista sujeto/objeto, cabría apuntar que mientras el francés presenta la realidad y los acontecimientos como asumidos por los individuos, en español éstos son vividos como una imposición externa, algo de lo que el hablante es mera víctima según ilustran el pequeño corolario de ejemplos[26]:

[26] Belot, Albert, *Espagnol mode d'emploi,* Paris, Ellipses, 1997, p.119

Toute l'histoire de France est là... (71)	*Allí late toda la historia de Francia... (79)*
La description détaille de cette porte nous entraînerait trop loin. (58)	*La descripción detallada de la puerta nos robaría mucho tiempo. (65)*
Un bateau qui s'en allait à la dérive... (107)	*Un batel arrastrado por la corriente... (117)*
La révolution française connaît sous le nom de... (462)	*En la historia de la Revolución francesa figura con el nombre de... (494)*
Elle est le centre de la vie active et des plaisirs... (317)	*Allí late el centro de la vida activa y de los placeres... (341)*
La nouvelle salle d'Opéra fut à son tour incendiée... (462)	*La nueva sala de la Opera... fue a su vez pasto de las llamas... (494)*

Incluso en el último ejemplo, el valor pasivo de la frase francesa es reforzado por la traductora recalcando el valor paciente e involuntario del sujeto ("pasto de...") en la línea de los ejemplos anteriores. No obstante, en casos como el citado, el sistema de relaciones es manipulado por enfática sobretraducción. Con todo, las modulaciones introducidas por la escritora suelen ser ligeras, ya que modifican sutilmente el énfasis que Vitu otorgaba a su relato. Emilia Pardo Bazán pretende conferir mayor dinamismo a sus enunciados, por lo que modifica la sintaxis y las relaciones distributivas (como en los dos primeros ejemplos) o simplemente cuantifica en grados distintos los grupos adverbiales según se puede observar en las muestras que a continuación reproducimos:

...on y accède sois par un escalier de 350 marches, soit par un ascenseur... (513)	*...se entra en ella sea por una escalera de 350 escalones, servida por un ascensor... (547)*
La ville, du côté de midi, est circonscrite entre le demi-cercle ascendant que décrit la ***Seine depuis l'ancien village de la Gare*** *au sud-est* ***jusqu'à l'ancien village de Javel*** *au sud-ouest. (115).*	*Por parte del Mediodía circunscríbese la ciudad entre el semicírculo ascendente que describe* ***el Sena, desde la antigua aldea de la Gare al Sudeste hasta la no menos antigua de Javel,*** *al Sudoeste. (125)*
Allez dire au Premier Consul que je meurs avec le regret ***de n'avoir pas fait assez pour la postérité****.(114)*	*Decid al primer Cónsul que muero lamentando no haber* ***hecho nada digno de eterna memoria****.(124)*

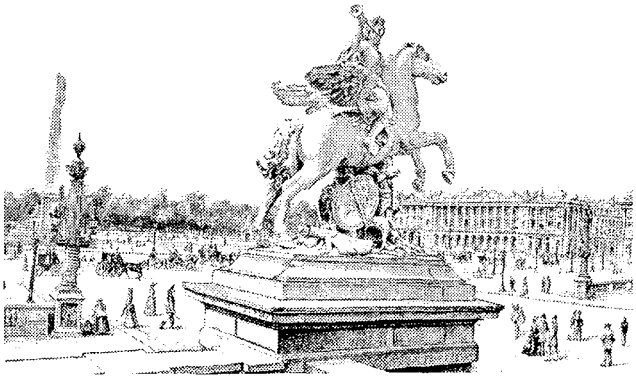
Pardo Bazán introduce ajustes personales que en algunos casos dan mayor relieve al texto y tienden a distanciarse de la neutralidad de las descripciones históricas de Vitu. De este modo, al españolizar el texto original, la autora añade la impronta de su estilo y deja aflorar su subjetividad:

Le mouvement d'extension vers l'ouest, ***dont la reine Marguerite,*** *chassée du centre de Paris par une sinistre aventure,* ***fut le porte-drapeau, fut saisi et monopolisé,*** *si l'on peut s'exprimer ainsi, par les classes dirigeantes de la monarchie. (234)*

El movimiento de extensión hacia el Oeste, ***que inauguró la reina Margarita,*** *arrojada del centro de París por cierta siniestra aventura,* ***lo siguieron y monopolizaron,*** *digámoslo así, las clases directivas de la Monarquía. (252)*

...on fait jouer des petits chefs-d'œuvre par excellents acteurs comiques; la plus célèbre de ***ses actrices fut*** *Virginie Déjazet (464)*

...han representado piececillas que son perlas, secundados por excelentes actores cómicos; la más famosa de ***las actrices que allí arrebataron al público,*** *fue Virginia Déjazet (497)*



El muestrario de modulaciones que hemos reproducido da cuenta de la gran diversidad de transformaciones posibles en esos cambios de perspectiva. Obsérvese que todo ello queda puntualizado por los cambios de registro y las expresiones idiomáticas, merced a los cuales, la escritora otorga mayor viveza y vehemencia a su texto. Esas modulaciones pueden conllevar cambios de tonalidad y expresividad, así como desplazamientos de los sentidos por similitud o contigüidad; o sea, en mayor o menor grado metafóricos o metonímicos:

...le sol est jonché de pierres... (94)

...on l'a restauré, ***coiffé d'****une toiture de verre... (245)*

Quel promeneur *imaginerait qu'en 1807, à l'ouverture du théâtre des Variétés, le boulevard Montmartre était un lieu quasi champêtre,* ***fait pour*** *les rêveries solitaires de quelques* ***rares*** *cavaliers?(339)*

...une statue de polyphème... (249)

...habit à queue de morue... (102)

...la déesse est coiffée d'une muraille fortifiée... (247)

...alfombran el suelo piedras... (103)

...lo han restaurado, ***le han puesto por montera*** *un techo de cristal... (266)*

*¿****Quién*** *imaginará que en 1807, al abrirse el teatro de Variedades, el bulevar de Montmartre era un lugar casi agreste,* ***mudo testigo de*** *los solitarios ensueños de algún jinete*

que lo ***cruzaba de higos a brevas****? (363)*	*...frac de ala de pichón... (111)*
...un Polifemo... (269)	*...ciñe la testa de la diosa una muralla fortificada... (262)*

Desde la antinomia que durante tanto tiempo ha orientado el ejercicio de la traducción, libertad *versus* fidelidad, la fuerza creativa de la escritora tiende a orientar su transliteración hacia la primera, hacia las técnicas contemporáneas del sentido y la permeabilidad del texto para adecuarse al sistema de la lengua de llegada. Por ello, siguiendo esta tendencia, el traductor, ya se mantenga alejado ya se entrometa en el texto, reelabora el texto para que resulte poco extranjerizante y exótico. La originalidad de Dona Emilia reside en el hecho que ella supera cualquier principio metodológico, puesto que en definitivas cuentas, no seguirá ninguna de los controvertidos métodos para preservar su entera libertad bajo el alegato del eclecticismo. Dicho criterio atañe a las transformaciones del texto por omisión, explicitación, amplificación y reforzamiento estilístico; transformaciones para las que la escritora reivindica la independencia de su quehacer.

Emilia Pardo Bazán suprime cualquier segmento del enunciado que considere innecesario por parecerle evidente o de fácil comprensión en su marco contextual. Así lo ilustran el relato sobre la fortuna de Anne de Lenclos heredada por Voltaire, y las enumeraciones del segundo ejemplo aquí reproducido:

...elle mourut peu de temps après, ***lui laissant*** *deux mille francs* ***pour s'acheter*** *des livres... son père... signa son acte mortuaire* ***sur le registre*** *de l'église de Saint-Paul...(325)*	*...la célebre cortesana murió poco tiempo después, dejando a Voltaire,* ***en su testamento****, 2.000 francos* ***para libros****, ... el padre... firmó* ***el acta de defunción*** *en la iglesia de san Pablo... (349)*
...chaque Parisien ou Parisiense, petit ou grand, homme, garçon, femme ou fille... (424)	*...cada* ***parisiense,*** *chico o grande,* ***macho o hembra****, absorbe... (454)*

La omisión favorece la economía en la versión española. Por el mismo motivo, silencia información referencial de escasa relevancia para el lector español. Así lo juzga la traductora respecto de los nombres de calles cuya evolución traza Auguste Vitu con prolijo detalle, tal y como sucede, por citar un ejemplo, respecto del emplazamiento del Teatro de la Puerta de San Martín:

...entre le boulevard Saint-Martin et la rue de Bondi, précédemment connue sous les noms de rue Basse-Saint-Martin, des Fossés-Saint-Martin et du chemin de la Voirie,	*parce qu'elle aboutissait à la Voirie sur laquelle s'élève la porte triomphale dite de Saint-Martin. (330)*

....entre el bulevar de San Martín y el camino del Pudridero, llamado así por desembocar en el pudridero	*sobre el que se alza la puerta triunfal de San Martín. (354)*

Se suele decir que las traducciones amplificadas nacen de equivalencias desiguales entre dos lenguas. Los aditamentos que se han localizado en *París* obedecen esencialmente a razones puramente estilísticas por lo que no son indispensables para la precisa transmisión del sentido. Obedecen simplemente a las elecciones y decisiones de la escritora, bien porque siente la necesidad de explicitar su versión, sobre todo de las expresiones idiomáticas, bien porque desea redundar en algún contenido semántico. Las traducciones explicitantes y redundantes propuestas en *París* suelen ser de estructura simple, por aditamento de significados mediante la coordinación de unidades morfológicas. La argumentación de tales amplificaciones abunda en la misma dirección de la idea vertida del texto original:

Il était pompier comme la lune (98)	*...ni él era bombero, ni ese era el camino... (108)*
Il ne fallut rien moins que... (318)	*Se necesitó la destreza y gran influencia... (342)*
...clore de murs et de tours... (320)	*...cercar y guarnecer muros y torres... (344)*
...la belle ordonnance... (430)	*...el orden y armonía de los edificios... (459)*

La amplificación que propone la escritora guarda estrecha relación con la construcción de las descripciones. Puesto que el español analiza y observa la realidad en proceso, la reduplicación por medio de la sinonimia constituye uno de las estrategias de énfasis y compensación en la traslación de conceptos. Las ampliaciones que alimentan la versión española de *París* provienen de la adaptación de los contenidos a las creencias e ideología de Emilia Pardo Bazán. En la misma línea, la traductora introduce en varias ocasiones recursos expresivos que emanan del mundo religioso:

Leur fleuve chéri n'est pas fait seulement pour la joie des yeux (22)	*Su amado río no lo hizo Dios solamente para el regocijo de los ojos (25)*
...jours de dimanche et de fêtes (518)...	*...domingos y fiestas de guardar... (548);*

o sea, en que hay obligación de oír misa. Por ello, llama la atención en el cotejo de traducciones las manipulaciones de la escritora en algunas de las descripciones de monumentos religiosos como los bajorrelieves de Nôtre-Dame, en las que ella edulcora las oposiciones recreadas por Vitu: "Vierges

folles versus Vierges sages" (56), matizadas en español como "vírgenes necias frente a vírgenes prudentes"; o el binomio "enfer et paradis", vertido como "Bienaventuranza y paraíso", el locativo transliterado como si fuese un estado (60). Tal vez ello se daba al mayor grado de abstracción que se suele conferir al español en materia filosófica y religiosa.

Emilia Pardo Bazán no deja resquicio a la ambigüedad. En su prólogo incluso da cuenta del pensamiento moderado de Auguste Vitu, de su "templado espíritu católico, lleno de tolerancia, pero que en ocasiones delata a un creyente sincero" (VI). La traductora parece anticipar con tales justificaciones las posibles censuras de los críticos porque la supuesta "emoción" del "devoto de los sagrados recuerdos" (VI), resulta, a nuestro entender, difícil de certificar en la versión francesa.

Más certeros nos parecen los comentarios respecto de las reacciones de Vitu ante el vandalismo durante la Revolución:

... no puede perdonar a los vándalos comunistas que blandiesen la tea incendiaria y derramasen el nauseabundo petróleo sobre los edificios venerables, honra de la metrópoli y tesoro de la nación. Las llamas que devoraron los techos y pinturas murales, cuadros de inestimable valor, archivos atestados de documentos, bibliotecas y palacios no dejaron en los ojos de Vitu su siniestro reflejo rojizo, y cuando tiene que tratar de revoluciones y disturbios, su estilo severo fustiga y condena (VI);

actitud que aplaude la traductora hasta el punto matizar la información para no dejar resquicio abierto a la ambigüedad, de modo que precisa cualquier dato histórico que considere necesario con intrusiones en su traslación:

...le Garde-Meuble de la couronne; il fut dévalisé au mois de septembre 1792; les partis s'accusèrent alors de ce vol ... commis par de ***simples brigands.*** *(459-60)*	*...el Guardamuebles de la Corona; en Septiembre de 1792 fue desvalijado; los partidos se acusaron mutuamente de este robo... resulta que lo cometieron* ***ladrones vulgares, ajenos a toda idea política.*** *(491)*

En la misma línea, al traducir expresiones como "le libéralisme supérieur" (117), vertido como "el superior espíritu liberal (128)", excluye la doctrina política implícita para potenciar el espíritu y las mentalidades que propugnan la libertad y la tolerancia en las relaciones humanas, aspectos más cercanos a la ideología de la propia traductora.

Las intromisiones de Emilia Pardo Bazán se adecuan al tipo de lector burgués al que destina su traducción, moderando el lenguaje y adecuándolo al sistema de creencias y usos dominante en su entorno social. El uso del eufemismo ante un realismo desgarrador o temas polémicos desde el punto

de vista moral y religioso se refleja en los ejemplos propuestos a continuación:

suicide (324)	*voluntaria muerte (349)*
Lucrèce se poignardant dans les bras de Collatin (455)	*Lucrecia suicidándose en brazos de Colatino (488)*
les femmes et les filles dont la conduite était scandaleuse" (176)	*las mujeres y mozas de vida airada (190)*

El contraste del original y la versión española permite dilucidar hasta qué punto Doña Emilia reelabora estilísticamente su prosa, impregnándola de un carácter artístico y elevando su estilo por considerarlo tal vez más adecuado para el público de las ediciones de lujo. Los rasgos de tonalidad, la intensidad, los matices son recreados por la escritora para lograr mayor plasticidad e impacto subjetivo en el lector. Las sensaciones y emociones que intenta precisar redundan en el poder de evocación a fin de captar los matices o potenciarlos vertiendo los conceptos en equivalentes que refuerzan la función poética de los enunciados originales. El efectismo, el pleonasmo y la hipérbole resultan altamente eficaces en la transliteración:

sombre événement(208)	*sombría tragedia (224),*
canaille (488)	*la hez del pueblo (523)*
eaux stagnantes (320)	*aguas palúdicas (344),*
ensemble de prohibitions (322),	*balumba de prohibiciones (346)*
C'est là qu'aux années de guerre... (432)	*Allí, cuando nos aflige el azote e la guerra... (462)*
Se multiplièrent rapidement après lui... (120)	*...pululan 'a imitación suya... (131)*
...un lac dont l'eau est fournie par une dérivation du canal... (490)	*...cuyo caudal procede de una sangría hecha al canal...(525)*

El renombre y carácter mítico adquirido a lo largo del siglo XIX por la capital francesa favorece la imagen artística de la ciudad que *París* propone, subrayando la modernidad y riqueza de la misma. Son estos rasgos los que Doña Emilia intensifica como metonimia de la nación que representan y que, en definitivas cuentas, sirven para acrecentar las distancias respecto de la realidad española. La imagen de París que sintetiza la definición de Auguste Vitu, "un monde incessamment mobile et chatoyant" (8) es engrandecida por la traductora haciendo acopio del mito moderno de la ciudad de la luz: "mundo en perpetuo movimiento, brillante y refulgente"(8).

Por ello, Pardo Bazán introduce mayor lirismo en las descripciones del paisaje urbano como los ejemplos que a continuación reproducimos respecto del Sena y el palacio del Louvre:

La Seine est incessamment sillonnée des bateaux à vapeur chargés de touristes (8)
Le promeneur s'arrête en de longues rêveries devant les prodigieuses manifestations du génie artistique de la France au plus haut degré de sa perfection et de sa splendeur. (439)

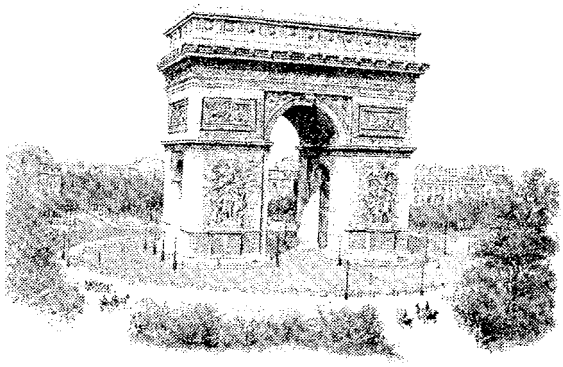
El Sena surcado incesantemente por vaporcillos repletos de turistas (8)

Largo rato nos podemos estar quietos allí, sepultados en contemplación soñadora, admirando las manifestaciones del genio artístico francés en su más alto grado de perf ección y esplendor. (470)

Algunos sectores de los Jardines, tanto del Luxemburgo como de las Tullerías, son de su particular agrado. Del primero intensifica la exaltación:

Le Luxembourg joint aux agréments ordinaires des jardins la beauté des parcs et même, en certains coins solitaires, le silence des forêts... (248)

El Luxemburgo reúne a los encantos habituales de los jardines la magnificencia de los parques, y hasta ciertos rincones solitarios, la quietud majestuosa de las selvas... (268)



Del segundo, la mirada nostálgica de la accidentada evolución de las tuberías que contrasta con el valor y "tierna" de espacios verdes en el seno de la capital traduce la atención prestada por Doña Emilia a la salud y naturaleza, abundando en esa línea con la modulación gramatical sujeto paciente-agente, y en particular, la inclusión de una finalidad "airear" inexistente en el original:

...les vieillards viennent s'y réchauffer et les enfants y sont conduits de préférence par leurs mamans et leurs nourrices. C'est le seul coin des Tuilleries qui ait conservé sa clientèle et sa vogue. (457)

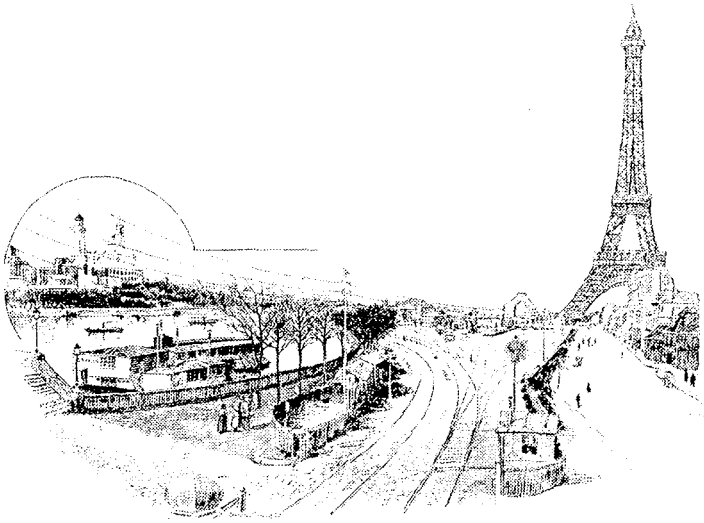
...allí es donde los viejos van a calentarse, a absorber rayos de sol, y mamás y nodrizas lo prefieren para airear a sus chicos. Es el único punto de las Tullerías que conserva su clientela y su popularidad antigua.(488)

Por ende, la versión artística que Emilia Pardo Bazán propende a elaborar de París está condicionada por el contexto cultural en el que surge la obra, la euforia de la Exposición Universal. La traductora deja aflorar su mirada exaltadora. A lo largo de sus más de quinientas páginas brotan preferencias, gustos, ideas coherentes con los temas candentes del pensamiento de la época:

...le Palais de l'Industrie, récemment achevé..., source d'éblouissements toujours nouveau. (507-8)
...en faveur de l' oeuvre qui sera jugée la plus remarquable de l'Exposition universelle... (508)
...d'où on jouit une vue splendide sur le centre de Paris... (487)

...el Palacio de la Industria, flamante entonces... vertiendo fulgores, destellando prismáticos reflejos. (544-45)
...en favor de la obra más digna de atención y encomio en toda la Exposición Universal... (546)
...desde donde se goza una vista espléndida y se domina el centro de París... (521)

París, símbolo de la vida cosmopolita, de los avances técnicos y científicos, de un *modus vivendi* diametralmente opuesto al español, fue una de las ciudades preferidas por la escritora por encarnar para ella un verdadero espacio de libertad personal, pero también de estudio y perfeccionamiento. En el itinerario que Auguste Vitu elabora y Emilia Pardo Bazán traduce, se cristaliza la imagen de ciudad anclada en la historia pero también emblema de la modernidad[27].



[27] Ella fue escenario u objeto de evocación de algunas de sus creaciones literarias, como *La Quimera, El saludo de las brujas, Dulce Dueño*, etc.

La majestuosa edición española de *París*, fiel al original, resulta más que un homenaje a la capital francesa, es una aportación clave para el desarrollo del gusto por el viaje erudito asociado al placentero, para divulgar en España todos los secretos de esa "maravilla del Mundo civilizado"(1), con la esperanza tal vez de incitar el lector español a soñar "con emprender el camino a la metrópoli moderna por excelencia", a descubrir "el prestigio y la mágica aureola" que la circunda.

La traducción del monumental álbum de Auguste Vitu supone un reto para Emilia Pardo Bazán. El contraste y análisis de la misma da cuenta de su laborioso y documentado quehacer y no sólo lexicográfico como apunta en su prólogo la escritora, sino de la lectura sensible y atenta del original. Sólo el conocimiento profundo de la lengua y la cultura francesa, así como el desarrollo de unas competencias propias de un traductor profesional moderno, permitieron a Emilia Pardo Bazán verter en nuevos moldes aquellas ideas y valores más allá de los estrechos cauces de la absoluta fidelidad, de modo que resultan enriquecidos por españolizados merced a la maestría de su prosa.

París es un ejercicio de paciencia, incluso para un voluntarioso carácter y una mentalidad abierta como la de Doña Emilia, quien no se arredra ante trabajos a la sazón considerados menores e infravalorados en la trayectoria de todo escritor e intelectual de la España de finales del siglo XIX. Algunos críticos gustan decir en la actualidad que la escritora no dominaba bien la lengua francesa. Es evidente que resulta difícil calibrar el grado de exigencia que implica ese "dominar bien", pero la dificultad que encierra la consecución de un proyecto como *París*, tal vez permita enmendar tales juicios probablemente poco justificados.