



*Le Journal d'une femme de chambre* (Octave  
Mirbeau): análisis traslativo del discurso oral  
en los personajes masculinos

**DOBLE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN Y  
RELACIONES INTERNACIONALES**

**TFG DEL GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

**AUTOR: DANIEL OCIO ESPARZA**

**27 DE ABRIL DE 2017**

**TUTOR: JOSÉ LUIS AJA SÁNCHEZ**

## Agradecimientos

Quisiera agradecer al tutor del presente TFG, José Luis Aja Sánchez, por todo lo que me ha enseñado durante mi formación académica como becario colaborador y como alumno de la asignatura Teoría de la Traducción. Con una excelente calidad humana, José Luis me transmitió a lo largo de la carrera su pasión por la investigación en traducción, lo cual se lo agradezco enormemente. También me gustaría agradecer su buena disposición a la hora de involucrarse totalmente en la realización del presente TFG.

## ÍNDICE

1. Introducción: justificación, objetivos y relevancia del trabajo .....	2
2. Octave Mirbeau y <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> . Significado del autor y de la novela. ....	4
2.1. Octave Mirbeau.....	4
2.2. <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> .....	4
3. Los personajes masculinos en <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> .....	8
4. Estado de la cuestión. Las traducciones de la novela: diferencias entre la edición de 1901 y la edición de 1974.....	10
4.1. Recepción de <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> en España .....	10
4.2. El porqué de la edición de Riera y la de Acerete: diferencias .....	12
5. Metodología del trabajo .....	14
6. Marco teórico .....	15
7. El discurso de <i>Monsieur</i> y otros personajes masculinos en la edición de 1901 y en la edición de 1974. Diferencias y similitudes: análisis empírico .....	17
7.1. Pragmática del discurso: efecto. La traducción del discurso oral.....	17
7.2. Estrategias de intensificación estilística. ....	25
7.3. Tratamiento de culturemas.....	30
8. Conclusiones .....	33
9. Bibliografía.....	39

## 1. Introducción: justificación, objetivos y relevancia del trabajo

Nos adentramos en el mundo de Octave Mirbeau por la originalidad con la que plasma la lucha política de su tiempo. Asimismo, la razón por la que el presente trabajo gira en torno a *Le Journal d'une femme de chambre* se debe a una cuestión puramente temática. Y es que la novela ofrece una crítica realista magnífica de la sociedad francesa de finales del siglo XIX en boca de una doncella llamada Célestine. La conversación que ésta entabla con los personajes masculinos de la novela pone de relieve una infinidad de rasgos conversacionales y marcadores discursivos además del uso de un registro lingüístico que se sitúa entre lo literario y la oralidad y que por lo tanto plantea enormes desafíos comunicativos para la traducción de la novela.

En segundo lugar, se trata de una obra que se ha retraducido en cinco ocasiones, por lo que indagar en la naturaleza de todas estas traducciones así como analizar la relación que se establece entre las mismas constituyen motivaciones claras a la hora de realizar el presente trabajo. Más específicamente, el presente trabajo pretende esclarecer cuáles son los elementos discrepantes entre dos de las versiones traducidas de la novela atendiendo a cuestiones pragmáticas, lingüísticas y temporales.

En tercer lugar, otra cuestión relevante por la que el presente trabajo enfoca su análisis en esta obra radica en que es idónea para realizar un estudio comparativo entre distintas traducciones. Tal y como se observará a continuación, la aproximación metodológica a la obra no sólo se reduce a un cotejo textual, sino que, tal y como indica Bensimon (1990), resulta preciso analizar la novela desde un ángulo cultural, histórico, social e ideológico.

Por último, consideramos que resulta interesante analizar esta novela ya que las estrategias narrativas utilizadas por Mirbeau difieren profundamente de las de sus coetáneos, tal y como se observará en el análisis empírico. Además, el empleo de diversos registros lingüísticos pone de manifiesto un equilibrio entre, por un lado, el carácter oral y espontáneo de cualquier registro popular y, por otro, la redacción novelesca del yo narrante.

La estructura del presente trabajo se divide en tres apartados diferenciados. En primer lugar, se abordará el análisis del significado de la obra y su autor para bucear en los rasgos psicológicos más íntimos de los personajes masculinos. En segundo lugar, se analizará la

recepción en España de la obra durante el siglo XX y se explicarán las razones por las que el presente trabajo se ha centrado exclusivamente en dos de las traducciones llevadas a cabo en torno a la obra. En tercer lugar, una vez que se hayan analizado los objetivos y la metodología empleada a lo largo del trabajo, pasaremos a un estudio textual contrastivo entre dos traducciones de la novela desde las perspectivas que nos parecen más adecuadas para resaltar las discrepancias entre las mismas: la pragmática y la lingüística.

El objetivo principal del presente trabajo consiste en realizar un análisis empírico entre la traducción de Riera publicada en 1901 y la traducción de Acerete publicada en 1974 con el fin de comprobar que toda traducción es fruto del canon estético de la época cultural e histórica que rodea al traductor. Asimismo, se deducirá en las conclusiones cuál es el motivo principal por el que es necesaria la retraducción de una obra hasta en cinco ocasiones.

Asimismo, el presente trabajo tiene el objetivo de analizar la recepción de *Le Journal d'une femme de chambre* en España y la naturaleza de sus traducciones. Para ello, se utilizará como punto de partida el artículo escrito por José Luis Aja y Nadia Rodríguez titulado “The six lives of Celestine. Octave Mirbeau and the Spanish translations of *Le Journal d'une femme de chambre*” (chap. I y II), que recoge información exhaustiva sobre las ediciones españolas de la obra. Por ello, resultará conveniente comprobar si las divergencias entre las traducciones analizadas en el artículo se mantienen más allá del monólogo de Célestine, caracterizado por el uso del discurso indirecto libre, y si se extienden a los diálogos desarrollados por los personajes masculinos en la obra.

Por último, conviene puntualizar que el trabajo se rige por los principios metodológicos de RETRADES, grupo de investigación del Departamento de Traducción e Interpretación de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Pontificia Comillas, cuyo objetivo consiste en estudiar el mapa histórico-cultural contemporáneo de las retraducciones de determinadas obras literarias haciendo especial hincapié en hechos culturales, sociales e históricos.

## 2. Octave Mirbeau y *Le Journal d'une femme de chambre*. Significado del autor y de la novela.

### 2.1. Octave Mirbeau

De carácter anarquista, Mirbeau es uno de los ideólogos más iconoclastas de la literatura francesa de finales del siglo XIX y principios del XX. Después de ser expulsado del colegio jesuita de Vannes, Mirbeau es contratado como secretario por el líder bonapartista Dugué de la Fauconnerie, momento a partir del cual comienza un largo período en el que se convertirá en su esclavo intelectual. Esta situación le dejará un fuerte sentimiento de culpabilidad a lo largo de su vida y esto se ve reflejado en sus primeras obras: *Lettres de ma Chaumière* (1885), *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) y *Sébastien Roch* (1890). Bajo la influencia de un profundo pesimismo, publica *Le Jardin des supplices* en 1899 y *Le Journal d'une femme de chambre* en 1900 donde, como se confirmará a lo largo del presente trabajo, estigmatiza la vida doméstica de las doncellas. A inicios del siglo XX, el escritor se aleja de los parámetros tradicionales del género novelesco y opta por una renovación: en 1907, publica *La 628-E8*, un relato de su viaje por Bélgica, Holanda y Alemania y cuyo principal protagonista es su propio automóvil<sup>1</sup>.

### 2.2. *Le Journal d'une femme de chambre*

*Le Journal d'une femme de chambre* cuenta la vida de una joven camarera, llamada Célestine, que llega al noroeste de Francia, concretamente en Normandía, para trabajar en la casa de los Lanlaire, una mansión rural aristocrática que se encuentra bajo la batuta de los otros dos personajes principales de la novela: 1) un anciano patriarca fetichista, conocido como *Monsieur*, que sólo se dedica a cortejar la belleza de la joven y 2) *Madame*, una mujer frívola y seca que gobierna la familia con mano de hierro y le hace la vida imposible a la doncella. A través de una estructura narrativa en forma de microrrelatos que se interpolan y podrían leerse de forma aislada, el diario de Célestine, en el cual va anotando los acontecimientos de su vida y sus recuerdos del pasado, pone de relieve la tensión social entre los criados y los amos, la esclavitud de principios del S.XX y la calificación de una burguesía corrompida con su doble moral. Célestine huye del mundo

---

<sup>1</sup> Véase la biografía de Mirbeau en <https://mirbeau.asso.fr/biographie.htm> [Última consulta: 13/01/2017]

de la domesticidad puesto que considera que sus patronos están corrompidos y, por lo tanto, no sigue las formas de ser del sistema y se convierte en la dueña de su propia vida.

En esta obra, Mirbeau retrata desde un punto de vista sociológico la Francia finisecular prescindiendo de narrador omnisciente, muy común en las obras literarias de Balzac y Zola, y dando paso al uso de la primera persona encarnado en el monólogo de Célestine. En el uso de ese yo, como el elemento narratológico por excelencia de la novela, el diario de la doncella refleja su vida y simultáneamente el pensamiento de Mirbeau, por lo que esta dicotomía entre ficción y realidad y el personaje masculino y femenino pone de manifiesto dos procesos: un proceso textual (la escritura propia de la novela de la época) y un proceso paratextual, en el que Mirbeau entra en escena disfrazado bajo la figura de Célestine (Boustani, 2001). Por lo tanto, el diario se convierte en una “polifonía de voces” mediante un discurso oral cargado de fuerza poética y referencial. Asimismo, esta decisión es determinante en la época cultural de la novela puesto que contradice las pretensiones del objetivismo tan características del marco estético en el que se redacta la obra.

A continuación, conviene analizar las distintas herramientas que recoge Pierre Michel en el *Prefacio* de la obra original de Mirbeau mediante las cuales el escritor transgrede los distintos códigos novelescos más definitorios de la literatura realista y naturalista del siglo XIX<sup>2</sup>:

En primer lugar, el título no satisface plenamente a todos ya que no respeta el contrato tácito entre los lectores y el propio autor. En un principio, se hablaba de *Mémoires d'une femme de chambre* en vez de *Journal*, lo que implica una antítesis clara con respecto a la finalidad de la obra, ya que la elección de titular la obra *Journal* no presenta ni coherencia ni continuidad y deja abierta la puerta sobre un futuro incierto (Michel, 2003: 7).

En segundo lugar, Mirbeau reproduce el habla oral de los personajes mediante el uso de frases en estilo directo cargadas de términos del registro popular y sus

---

<sup>2</sup> Véase el prefacio de Michel en <http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/journal.pdf> [Última consulta: 13/01/2017]

incorrecciones. De esta forma, el escritor reelabora la estética de los géneros literarios mediante el análisis de la vida de una doncella y la inclusión de ciertos aspectos estilísticos como el uso del imperfecto del subjuntivo para enfatizar la literalidad de un texto que no se ajusta al código de la credibilidad novelesca (Michel, 2003: 8).

En tercer lugar, a diferencia de Zola, la obra no respeta el orden cronológico de las secuencias habituales en una novela, ya que se trata de una historia central fragmentada en microrrelatos que no dependen unos de otros en el tiempo y que, por lo tanto, no siguen unas pautas lineales fijas (Michel, 2003: 8). Por otra parte, la obra reproduce asimismo numerosas escenas impactantes o caricaturescas que vulneran el código de verosimilitud tan característico de las novelas realistas.

Por último, esta obra narrativa no es únicamente una novela, sino una herramienta que sirve de crítica a la subversión de las normas y la desmitificación de la sociedad. El hecho de otorgar el poder de la palabra a una doncella constituye una transgresión de los códigos literarios y de la jerarquía social en una época en la que la literatura era uno de los campos culturales exclusivamente restringido para las clases altas (Michel, 2003: 14).

Asimismo, tal y como figura en la ficha pedagógica del Festival Premiers Plans de 2009 referente a la obra, el significado de la misma gira en torno a cuatro temas que ponen de manifiesto el contexto socio-político y cultural de la Francia de comienzos del siglo XX:

1. La naturaleza del ser humano como un ser egoísta e hipócrita. Mirbeau critica a través de la pluma con la que Célestine escribe su diario que las clases dirigentes someten al servicio doméstico a un trato injusto y deplorable. En relación con esta línea de argumentación, Mirbeau define la esclavitud doméstica como un monstruo híbrido humano que humilla a la mujer.
2. La decadencia de la sociedad y las cuestiones morales que de ella se derivan. El lector revive los intereses primitivos ligados a la sexualidad, el dinero y la muerte de la época con una protagonista constantemente sometida al maltrato de la sociedad y de su madre. Por ello, Mirbeau plasma en papel con maestría los sentimientos y recuerdos pasados de Célestine que describen el poder, el placer y los vicios inmorales de sus patronos.

3. La sexualidad. No son pocas las intervenciones de *Monsieur* en las que este idolatra a la doncella recalcando su belleza y admitiendo sus fantasías sexuales. De esta forma, Mirbeau, como un naturalista igual que Zola, atribuye a sus personajes cierta pasión sexual que se manifiesta en la obra a través del fetichismo, el voyeurismo y los deseos eróticos de *Monsieur*, la bestialidad de Joseph y la entrega total al amor de Célestine.
4. La invisibilidad y vulnerabilidad de la mujer frente al hombre, sobre todo encarnadas en el personaje de Célestine. Tal y como se puede observar en el comportamiento de la doncella, se destaca un notable contraste entre el personaje femenino y el masculino: la mujer es dulce y débil. Por el contrario, los sustantivos que mejor definen al hombre encarnado en el personaje de Joseph son la agresión, la brutalidad e incluso la amenaza.
5. Dentro del contexto histórico y político, la novela pone de manifiesto las actitudes racistas brutales e instintivas hacia los judíos en las intervenciones de Joseph, así como su fascinación por el patriotismo, el poder militar y la religión católica. Asimismo, la novela trata los sucesos políticos y sociales de la época, especialmente el caso Dreyfus, un hito en la historia del antisemitismo francés.

Con respecto a la difusión de la obra, cabe destacar que la primera versión aparece en formato de folletín en *L'Echo de Paris* entre octubre de 1891 y abril de 1892. El texto, en su segunda versión, vuelve a aparecer por entregas entre enero y junio de 1900 en la *Revue Blanche*, momento en el que comienza la revisión del juicio a Dreyfus y donde, según la acusación de Zola, los intelectuales franceses defendieron la postura de este. En dicha versión, el texto ya consta de numerosas referencias políticas y antiburguesas y desnuda el nacionalismo antisemita de los personajes. Por último, la tercera versión definitiva de la obra se confirma con *l'Édition Fasquelle* en julio de 1900 (Michel, 2003:10-12).

Además, *Diario de una camarera* conoció tres versiones cinematográficas. La primera, de 1916, fue dirigida por Mikhaïl Martov. En 1946, Jean Renoir se encargó de realizar la segunda película durante su paso por Hollywood. Por último, en 1964, Luis Buñuel dirige en Francia la adaptación de la novela *Le Journal d'une femme de chambre* ilustrando la Francia de finales del siglo XIX como telón de fondo (Michel, 2003:16).

En conclusión, Pierre Michel defiende en su prefacio que el objetivo de la novela se resume en deplorar el infierno social del que las doncellas fueron víctimas y en el que, como ya se ha mencionado previamente, se entrecruzan diversas temáticas que ponen de manifiesto el marco ideológico que rodea al autor y que tendrá que tener muy en cuenta el traductor.

### 3. Los personajes masculinos en *Le Journal d'une femme de chambre*

Una vez que ya se ha analizado el significado de la obra y la trayectoria del autor, resulta menester entender cuál es la personalidad de los personajes masculinos así como el papel que desempeñan en la obra para después comprender cómo el traductor puede reproducir con mayor exactitud su discurso oral y registro. Aunque son varios los personajes masculinos descritos a lo largo de la novela, el presente apartado se limita a explicar la personalidad de aquellos que aparecen al principio de la obra haciendo especial hincapié en el epicentro de las acciones masculinas representadas por *Monsieur*.

Uno de los personajes masculinos con mayor peso a lo largo de toda la novela es *Monsieur*. *Monsieur* es un personaje débil, pasivo y constantemente sometido a las críticas y humillaciones de su esposa, quien no se puede quedar embarazada. En varios fragmentos de la novela, se describe a *Monsieur* como un hombre al que le encanta pasear y cazar por el bosque lejos de *Madame*. Caracterizado por una personalidad salvaje y ansiosa, *Monsieur* se siente atraído por Célestine y son varias las conversaciones que ambos entablan a espaldas de *Madame*.

En segundo lugar, el capitán Mauger es un antiguo oficial del ejército y el vecino más cercano de la familia de los Lanlaire. Se trata de un hombre capaz de afrontar cualquier reto y muy aficionado a comer todo tipo de alimentos e insectos. En el capítulo IV, se lee que Célestine le reta a comerse a su propio hurón; propuesta que él acaba aceptando.

En tercer lugar, el tío Pantois es un viejo conocido de *Monsieur* encargado de traerle rosas para su esposa. Tras la lectura del capítulo IV de la novela, se puede deducir que se trata de un hombre valiente, leal a *Monsieur* y al que le encanta trabajar para él ya que no tiene suficientes recursos económicos y pasa mucha hambre. Asimismo, el personaje del tío

Pantois saca a relucir algunas de las virtudes de *Monsieur*, como su generosidad al ofrecerle al pobre hombre comida como recompensa por el esfuerzo realizado.

Por último, conviene definir la personalidad de Joseph, el jardinero-cochero de la casa de los Lanlaire. Se trata de un personaje activo que forma parte de todas las asociaciones antisemíticas de la época. El jardinero intenta seducir a Célestine desde un primer momento prometiéndole todo el dinero que planea robarle a la familia de los Lanlaire. Por su parte, ella se enamora perdidamente de este empleado fiel, nacionalista y ultracatólico hasta el punto de casarse con él, seguirle hasta Cherbourg y llegar hasta el crimen si es necesario. Se trata de un personaje misterioso al que incluso se le acusa de violación y asesinato a ojos de Célestine y otros personajes de la novela.

Como conclusión global de los personajes masculinos de la novela, el discurso oral de cada uno de ellos refleja con exactitud el lenguaje propio del momento histórico que viven. Por ello, resulta necesario analizar el pensamiento afectivo de los personajes masculinos para dilucidar hasta qué punto la lengua hablada de los mismos refleja la lengua oral de su época y hasta qué punto ayudan a constituir un constructo artificial.

#### 4. Estado de la cuestión. Las traducciones de la novela: diferencias entre la edición de 1901 y la edición de 1974.

##### 4.1. Recepción de *Le Journal d'une femme de chambre* en España

El presente trabajo tiene el objetivo de analizar las diferentes traducciones españolas del pasado siglo XX de la obra *Le Journal d'une femme de chambre*, escrita por Octave Mirbeau. El cuadro que se muestra a continuación recopila el número de traducciones aparecidas en España y nos ha servido de punto de partida para estudiar la transmisión de los diálogos en los personajes masculinos<sup>3</sup>.

<b>Obra de Mirbeau</b>	<b>Traducciones españolas</b>	<b>Año</b>	<b>Nombre del traductor</b>
<i>Le Journal d'une femme de chambre</i>	<i>Memorias de una doncella</i>	1901	Riera y Sempau
	<i>Del diario de una doncella</i>	Probablemente en 1925	No consta el nombre del traductor
	<i>Memorias de una doncella</i>	1966	No consta el nombre del traductor
	<i>Diario de una camarera</i>	1974	Julio Crescencio Acerete

---

<sup>3</sup> Tabla realizada por José Luis Aja y Nadia Rodríguez en la redacción de su artículo “Las seis vidas de Célestine. Octave Mirbeau y las traducciones españolas de *Le Journal d'une femme de chambre*” (caps. I y II).

	<i>Diario de una camarera</i>	1993	Dolores Fernández Lladó
--	-------------------------------	------	-------------------------

Describimos a continuación las cinco traducciones que han conocido un mayor éxito con respecto a la obra y analizamos la trayectoria de los distintos traductores con el fin de reconstruir la relación de cada uno de ellos con la época y el contexto cultural e ideológico en el que se ve envuelta su traducción de *Le Journal d'une femme de chambre* (Aja y Rodríguez, 2016: 144-152).

### **La primera traducción de *Le Journal d'une femme de chambre***

La primera traducción (de 1901), cuyo título se conoce como *Memorias de una doncella*, corrió a cargo de August Riera y Ramón Sempau. Su difusión fue relevante puesto que llegó a conocer al menos cuatro reimpresiones. La más importante entre ellas corresponde a la reimpresión (no disponible) del año 1947. Periodista y abogado, Ramón Sempau adoptó posturas próximas al anarquismo, por lo que su afinidad cultural con el contexto de la obra en Francia es más que evidente y su personalidad es muy parecida al espíritu inconformista de Octave Mirbeau.

### **La segunda traducción de *Le Journal d'une femme de chambre***

La segunda traducción de la novela apareció en Madrid en el año 1925, publicada por la editorial Flérida, en el marco de una colección de novelas amorosas bajo el título “La novela exquisita”. Esta versión de la obra es una edición resumida que parece una adaptación de la primera. Cabe puntualizar asimismo que no nos consta el nombre del traductor, ni se ha encontrado constancia documental sobre la autoría de la traducción.

### **La tercera traducción de *Le Journal d'une femme de chambre***

Parece que la tercera edición nunca llegó a circular debido a los problemas causados por la censura franquista. Al igual que ocurre con la segunda traducción, tampoco nos consta el nombre del traductor.

### **La cuarta traducción de *Le Journal d'une femme de chambre***

A partir de la cuarta traducción, se aprecia una modificación con respecto al propio título: *Diario de una camarera*. Esta versión, cuyo esqueleto está estructurado en forma de diario íntimo, fue escrita por Julio Crescencio Acerete en 1974 y publicada en Barcelona. Esta traducción conoció varias reimpresiones en una colección tan popular como lo es “Libro amigo”, que fue uno de los principales instrumentos por los que se difundieron los clásicos del sector editorial español durante la primera etapa de la democracia. Autor de una breve introducción a la novela y de una cronología de la biografía de Mirbeau, Acerete fue también un traductor asiduo para la editorial Bruguera. Como ya se comentará a continuación, el enorme lapso temporal entre la primera y cuarta traducción pone de manifiesto que el contexto político y social de España a lo largo del siglo XX supone un criterio clave para modificar o manipular el texto meta con respecto al original.

### **La quinta traducción de *Le Journal d'une femme de chambre***

Por último, María Dolores Fernández Lladó (catedrática de instituto y traductora) fue la autora de la sexta traducción de *Le Journal d'une femme de chambre* escrita en 1993. Dicha traducción incluye, por primera vez, notas culturales a pie de página, cuyo contenido aporta información relevante sobre el autor de la obra y el *skopos* (finalidad) de la traducción en sí. Asimismo, se trata de una traducción anotada y con un prólogo escrito por la propia traductora.

## 4.2. El porqué de la edición de Riera y la de Acerete: diferencias

Una vez que ya se ha expuesto la recepción y el contexto de la obra, la presente sección incluye las razones por las que se ha optado estudiar exclusivamente dos versiones traducidas de forma distinta con el fin de realizar el análisis empírico antedicho.

Conviene puntualizar que el presente trabajo no abordará el análisis de la versión de 1925 ya que se trata de una edición resumida en la que desaparece la estructura descriptiva

de la novela. Asimismo, se descarta el análisis de ediciones posteriores puesto que excede las necesidades del presente Trabajo de Fin de Grado. Por lo tanto, la razón principal por la que hemos decidido estudiar exclusivamente las traducciones de Riera y Acerete se debe a tres cuestiones cualitativas:

En primer lugar, el análisis realizado pone de manifiesto que ambas traducciones han estado condicionadas en mayor o menor medida por el contexto político, económico y social en el que fueron escritas. De especial relevancia es el argumento de que el enorme lapso de tiempo que transcurre entre la primera obra de 1901 y la segunda obra editada en 1974 se debe probablemente a la censura franquista.

Según Raquel Merino (2000), cuatro son los aspectos fundamentales que desencadenan la intervención de la censura: la política, la religión, la moral sexual y el lenguaje. En el caso de *Le Journal d'une femme de chambre*, no son pocas las descripciones cargadas de connotaciones ideológicas y sociológicas en referencia a la actitud “coqueta” de Célestine con el señor, por no mencionar los hábitos sexuales de éste. La obra tiende a incluir un lenguaje soez y algunos pasajes muy controvertidos, especialmente en los capítulos II y IV.

En segundo lugar, la lectura de la traducción de Acerete produce un efecto muy diferente con respecto a la traducción de Riera. Tal y como se expondrá en la siguiente sección, las discrepancias estilísticas y la cantidad de variantes entre la traducción de 1901 (referida en adelante como T1) y la traducción de Acerete de 1974 (referida en adelante como T2) son notables. Asimismo, ambas versiones siguen estrategias pragmáticas contrapuestas, lo que ofrece al lector diferentes visiones de la obra.

En tercer lugar, el hecho de que T2 se lleve a cabo setenta años después de T1 pone de relieve el envejecimiento lingüístico de la primera versión. Por lo tanto, analizar ambas versiones nos permitirá dilucidar si la razón por la que se ha retraducido tantas veces la obra estriba en mantener el *skopos* de la versión original o adaptar la traducción de 1974 a las exigencias de un lector contemporáneo no acostumbrado al lenguaje oral de la época de la obra. Asimismo, conviene puntualizar que no se analizará la sexta edición de la novela puesto que excedería los límites del trabajo.

## 5. Metodología del trabajo

Las diferencias observadas en las dos traducciones nos han llevado a realizar un examen microanalítico tanto en el plano léxico como sintáctico en el que nos hemos centrado en los elementos denotativos y connotativos del lenguaje empleado por los distintos traductores. Como se demostrará más adelante, las diferencias estilísticas entre las traducciones obedecen principalmente a criterios históricos y a un inevitable cambio en las normas traductoras que ha tenido lugar durante el lapso de tiempo que separa las traducciones.

Los pasos que se han seguido para realizar dicho análisis contrastivo se resumen de la siguiente manera. En primer lugar, se ha realizado detenidamente un cotejo del original francés con respecto a las dos traducciones y se ha elaborado una tabla general que recoge las diferencias más destacables atendiendo a dos dimensiones diferenciadas: pragmática y lingüística. Asimismo, se han plasmado en papel diferentes cuadros de distintos fragmentos de la novela donde se pueden observar una serie de discrepancias estilísticas y pragmáticas entre ambas traducciones que se repiten a lo largo de la misma. Para finalizar, a partir de la comparación de estas traducciones, se exponen una serie de conclusiones al final del presente trabajo.

Para realizar el análisis contrastivo, las aproximaciones metodológicas posibles al estudio de *Le Journal d'une femme de chambre* quedan recogidas en dos modelos de Brigitte Lépinette (citada por Samuel López Alcalá, 2000). Por una parte, destaca el modelo descriptivo-contrastivo que gira en torno a cada una de las opciones elegidas por los traductores Riera y Sempau así como Acerete (Lépinette, 1997). Por otra parte, el modelo socio-cultural tiene en cuenta el contexto histórico y cultural en el que se redacta la traducción (Lépinette, 1997). Para ello, se intentará ofrecer un punto de equilibrio entre ambas posturas para tener en cuenta el estilo y la vida del traductor y el entorno cultural, social y político que le rodea.

## 6. Marco teórico

Conviene puntualizar que el acercamiento a los procedimientos descriptivos se enfocará, sobre todo, desde el análisis de las traducciones ya publicadas, por lo que dicho acercamiento valorará la traducción como resultado y no como proceso. Para ello, el sistema analítico empleado girará en torno a dos cuestiones fundamentales en traducción: adecuación y equivalencia. La equivalencia traductora mantiene una estrecha relación con la fidelidad entre el texto original y su traducción (Vinay & Dalbernet, 1977). Aunque el marco analítico a la hora de comparar las dos traducciones está basado en un procedimiento un tanto fragmentario puesto que se analizarán pasajes de la obra de forma aislada, las conclusiones extraídas se aplicarán a la entidad de la traducción en su conjunto para valorar la traducción de la obra desde una perspectiva holística.

El procedimiento que se propone para realizar el análisis empírico parte de un criterio contrastivo basado en el cotejo de ambas traducciones con el original francés. En este análisis, se presta especial atención a las unidades mínimas de traducción y se tiene en cuenta el resultado final y holístico de la traducción atendiendo a unidades mayores de traducción, como pueden ser los puntos suspensivos, oraciones exclamativas, el uso de las figuras estilísticas, el cambio de registro en adjetivos y nombres y el uso de oraciones compuestas; todos ellos relacionados con la sintaxis y el efecto pragmático del discurso.

Tras una lectura de las dos versiones, se ha decidido abordar el análisis desde las tres estrategias que nos parecen más adecuadas para establecer un contrapunto entre las traducciones: el tratamiento pragmático en el discurso de *Monsieur*, las estrategias de intensificación estilística y el tratamiento de los culturemas. Asimismo, las conclusiones dedican un apartado exclusivo al envejecimiento lingüístico característico de la traducción de 1901. Conviene puntualizar que el análisis empírico del presente trabajo está basado exclusivamente en los capítulos I, II y IV de la novela, tal y como quedará reflejado a continuación en cada uno de los fragmentos.

Para el análisis del discurso oral en los personajes masculinos, utilizaremos herramientas propias de la pragmática y de los estudios de traducción relacionados con este campo que se explicarán de forma detallada en el análisis empírico.

Con respecto a las herramientas pragmáticas, nos basaremos en la teoría de los actos de habla ya que, al fin y al cabo, el texto es una sucesión de actos de habla. Además, la relación entre traducción y actos de habla ha sido expuesta en numerosas ocasiones (Hatim y Mason, 1995:101-128).

El acto de habla es una unidad básica de comunicación que lleva implícitas (Austin, 1975) una serie de dimensiones básicas: acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo. El acto locutivo se refiere al enunciado literal de la oración. Por su parte, el acto ilocutivo, es decir, la intención del hablante, según Moreno Cabrera (2000: 354), puede clasificarse en función de la intención que caracteriza al mensaje: asertivos, directivos, disentivos, expresivos, compromisivos y declarativos. Por otro lado, el acto perlocutivo es el efecto o la (re)acción que provoca la emisión en el interlocutor, como convencer, interesar o calmar (Hatim & Mason, 1995).

También se ha tenido en cuenta la teoría de la pertinencia de Sperber y Wilson, sobre todo, en la implicatura emocional de los hablantes en la acción conversacional. Es clave, en este sentido, la trascendencia de la ostensión (Escandell Vidal, 1993: 139-144), que canaliza el comportamiento de los personajes a través de sus expresiones. Asimismo, tomaremos en consideración el valor que la teoría de la relevancia otorga al elemento contextual que permite la interpretación y decodificación de las inferencias.

No obstante, la eficacia de la teoría de los actos de habla en el análisis pragmático discursivo de la novela original y de sus traducciones nos ha llevado a profundizar en la aplicación de esta teoría al texto. Para ello, nos hemos guiado por las taxonomías de los actos de habla propuestas por Moreno Cabrera (2000).

Con respecto a las herramientas traductológicas, el análisis de las unidades mayores de traducción girará en torno a las lecciones propuestas por Chesterman (1997). Por su parte, el análisis del léxico, fraseología, morfología, sintaxis y unidades menores de traducción, concretamente en el caso de los mecanismos de modulación y transposición, se apoyará en los estudios y nomenclaturas de Vinay y Dalbernet (1977). Para el análisis de los factores culturales inherentes al texto y su correspondiente tratamiento traslativo, tendremos en cuenta las definiciones y clasificaciones aportadas por Molina Martínez (2006).

7. El discurso de *Monsieur* y otros personajes masculinos en la edición de 1901 y en la edición de 1974. Diferencias y similitudes: análisis empírico

7.1. Pragmática del discurso: efecto. La traducción del discurso oral.

La presente sección pretende demostrar las diferencias pragmáticas en cada una de las dos versiones, prestando especial atención al sentido y significado de los actos de habla. La traducción de Riera (T1) se ve caracterizada por una infinidad de rasgos de inmediatez comunicativa, en la que abundan los recursos tipográficos utilizados para plasmar la espontaneidad del discurso oral, entre los que figuran los puntos suspensivos, anáforas, exclamaciones, interrogaciones, interjecciones y marcadores discursivos. Asimismo, los siguientes ejemplos demuestran que la versión de Acerete reproduce la transmisión oral de forma más narrativa, por lo que, a diferencia de T1, no impera ningún tipo de ritmo ni periodicidad. Véase el siguiente fragmento donde *Monsieur* se presenta a Célestine y le pregunta acerca de su pasado:

Comment vous appelez-vous? — Célestine... Monsieur... Par manière de contenance, il s'est frotté les mains, et il a repris : — Célestine!... Ah! ah!... C'est très bien... Un nom pas commun... un joli nom, ma foi!... **Pourvu que Madame ne vous oblige pas à le changer... elle a cette manie... J'ai répondu, digne et soumise : — Je suis à la disposition de Madame... — Sans doute... sans doute... Mais c'est un joli nom...** (JFC, I, 55)

—Tengo entendido—ha dicho, —que viene usted de París... —Sí señor. —Muy bien, muy bien... Y envalentonándose un poco. —¿Cómo se llama usted? —Celestina, señor. Para ocultar su turbación, se ha frotado las manos y ha exclamado: —**¡Celestina!... ¡Ah! ¡ah! ... Está muy bien... Un nombre no vulgar... un lindo nombre, á fe mía... Con tal que la señora no le obligue á cambiarlo... tiene esta manía...** (T1, I, 20-21)

—¿Así que viene de París? — me ha preguntado, después de un corto silencio. —Sí, señor... —Muy bien..., muy bien... — ha repetido, algo más animado—. Y díganme, ¿cómo se llama usted? —Célestine..., señor. —Célestine... **Es un bonito nombre —ha comentado, al mismo tiempo que se frotaba las manos—. Es un bonito nombre y muy**

**poco corriente... La señora tiene la manía de los nombres y es muy posible que se lo quiera cambiar. (T2, I, 43)**

Tal y como se desprende de este primer pasaje, la construcción sintáctica de T1 está repleta de puntos suspensivos, además de frases relativamente cortas y sencillas que indican cierta velocidad en la alocución y una clara obsesión emocional y ansiosa de *Monsieur* hacia la doncella. Por el contrario, las frases de T2 presentan un grado de complejidad mayor, principalmente por la utilización de subordinadas enlazadas mediante el uso del nexos “y”. La longitud de los discursos articulados en T2 impone cambios de puntuación, que traen como consecuencia la construcción de frases largas, formales y más elegantes pero a su vez poco representativas del diálogo y el registro sociocultural de *Monsieur*, tal y como se puede comprobar en el original. Por ello, T1 presenta una voluntad clara de reflejar la oralidad del original, mientras que T2 se caracteriza por un mayor esfuerzo de literalidad.

Según Moreno Cabrera (2000), los puntos suspensivos de la traducción expresan la duda y la incertidumbre, por lo que el efecto pragmático en español varía ostensiblemente con respecto al francés. T2 experimenta una transformación en el proceso traslativo que altera la intención (el valor ilocutivo) del original, de tal forma que el uso de los puntos suspensivos le confiere al texto un toque más llamativo y sobre todo callejero. Aquí se puede observar cómo la oralidad literaria o ficcional trae como consecuencia una gran dicotomía: la inmediatez del lenguaje popular de la época (la inclusión de onomatopeyas como “¡ah! ¡ah!”, que desaparecen en T2) y a su vez la falta de planificación propia de la lengua oral marcada por las vacilaciones y las dudas, además de la construcción de frases cortas que transmiten el mensaje de forma más clara.

Otro ejemplo del diferente efecto pragmático ilustrado en ambas traducciones se puede apreciar en el siguiente fragmento, donde *Monsieur* se sienta a charlar con el tío Pantois, a quien le había encargado unos escaramujos sin el permiso de *Madame*:

— Et les églantiers, père Pantois? interrogea Monsieur... Ils sont beaux, hein? — Y en a de beaux... y en a de moins beaux... y en a quasiment de toutes les sortes, monsieur

Lanlaire... Dame!... on ne peut guère choisir... et c'est dur à arracher, allez... Et puis, monsieur Porcellet ne veut plus qu'on les prenne dans son bois... Faut aller loin, maintenant, pour en trouver... ben loin... **Si je vous disais que je viens de la forêt de Raillon, à plus de cinq lieues d'ici?... Ma foi, oui, monsieur Lanlaire...** (JFC, IV, 97)

—¿Y los agavanzos, tío Pantois? —preguntó el señorito. —Son hermosos, ¿eh? —Los hay muy hermosos; otros lo son menos... según se los mire... ¡Caracoles!... no se pueden escoger muy bien, y cuesta mucho trabajo arrancarlos... y luego que el señor Porcellet no quiere que los cojan en su bosque... Hay que ir más lejos... para dar con ellos... muy lejos... **¿Creerá usted que vengo de la selva de Raillón, que dista tres leguas de aquí?... Como lo oye usted, señor Lanlaire...** (T1,IV, 58)

—¿Y las rosas, señor Pantois?... ¿Son realmente bonitas? —Las hay bonitas y menos bonitas; las hay de todas clases. Comprenda usted que no se pueden elegir y que cuesta mucho arrancarlas, aparte de que el señor Porcellet es contrario a que las cojan en su jardín. Hay que ir lejos, muy lejos para encontrarlas... **Si le dijera que vengo del bosque de Raillón, a más de cinco leguas de aquí, quizá no me creería, señor Lanlaire... pero ésa es la verdad.** (T2, IV, 86)

En el original, la oración en negrita indica claramente que el tío Pantois se está quejando de que es relativamente complejo arrancar los escaramujos. Por tanto, se podría afirmar que, según la terminología de Moreno Cabrera, estamos ante un acto responsivo cuyo efecto perlocutivo se transforma radicalmente en T2 con la ausencia de los puntos suspensivos, pasando a ser un acto más bien aseverativo. Por lo tanto, la intención del emisor (el tío Pantois) difiere en T1 y T2 en función del valor pragmático que los propios traductores han querido otorgarle al enunciado.

Asimismo, el cambio ilocutivo de la traducción con respecto al original también se manifiesta por la modificación de las oraciones interrogativas, que pasan a ser afirmativas. Y es que, cuando el señor Lanlaire se sorprende al escuchar que el tío Pantois ha andado cinco leguas para ir a coger los escaramujos que le pidió, la reacción cobra un sentido más coloquial si se expresa en interrogación (como se mantiene en T1) que en afirmación (como

se observa en T2). En este sentido, tal y como argumentan Hatim y Mason (1995), resulta evidente que el papel del traductor, también lector de la obra, consiste en construir un modelo de significado pretendido del original y elaborar una hipótesis sobre su impacto en el lector.

Asimismo, el fragmento expuesto a continuación pone de relieve la desaparición en T2 de las exclamaciones y de las interrogaciones existentes en el original, cuando *Monsieur* le deja claro a Célestine el poder absoluto que ostenta en el hogar y que se sitúa por encima del de *Madame*:

— Eh bien quoui... Madame?... Eh bien quoui?... Je me moque bien de Madame, moi!... Il ne faudrait pas qu'elle m'embête, après tout... **J'en ai assez... j'en ai par-dessus la tête**, de Madame... Je prononçai gravement : — Monsieur a tort... Monsieur n'est pas juste... Madame est une femme très aimable (*JFC*, IV, 104)

—¿Y qué?... ¿Qué hará la señora?... Me río de ella... Que no se atreva conmigo... **Basta de tonterías... Estoy hasta la coronilla**... Dije gravemente: —Se equivoca usted... no es usted justo... La señorita es muy amable... (T1, IV, 64)

—La señora, la señora... Si es necesario, me burlo de ella; no vaya a creerse usted... **Lo que sucede es que**... Bueno, **la verdad es que** estoy harto de mi mujer, y como me haga la vida imposible, cualquier día haré algo que no se espera... —¿Qué quiere decir el señor? —pregunté—. No creo que fuese justa una actitud así... Después de todo, la señora es bastante amable... (T2, IV, 93)

Tal y como se puede apreciar, la versión de Acerete presenta un estilo oral dotado de instrumentos de escritura (La verdad es que... Lo que sucede es que...), totalmente ausentes en el original. De esta forma, la traducción no refleja esa marca de oralidad utilizada en el original francés y el efecto perlocutivo que se pretende conseguir en el receptor es diferente si se hubiese tendido menos a la escrituralidad. Asimismo, el matiz expresivo de T2 no refleja el tono imperante de *Monsieur* al omitir los puntos suspensivos y las exclamaciones de quien se siente impotente ante la actitud de su mujer.

En el anterior fragmento, además, T2 no mantiene el marcador del discurso inicial (« Eh bien quoui... »), que, siguiendo la terminología de Moreno Cabrera (2000), introduce un

acto de habla expresivo/disentivo, ya que *Monsieur* expresa su rechazo de aquello propuesto por Célestine. Merece especial atención también el uso de ciertas locuciones propias del lenguaje coloquial como « en avoir assez » que presentan una fuerte implicación conversacional. En este sentido, T1 mantiene el registro del mensaje original con el uso de la expresión “Estoy hasta la coronilla”.

En conclusión, la principal diferencia entre T1 y T2 se puede observar en el grado de adaptación: la ausencia de puntos suspensivos en T2, con los que Acerete ha incidido en la adecuación con respecto al original, resta espontaneidad a su versión. Asimismo, aunque T1 da cierta sensación de oralidad y mantiene la intensidad pragmática del original, no posee la riqueza expresiva de T2.

Una vez que ya se han analizado las diferentes estrategias traslativas mediante el uso de los puntos suspensivos y la desaparición de interrogaciones y exclamaciones existentes en el original, conviene estudiar el tratamiento de la ironía en la novela con el siguiente ejemplo:

Comment vous appelez-vous? — Célestine... Monsieur... Par manière de contenance, il s'est frotté les mains, et il a repris : — Célestine!... Ah! ah!... C'est très bien... Un nom pas commun... un joli nom, ma foi!... Pourvu que Madame ne vous oblige pas à le changer... elle a cette manie... J'ai répondu, digne et soumise : — Je suis à la disposition de Madame... — Sans doute... sans doute... Mais c'est un joli nom... J'ai répondu, digne et soumise : — **Je suis à la disposition de Madame... — Sans doute... sans doute... Mais c'est un joli nom... (JFC, I, 55)**

—Tengo entendido—ha dicho, —que viene usted de París... —Sí señor. —Muy bien, muy bien... Y envalentonándose un poco. —¿Cómo se llama usted? —Celestina, señor. Para ocultar su turbación, se ha frotado las manos y ha exclamado: —¡Celestina!... ¡Ah! ¡ah! ... Está muy bien... Un nombre no vulgar... un lindo nombre, á fe mía... Con tal que la señora no le obligue á cambiarlo... tiene esta manía... — **Estoy a las órdenes de la señorita. — Sin duda... Pero es un bonito nombre. (T1, I, 21)**

—¿Así que viene de París? — me ha preguntado, después de un corto silencio. —Sí, señor... —Muy bien..., muy bien... — ha repetido, algo más animado—. Y díganme, ¿cómo se llama usted? —Célestine..., señor. —Célestine... Es un bonito nombre —ha

comentado, al mismo tiempo que se frotaba las manos—. Es un bonito nombre y muy poco corriente... La señora tiene la manía de los nombres y es muy posible que se lo quiera cambiar. —**Estoy a disposición de la señora...** — **Le he contestado, sumisa y con dignidad...** —**No hay duda... no hay duda, pero debe reconocerse que se trata de un bonito nombre.** (T2, I, 43)

Como se puede observar en el fragmento previo, un traductor puede libremente traducir un término mediante la inclusión del diminutivo en forma de marca afectiva de la lengua coloquial; morfema que en español tiene una carga subjetiva que se materializa a través de las expresiones irónicas. Aplicando la terminología de Reynoso (2005: 83), se confirma que el uso del diminutivo en T1 se interpreta como una valoración cualificadora negativa. Al ser una valoración que produciría cierto malestar en la época, el traductor intenta atenuar la carga agresiva mediante el sufijo *-ita*, ya que *Monsieur* se está burlando de su esposa puesto que sabe que sus acciones son independientes de la opinión de ésta. El resultado, por tanto, es una formulación que conlleva un efecto pragmático distinto en la recepción del discurso mediante la intensificación del español coloquial a través de una construcción intensificadora modal.

En definitiva, el morfema *-ita*, cuya función es de naturaleza pragmática, encubre un eco que critica la actitud de *Madame*. Por tanto, preservar la dimensión ilocutiva del término es fundamental para transmitir el valor pragmático del contexto y para desarrollar el universo ficcional en el que los personajes, y sobre todo *Monsieur*, se ven inmersos y para entender su realidad personal y psicológica. Asimismo, aunque la ironía suele plantear un desafío comunicativo que no siempre respeta las normas conversacionales, el lector en este caso no requiere una desambiguación del mensaje ya que es evidente el sentido irónico que lleva implícita la frase.

El último aspecto que hay que tener en cuenta con respecto a la dimensión pragmática de la novela es el uso de las figuras retóricas (especialmente las figuras de repetición), cargadas de fuerza ilocutiva para dar fuerza a la estructura dialógica de la novela. Por ejemplo, véase el siguiente fragmento en el que *Monsieur* conversa con Célestine sobre su proceso de adaptación al nuevo destino laboral:

— Eh bien, Célestine?... J’espère que vous vous habituez ici, maintenant? Toujours sa manie!... Toujours sa même difficulté d’engager la conversation!... Pour lui faire plaisir, je répliquai en souriant : — Mais oui, Monsieur... certainement... je m’habitue. — À la bonne heure... **Ça n’est pas malheureux enfin... ça n’est pas malheureux.** (JFC, IV, 102)

—¿Qué tal, Celestina? Creo que al final se habrá usted acostumbrado á esta vida... ¡Siempre lo mismo!... Siempre la misma dificultad para entablar la conversación... Para complacerle, repliqué sonriendo: —**Sí, sí, señor... ciertamente, estoy bien aquí... — Tanto mejor... no está mal... no está del todo mal...** (T1, IV, 62)

—Bien, Célestine... Espero que ya se haya acostumbrado a esto. Era su manía de siempre. Y también su misma dificultad para iniciar la conversación. A fin de no ponerlo en evidencia, le contesté en seguida. —**Creo que sí, señor... Creo que me voy acostumbrando. —Vaya, menos mal. Le aseguro que es una suerte...** (T2, IV, 91)

Del anterior ejemplo se destaca el uso de los recursos sintácticos marcados por la ausencia de una planificación discursiva y que denotan un registro coloquial. Y es que tanto el empleo de los puntos suspensivos como la repetición de ciertas expresiones en T1 (“no está mal.../ no está del todo mal...”) son constantes a lo largo del capítulo IV y su función es puramente pragmática puesto que el traductor pretende dotar al relato de una lengua oral cuidadosamente trabajada. Asimismo, el uso de estas figuras tiene un valor enfático que pretende insistir en la idea ya argumentada. Se trata, por tanto, de una recurrencia intencionada, que debe ser detectada por el traductor para que la textura del original pueda ser reproducida correctamente en lengua meta (Hatim y Mason, 1995: 244-245). Asimismo, tal y como se puede observar, las reiteraciones en T2 desaparecen y por lo tanto el efecto perlocutivo que pretende conseguir el autor no se refleja con exactitud en la traducción.

De especial relevancia es el uso de *enfin* como marcador pragmático cuya intensidad emocional aumenta para manifestar sentimientos positivos. En este caso, el enunciado de *Monsieur* en la versión original expresa un estado de satisfacción con respecto a la nueva vida de la doncella en la casa de los Lanlaire. Tal y como comentan Andújar y Brumme

(2010:69), el conector *enfin* contiene una alta capacidad intencional, sobre todo en contexto dialógicos. Como T2 ha omitido la inclusión de *enfin* en su versión, su contenido ilocucional difiere de T1, ya que éste expresa una sensación de conformismo, mientras que T2 refleja una sensación de alivio.

Por último, el siguiente fragmento pretende ilustrar los recursos retóricos utilizados mediante estrategias de duplicidad discursiva. En él, el capitán Mauger y Célestine entablan una conversación en la que ésta reta al capitán a comerse su propio hurón:

— Je parie, répétait-je féroce, que vous ne mangez pas votre furet?... Effaré, angoissé, mû par une mystérieuse et invincible secousse, le vieux capitaine s'était levé de son banc... Une agitation extraordinaire était en lui... — Répétez voir un peu!... bégaya-t-il. **Pour la troisième fois, violemment, en détachant chaque mot, je dis : — Je parie que vous ne mangez pas votre furet?... — Je ne mange pas mon furet? Qu'est-ce que vous dites?... Vous dites que je ne le mange pas?... Oui, vous dites cela?... Eh bien, vous allez voir... Moi, je mange de tout... (JFC, IV, 110)**

—Apuesto—repetí con ferocidad, —á que usted no se comería su hurón. Azorado, angustiado, estremecido por una misteriosa é invencible sacudida, el viejo capitán se había levantado de su banco... Se hallaba muy agitado. —¡Dígalo usted otra vez!... —tartamudeó. **Por tercera vez, rudamente, acentuando mis palabras, dije: — Apuesto a que usted no comerá su hurón... ¿Qué no comeré mi hurón? ¿Qué dice usted?... ¿Dice que no lo comeré?... ¿Sí? ¿Me dice esto?... Pues lo va usted a ver... Yo, yo como de todo... (T1, IV, 70)**

—Apuesto algo —insistí con ensañamiento— que por nada del mundo se comería usted, mi querido capitán, ese valioso animal... ¿Me equivoco? El señor Mauger estaba asustado, sin duda alguna, y como dominado por una extraña angustia, que debía tener su origen en la duda y en la indecisión... Hasta que al fin, movido por una misteriosa e invencible sacudida, el viejo capitán se levantó de su banco con la mayor agitación, tartamudeando:

—Repita eso... Repita eso, señorita Célestine... ¿Qué es lo que en realidad quiere decir? —Muy sencillo: que no creo que usted, tan aficionado a probar toda clase

**de animales, se atreva a comerse ese hurón, al que tanto aprecia... — ¿Y por qué no? ¿Quiere decir que me cree incapaz de comerme a Kléber? (T2, IV, 99)**

El recurso más empleado en el texto original para expresar iteración de la acción es el uso de la anáfora y el ejemplo anterior ilustra perfectamente que T1 ha querido trasladar la informalidad del registro mediante una serie de preguntas retóricas que contienen la reiteración del verbo “decir” hasta en tres ocasiones y que impregnan la acción de un matiz de desagrado, donde Célestine duda de la valentía del capitán Mauger para comerse a su hurón. Por ello, se puede observar un paralelismo pragmático en la versión original y en T1. Por el contrario, T2 vuelve a incidir en la construcción de frases largas cargadas de subordinadas; estrategia que se contrapone con una de las características distintivas del discurso oral original (la inmediatez). En definitiva, de las repeticiones léxicas conviene recalcar su carácter anafórico, ya que siempre remiten a un antecedente, y su valor enfático, puesto que producen de forma inevitable un efecto de insistencia.

## 7.2. Estrategias de intensificación estilística.

Una vez que ya se ha abordado el análisis de la dimensión pragmática, pasamos a analizar las estrategias de intensificación estilística desde el punto de vista lingüístico (modulación y transposición) que ponen de relieve el estilo más recargado en la traducción de 1974. El enfoque lingüístico empleado se basa en la lingüística comparada tradicional, consistente en el análisis contrastivo de pequeñas unidades aisladas en lengua origen y lengua meta (morfología, sintaxis y léxico), así como de la estilística de ambas lenguas (Vinay & Dalbernet, 1977).

Los ejemplos expuestos a continuación parten de la necesidad de un desplazamiento o cambio de elementos con respecto al texto original en aquellos casos en los que la traducción literal no es viable (Vinay & Dalbernet, 1977). Por ejemplo, véase el siguiente fragmento donde *Monsieur* se encuentra con Célestine en las escaleras de la casa de los Lanlaire:

Tantôt, j'ai croisé Monsieur dans l'escalier. Il partait pour la chasse... Monsieur m'a regardée d'un air polisson... Il m'a encore demandé : — Eh bien, Célestine... est-ce que vous vous habituez ici?... **Décidément, c'est une manie...** J'ai répondu : — Je ne sais pas encore, Monsieur... Puis, effrontément : — Et Monsieur... est-ce qu'il s'habitue, lui?... Monsieur a pouffé... Monsieur prend bien la plaisanterie... Monsieur est vraiment bon enfant... — Il faut vous habituer, Célestine... **Il faut vous habituer... sapristi!...** (JFC, II, 77)

Hace poco he tropezado con el señorito en la escalera... Se marcha á cazar. Me ha mirado de un modo picaresco. Me ha preguntado otra vez... —¿Qué tal, Celestina?... ¿se acostumbra usted á esta vida? **Nada, que se trata de una verdadera manía...** Le he respondido: —Todavía no lo sé... Y luego descaradamente: —Y usted señorito, ¿está usted á gusto aquí? El señorito ha soltado el chorro... Lo ha tomado en buena parte... Es ciertamente un buen muchacho... —Hay que acostumbrarse, Celestina... **Hay que acostumbrarse... ¡caracoles!** (T1, II, 41)

Hace un rato me he cruzado con el señor Lanlaire en la escalera. Al parecer volvía de la caza. Me ha mirado picarescamente y me ha preguntado: — ¿Qué, Célestine...? ¿Se acostumbra a esto? **El hacerme esta pregunta parece una manía del patrón.** Le he contestado: —Aún no lo sé, señor... Pero he añadido con cierta audacia: —¿Y el señor? ¿Se acostumbra el señor a esto? El señor Lanlaire, sin poderlo remediar, ha soltado una sonora carcajada. Le gustan tanto las bromas, que reacciona como si fuese un niño. —Pues debe habituarse, Célestine... **Debe acostumbrarse a esto, porque de lo contrario...** (T2, II, 66)

Tal y como se puede observar en las dos oraciones en negrita, T2 añade texto, de tal forma que la construcción de las frases es más larga y similar a un diálogo literario estructurado. Por tanto, el matiz evaluador se extrae con la ampliación del texto, y este matiz tiende a ser valorado negativamente en los dos ejemplos, ya que *Monsieur* advierte a Célestine del trabajo laborioso que acometerá en casa de los Lanlaire y al que debe acostumbrarse cuanto antes.

Las razones por las que T2 añade información inexistente en el original se reducen a dos. En primer lugar, se puede interpretar que existen significativos cambios de naturaleza puramente estilística en la transmisión de la oralidad por parte de cada uno de los traductores. En segundo lugar, tal y como se comentará en las conclusiones, es muy posible que los traductores estén manejando dos versiones originales diferentes y que Acerete no haya partido de la versión original definitiva (la edición de Fasquelle) (Pierre Michel, 2003:13).

Asimismo, las diferentes estrategias de intensificación estilística también resultan patentes con el uso de las oraciones compuestas en T2, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

— Et les églantiers, père Pantois? interrogea Monsieur... Ils sont beaux, hein? — Y en a de beaux... y en a de moins beaux... y en a quasiment de toutes les sortes, monsieur Lanlaire... **Dame!... on ne peut guère choisir... et c'est dur à arracher, allez... Et puis, monsieur Porcellet ne veut plus qu'on les prenne dans son bois... Faut aller loin, maintenant, pour en trouver... ben loin... Si je vous disais que je viens de la forêt de Raillon, à plus de cinq lieues d'ici?... Ma foi, oui, monsieur Lanlaire...** (JFC, IV, 97)

—¿Y los agavanzos, tío Pantois? —preguntó el señorito. —Son hermosos, ¿eh? —Los hay muy hermosos; otros lo son menos... según se los mire... **¡Caracoles!... no se pueden escoger muy bien, y cuesta mucho trabajo arrancarlos... y luego que el señor Porcellet no quiere que los cojan en su bosque... Hay que ir más lejos... para dar con ellos... muy lejos... ¿Creerá usted que vengo de la selva de Raillón, que dista tres leguas de aquí?... Como lo oye usted, señor Lanlaire...** (T1,IV, 58)

—¿Y las rosas, señor Pantois?... ¿Son realmente bonitas? —Las hay bonitas y menos bonitas; las hay de todas clases. **Comprenda usted que no se pueden elegir y que cuesta mucho arrancarlas, aparte de que el señor Porcellet es contrario a que las cojan en su jardín. Hay que ir lejos, muy lejos para encontrarlas... Si le dijera que vengo del bosque de Raillón, a más de cinco leguas de aquí, quizá no me creería, señor Lanlaire... pero ésa es la verdad.** (T2, IV, 86)

Como se puede apreciar, la construcción sintáctica de T1 está cargada de puntos suspensivos. Sin embargo, las frases de T2 están construidas como oraciones compuestas, constituidas por subordinadas mediante el uso de los nexos “y”, “pero” y el relativo “que”. De esta forma, el registro de *Monsieur* plasmado por Acerete no es el reflejo exacto de su habla, tal y como aparece en el original. En este caso, se trata claramente de una transposición, estrategia de intensificación estilística consistente en reemplazar una parte del discurso sin cambiar el mensaje (Vinay & Dalbarnet, 1977). Más específicamente, nos encontramos ante una transposición facultativa, puesto que los cambios se producen por voluntad del traductor o por razones estilísticas, pero no hay ningún obstáculo formal que impida la traducción literal.

Las discrepancias en las estrategias lingüísticas adoptadas en cada una de las versiones ponen de manifiesto que Acerete opta por una prosa elegante muy sujeta al canon estético de su época, aunque se aleja del espíritu coloquial que caracteriza a la novela, perfectamente representado por traductores innovadores como Riera que marcan tendencia. Evidentemente, las decisiones traslativas de Acerete se pueden entender si se tiene en cuenta que las exigencias del lector contemporáneo son distintas con respecto al lector de aquella época.

Antes de pasar a tratar los culturemas más relevantes en el capítulo IV de la novela, conviene analizar el siguiente fragmento donde también se manifiestan otras estrategias de intensificación estilística apreciables con el cambio de registro en adjetivos y nombres:

— Eh bien, père Pantois... s'écria Monsieur... en se frottant les mains... ça va mieux, hein?... Le vieillard, la bouche pleine, remercia : — Vous êtes **ben honnête**, monsieur Lanlaire... Parce que, voyez-vous, depuis ce matin, quatre heures, que je suis parti de chez nous... j'avais rien dans le corps... rien... — Eh bien, mangez, mon père Pantois... régalez-vous, nom d'un chien!... — Vous êtes ben honnête, monsieur Lanlaire... Faites excuse... (*JFC*, IV, 97)

—¿Qué tal, tío Pantois?... —exclamó el señorito, restregándose las manos; —está usted mejor, ¿eh? El viejo con la boca llena le dio las gracias. —**Es usted muy bien, señor Lanlaire...** Porque es el caso que desde las cuatro de la madrugada, hora en

que he salido de mi casa, no había probado bocado... nada... —Coma usted, tío Pantois... atráquese usted... **¡cuerpo de tal!** (T1, IV, 58)

—¿Qué, señor Pantois? —dijo de pronto el patrón—. ¿Se siente ya mejor? —Ya lo creo, señor Lanlaire —le agradeció el anciano con la boca llena—. **Es usted muy bueno...** Si supera que no he comido nada, lo que se dice nada, desde que salí de casa esta mañana... —Está bien, está bien... Siga comiendo lo que quiera, señor Pantois. (T2, IV, 86)

El fragmento anterior ejemplifica con maestría el cambio de registro en los adjetivos y nombres que adopta la traducción de Acerete. Con el fin de poder acercarse adecuadamente a la lengua original, Riera traduce « ben honnête » por “muy bieno”. Sin embargo, Acerete, una vez más, transmite el contenido proposicional, pero no el registro, por lo que opta por elevar el registro lingüístico del tío Pantois mediante la estrategia traslativa de la naturalización y acaba mejorando la redacción del texto original. Evidentemente, el nivel de formalidad del discurso (tenor) en este caso acaba siendo mucho mayor, ya que se corrige el error y se omiten los giros coloquiales de *Monsieur*. Asimismo, el uso del “bieno” denota una pronunciación relajada propia del lenguaje informal que le confiere viveza y colorido al enunciado, tal y como también se refleja en el lenguaje usado en el original.

Una vez más, este fragmento es un claro ejemplo de la espontaneidad del discurso oral de la época, perfectamente reproducido por T1 al mantener esa incorrección en la versión traducida. Por el contrario, T2 opta por la estrategia traslativa de la modulación, es decir, la transformación en el mensaje, producida por la modificación de punto de vista o de matiz semántico que se genera cuando la traducción literal es correcta desde el punto de vista morfológico o sintáctico, pero inadecuada desde el punto de vista del uso lingüístico en la versión original. Además, el estilo y el registro empleados están íntimamente vinculados a la modulación (Vinay & Dalbernet, 1977). Por lo tanto, aunque la traducción es correcta, T2 hace desaparecer una de las importantes marcas del lenguaje oral espontáneo, como es la incorrección en la pronunciación de un adjetivo.

Cabe también la posibilidad de que “bieno” sea una errata por “bueno”, si bien la falta de certeza al respecto nos lleva a pensar en una posible estrategia adaptadora del traductor para el coloquialismo « ben » en lugar de “bien”.

### 7.3. Tratamiento de culturemas.

En el presente análisis empírico, estimamos conveniente analizar los culturemas destacables en la versión original y cómo cada uno de los traductores ha optado por traducirlos. Los culturemas son aquellos elementos verbales o paraverbales que se caracterizan por una carga cultural específica. Provocan, en el contacto entre culturas, una discrepancia entre el texto en lengua origen y el texto en lengua meta, cuya casuística puede describirse mediante la siguiente clasificación: medio natural, cultura lingüística, cultura social, falsos amigos y patrimonio cultural (Molina Martínez, 2006: 78-79). Véase el siguiente ejemplo en el que el señor Pantois, muerto de hambre, conversa con *Monsieur* y le agradece su generosidad:

Le bonhomme me faisait pitié, tant il était exténué, maigre, salement vêtu... Son pantalon, une loque; sa casquette, un bouchon d’ordures... Et sa chemise ouverte laissait voir un coin de sa poitrine nue, gercée, gaufrée, culottée comme du vieux cuir... Il mangea avec avidité. — Eh bien, **père Pantois**... s’écria Monsieur... en se frottant les mains... ça va mieux, hein?... (*JFC*, IV, 96)

El pobre hombre me daba lástima, tan extenuado, flaco, suciamente vestido... Su pantalón, un guiñapo; su gorra, un estropajo... y una camisa abierta dejaba ver un pedazo de su pecho desnudo, rajado, esponjado como un cuero viejo... Comió con avidez. —¿Qué tal, **tío Pantois**?... — exclamó el señorito, restregándose las manos; —está usted mejor, ¿eh? (*T1*, IV, 58)

Aquel hombre me inspiraba lástima por lo flaco y lo mal vestido que iba, pero sobre todo por lo agotado que parecía. Sus pantalones eran un puro remiendo, su gorra no podía tener más suciedad, y su camisa desabrochada dejaba al descubierto un pecho lleno de arrugas y ennegrecido como un cuero viejo... El buen hombre se puso a

comer con voracidad. —¿Qué, **señor Pantois**? —dijo de pronto el patrón—. ¿Se siente ya mejor? (T2, IV, 86)

El culturema « père Pantois », enmarcado dentro de la cultura social, pone de relieve las estrechas relaciones familiares y amistosas de la época, en la que el señor Pantois es considerado una persona de cierta edad y de condición modesta<sup>4</sup>. Por ello, la edición de Riera opta por un acercamiento al texto en lengua origen, mientras que la versión de Acerete se mantiene neutral y decide atenuar esa carga afectiva familiar que está implícita en el término « père », por lo que la recepción cultural de la traducción en lengua meta es distinta. Además, al recalcar las dificultades traslativas de dicho término, conviene mencionar las reflexiones por parte de María Teresa Gallego Urrutia en su prólogo a la traducción de *Le Père Goriot* de Honoré de Balzac, donde optó por un adjetivo calificativo que describe los rasgos emocionales y psicológicos del personaje: *El pobre Goriot* (Gallego Urrutia, 2017).

Asimismo, véase la continuación del mismo fragmento donde se pueden apreciar dos culturemas adicionales cuando *Monsieur* se sorprende del esfuerzo físico al que puede llegar el tío Pantois:

— Cinq lieues!... sacré père Pantois, va!... Toujours fort... toujours jeune... — Point tant qu’ça, monsieur Lanlaire... point tant qu’ça... — Allons donc!... insista Monsieur... **fort comme un vieux Turc**... et de bonne humeur, sapristi!... On n’en fait plus comme vous, aujourd’hui, mon père Pantois... **Vous êtes de la vieille roche**, vous... (JFC, IV, 97)

— Cinco leguas!... ¡qué diablos de tío Pantois!... Siempre fuerte... siempre joven... — No tanto... señor Lanlaire... no tanto. — ¡Que no!... **fuerte como un roble**... y tan campechano... ¡voto va!... No le imitamos á usted en el día... **Usted es de buena cepa**... sí... (T1, IV, 58)

—¿Cinco lenguas?... ¡Bendito señor Pantois! Siempre tan joven y tan jovial... Es increíble. —No lo crea, señor Lanlaire... —Entonces... Diré que siempre está de tan buen humor y que **se parece a un viejo turco**. Hoy ya no quedan hombres como usted, puedo

<sup>4</sup> La definición de “père” se puede encontrar en el diccionario online *Trésor de la Langue Française* en la siguiente entrada: <http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A8re>

asegurárselo... En nuestro tiempo **los hombres ya no se hacen de roca vieja** como está hecho usted. (T2, IV, 86)

En primer lugar, la expresión « fort comme un vieux Turc » corresponde a un culturema lingüístico difícil de traducir, en el que Acerete ha optado por la literalidad del término para plasmar esa definición de los turcos como personas fuertes y valientes. Por el contrario, T1 reelabora el mensaje sopesando una serie de coordenadas implícitas en el mismo: la intencionalidad de la frase, y sobre todo el efecto estilístico y su rasgo cultural. Por ello, T1 se decanta por una equivalencia funcional en la traducción del elemento fraseológico (“fuerte como un roble”). El culturema en la versión original pretende dar más fuerza o belleza al original mediante el uso de un símil que, para ser reproducido y entendido con exactitud, se debería haber buscado el equivalente exacto, tal y como figura en T1.

En segundo lugar, otro culturema lingüístico del fragmento es la traducción de « être de la vieille roche ». Tal y como ocurre con el ejemplo anterior, T1 vuelve a incidir en una estrategia equivalencista con la traducción “ser de buena cepa”, mientras que T2 opta por la traducción literal (“hacerse de roca vieja”). En definitiva, las implicaciones de esta discrepancia traslativa con respecto a los culturemas se resumen en que la versión de 1974 es mucho más retórica que el original y muy poco representativa de la época cultural vivida, ya que el resultado final se asemeja a un diálogo en forma de relato escrito en una prosa elegante y bien cuidada.

En conclusión, los culturemas sociales y lingüísticos apuntan a una de las particularidades de la recreación de la oralidad: contenidos cuya exteriorización obedece a una necesidad expresiva y de inmediatez y donde prevalecen los rasgos físicos y psicológicos de los personajes.

## 8. Conclusiones

En primer lugar, tal y como comenta Antoine Berman (1990), ha quedado demostrado que toda retraducción aparece en un momento histórico determinado conocido como *kairós*. Y es que Acerete aprovecha el final de la dictadura franquista para ofrecerle al lector español una edición íntegra de la novela que nos hace plantearnos si T1 seguirá siendo aceptable en términos de calidad literaria para los lectores de los años 70.

En segundo lugar, el análisis empírico de la traducción de Riera, publicada en 1901, y de Acerete, publicada en 1974, demuestra que toda traducción es fruto del canon estético de la época cultural e histórica que rodea al traductor. De hecho, cada traducción está sujeta a un canon estético distinto que puede desviarse de los principios compositivos de la novela, pero que se considera legítimo siempre y cuando el traductor considere que satisface al lector de su tiempo. Aun así, el presente trabajo ha demostrado que la inconsistencia en la planificación constituye un punto débil para T2, mientras que la mejor baza con la que cuenta T1 es la habilidad del traductor de saber reproducir esa tendencia del discurso oral de los personajes masculinos que se repite a lo largo de toda la obra. La distinción entre T1 y T2 es clara: Acerete desarrolla una traducción retórica, en la que se pierde la espontaneidad del original. Riera, por su parte, aunque ofrece una traducción muy antigua de principios de siglo, se acerca más al estilo conversacional de Mirbeau.

En tercer lugar, cuando analizamos el trasvase de rasgos de oralidad ficcional al texto meta, resulta menester tener en cuenta al traductor y a la editorial que publica la traducción. Freunek (2007: 120), citado por Jenny Brumme (2012), formula dos preguntas con respecto a las evocaciones de inmediatez comunicativa en el texto origen:

- ¿Deberían mantenerse invariables las evocaciones de oralidad? En caso afirmativo, ¿cómo se conseguiría y cómo se adaptarían a la lengua meta?

Freunek asegura que el grado de presentación de los rasgos orales en el texto meta dependerá, entre otros, de las “tradiciones literarias y discursivas de la lengua y de la cultura de llegada”. Por ello, en el presente trabajo ha sido imprescindible estudiar el papel que desempeña la oralidad ficcional como rasgo diferenciador de ambas versiones.

En cuarto lugar, el análisis empírico ha demostrado que, dependiendo del enfoque pragmático utilizado por el traductor, la reproducción de la oralidad de cada traducción es más o menos acertada con respecto al original. Para ello, se han adoptado dos criterios diferenciados que nos han servido para establecer la comparación: 1) el enfoque macroestructural ha hecho hincapié en la progresión del discurso, con sus saltos, rupturas y digresiones asociativas, y 2) el enfoque microestructural ha tenido en cuenta los rasgos específicos de la inmediatez comunicativa como los marcadores discursivos, los signos de puntuación, las interjecciones, etc.

A este respecto, se ha podido apreciar un puente entre las modalidades oral y escrita, es decir, el uso de un discurso oral lleno de espontaneidad, pero a su vez salpicado en varios momentos por elementos literarios de distancia. En este sentido, la oralidad ficticia o literaria no coincide exactamente con la plasmación del lenguaje coloquial en un texto escrito, sino que implica la intervención del autor y su selección de determinados rasgos orales.

En quinto lugar, la estructura narratológica de *Le Journal d'une femme de chambre* pone de manifiesto el equilibrio existente entre la falta de planificación discursiva propia del lenguaje oral (característica de T1) y el estilo recargado de la oralidad literaria (característico de T2). Tal y como se desprende del análisis exhaustivo anterior, las diferencias en T2 no se pueden medir en criterios de calidad o aceptabilidad, puesto que cada traducción pertenece a una época histórica determinada y la sensibilidad y exigencias del lector son diferentes en función de la fecha de publicación de la traducción.

Conviene asimismo puntualizar que el hecho de que se añada tanto texto en T2 no sólo se debe a una estrategia de intensificación estilística, sino al hecho de que Acerete debe de haber trabajado con un original diferente al utilizado por Riera y Sempau. En la introducción de la versión francesa del Institut Octave Mirbeau, se advierte que la novela se publicó, en primer lugar, en *L'Écho de Paris* entre 1891 y 1892 y que la versión definitiva en volumen no se publica hasta 1900 (*édition Fasquelle*). Por lo tanto, resulta evidente que existen, al menos, dos versiones originales.

En sexto lugar, resulta interesante comentar también que, en la nota de la edición de la traducción de 1993, a diferencia de la versión de Acerete, Fernández Lladó reconoce que su versión parte de la editorial Fasquelle en 1900, al igual que lo hacen Riera y Sempau. En dicha nota, la traductora reflexiona sobre las diferentes variantes textuales del original y enfatiza el rigor que debe existir en el texto de partida. Por lo tanto, uno de los argumentos principales del presente trabajo se resume en que la fijación del texto en lengua origen constituye, tal y como demuestra la traducción de 1993, una razón fundamental para llevar a cabo la retraducción (Fernández Jiménez, 1984). Por lo tanto, sospechamos que Acerete ha partido de una versión original que no es la definitiva y cabe la posibilidad de que esta circunstancia le llevase a incluir numerosos cambios. Sin embargo, no hemos podido acceder a la versión utilizada por Acerete como texto base ya que ha sido imposible localizar al traductor.

Esta información se ha constatado gracias a la opinión que comparte Pierre Michel (Michel, 2003: 13) en el prefacio a su edición de la obra publicada por la sociedad Octave Mirbeau, lo que nos permite averiguar el tipo de relación textual que se establece entre el original francés y las diferentes ediciones analizadas, así como comprender cuáles son las variantes que plantean las diferentes traducciones como un elemento más de la recepción histórica del texto en España. Tal y como se desprende de ello, los criterios históricos y socioculturales nos han servido como herramienta de análisis.

En palabras de Antoine Berman (1990) y Gambier (2011), como ya se ha mencionado previamente, cada traducción presenta una oportunidad histórica, fenómeno conocido como *kairós*: Es muy probable que la traducción de 1974 se haya escrito por motivos editoriales o por el propio envejecimiento de las traducciones anteriores. Sea lo que fuere, queda patente que T1 consigue recrear la espontaneidad e informalidad en el discurso de *Monsieur* y otros personajes masculinos; estrategia traslativa que no se ve en ningún momento en T2. Esta necesidad de T1 podría estar vinculada al *skopos* (finalidad) de la traducción, puesto que la traducción de Acerete, como se ha podido apreciar en el análisis empírico, carece de ese giro o carácter coloquial que sí se aprecia en el texto original.

Por otra parte, Antoine Berman también argumenta que la razón por la que se retraduce la obra en 1974 se debe probablemente al envejecimiento de la traducción de 1901. En 1990, Antoine Berman escribió un artículo titulado “La retraduction comme espace de la retraduction” en el que intentó responder a dos interrogantes:

—¿Por qué razón se vuelve a traducir una obra literaria ya traducida?

—¿Qué tipo de relación puede establecerse entre las diferentes traducciones de una obra determinada?

En cuestiones de retraducción, el envejecimiento de un texto es considerado uno de los motivos por los que es necesaria una retraducción que pueda adaptarse de manera más adecuada a las expectativas o las exigencias de lectores contemporáneos que estén más acostumbrados a la ruptura lingüística y que por lo tanto demanden una actualización del texto (Berman, 1990: 1; Gambier, 2011; Monti, 2011). En el caso de *Le Journal d'une femme de chambre*, el envejecimiento de la obra se aprecia perfectamente si se tiene en cuenta la evolución lingüística experimentada a lo largo de las dos traducciones que han sido objeto de análisis, haciendo un especial hincapié en los usos lingüísticos y en aspectos léxicos. Estos resultan patentes a lo largo de los más de 70 años que separan ambas traducciones. En el siguiente fragmento, *Monsieur* se declara a Célestine y hace gala de una serie de expresiones para piropear a la joven:

— Eh bien quoi?... insista-t-il... Une belle fille comme vous... avec des yeux pareils!... Ah! oui, vous avez dû faire de ces farces!... Et tant mieux... <b>Moi, je suis pour qu'on s'amuse, sapristi!... Moi, je suis pour l'amour, nom d'un chien!...</b> (JFC, IV, 102)
---

—¿Qué tiene de particular? —insistió.—Una muchacha tan linda como usted; con esos ojos... ¡Ah, sí, habrá ido usted alguna vez á picos pardos!... Mejor que mejor... <b>Yo estoy por las diversiones... ¡voto al chápiro!... Creo en el amor... ¡cuerpo de tal!</b> (T1, IV, 63)
---

—¿Qué? ¿No es normal que una bonita muchacha como usted, con unos ojos tan atractivos, haya hecho sus conquistas?... Yo no creo que eso sea nada malo. <b>A mí me gusta</b>
---

**mucho que la gente se divierta, y en cuanto al amor, soy completamente partidario de él...** (T2, IV, 91)

Tal y como se deduce del cuadro anterior, T1 reproduce con maestría los encabalgamientos de las intervenciones de *Monsieur*, las pausas, las exclamaciones, los puntos suspensivos y la ironía. Las razones del envejecimiento lingüístico de la novela, partiendo como ejemplo del anterior pasaje, se pueden reducir a tres:

En primer lugar, en el plano lingüístico, el tratamiento de ciertas expresiones arcaicas (véase “voto al chápiro” y “cuerpo de tal”) crea un sentimiento de lejanía y extrañeza para el lector contemporáneo. Tal y como ya se ha comentado, en el plano sintáctico, resultan llamativas las construcciones de T2, que son mucho más retóricas y enrevesadas que las correspondientes a T1 mediante el uso de innumerables subordinadas. En tercer lugar, en el plano morfológico, hallamos algunos términos anticuados, como es el caso de “cáspita” en T1 frente a “caray” en T2. Por lo tanto, la naturaleza lingüística de la novela demuestra que, en varias ocasiones, el registro utilizado por los personajes masculinos se queda anticuado.

Asimismo, se puede apreciar en el anterior fragmento que T1 opta por una traducción literal de la expresión « nom d'un chien », mientras que en T2 se omite. Es probable que el traductor de T2 haya decidido suprimir dicha expresión para evitar el registro llano y familiar que tanto le caracteriza a *Monsieur*. Por lo tanto, las connotaciones relacionadas con el carácter salvaje y ansioso de *Monsieur* se disipan y atenúan en T2, volviendo a construir un estilo más literario y recargado y haciendo desaparecer las frases idiomáticas propias de un discurso oral.

A diferencia de la simplicidad característica de T1, también se puede argumentar que T2, en este fragmento, representa fielmente la variación diastrática empleada por *Monsieur*, que pretende hacerse eco del registro propio de un patriarca de la época. Otras cuestiones como la acentuación de monosílabos (“á”), el uso de enclíticos (“Heme aquí”) o incluso la traducción de nombres propios en T1 en otros fragmentos de la novela (“Celestina” en vez de “Célestine” de T2) constituyen también elementos clave para entender que la obra ha evolucionado lingüísticamente.

Por último, otros motivos que nos sirven para entender el envejecimiento lingüístico de la novela radican en el hecho de que *Le Journal d'une femme de chambre* nunca ha pasado a ser una traducción canónica, es decir, la obra nunca ha sido un clásico conocido por todos. En último lugar, también se podría argumentar que los traductores de la versión de 1901, Augusto Riera y Ramón Sempau, no son de renombre en el mundo literario.

En conclusión, *Le Journal d'une femme de chambre* pone de relieve que al margen de los gustos del traductor o lector y de las exigencias editoriales, toda traducción es fruto de un momento histórico puntual. Tal y como comenta Bensimon,

toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle (Bensimon, 1990 : IX).

En las dos versiones recientemente analizadas, resulta evidente que todos los pequeños matices o modificaciones que se han utilizado se deben al contexto histórico en el que se enmarcan. Por último, cabe mencionar que el presente trabajo deja abierto el análisis de los personajes masculinos en la edición de 1993, que no se puede abordar en el presente trabajo por una cuestión de espacio. En relación con dicha edición, tal y como argumentan Nadia Rodríguez y José Luis Aja (2016: 151), la edición de 1993 responde a las necesidades estéticas y lectoras de su época, lo que justifica su traducción.

## 9. Bibliografía

### **Ediciones francesas de *Le Journal d'une femme de chambre***

Mirbeau, O. (2003). *Le Journal d'une femme de chambre*. Avec une préface de Pierre Michel. Paris: Editions du Boucher.

Mirbeau, O. (1984). *Le Journal d'une femme de chambre*. Édition présentée et annotée par Noël Arnaud, Paris: Gallimard.

### **Ediciones españolas de *Le Journal d'une femme de chambre***

Mirbeau, O. (s. a.). *Memorias de una doncella*, tercera edición. Traducción de Augusto Riera y Ramón Sempau. Barcelona: Maucci [primera edición: 1901].

Mirbeau, O. (s. a.). *Memorias de una doncella*. No consta el nombre del traductor. Madrid: Flérida [fecha de publicación según la Biblioteca Nacional de Madrid: 1925].

Mirbeau, O. (1974). *Diario de una camarera*. Introducción y traducción de Julio C. Acerete. Barcelona: Bruguera.

Mirbeau, O. (1977). *Diario de una camarera*, de Luis Buñuel (1977). Con textos de Marcel Martin. Barcelona: Aymá, Colección voz imagen.

Mirbeau, O. (1993). *Diario de una camarera*. Introducción, traducción y notas de Dolores Fernández Lladó. Madrid: Cátedra.

### **Fuente secundarias**

Aja, J. y N. Rodríguez. (2016). The Six Lives of Celestine: Octave Mirbeau and the Spanish Translations of *Le Journal d'une femme de chambre* (Chapters I and II). En Cadera, S.M. y Walsh, A.S. (Eds.), *Literary Retranslation in Context* (pp.139-163). Bern: Peter Lang.

Andújar, G. y J. Brumme. (2010). *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Berlín: Frank & Timme.

- Bensimon, P. (1990). Présentation. Retraduire. *Palimpsestes*, 4, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, IX-XIII.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Retraduire. Palimpsestes*, 4, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1-7.
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlin/Boston: De Gruyter GmbH & Co. KG.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Escandell Vidal, M. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Gambier, Y. (2011). La retraduction: Ambigüités et défis. Monti, E. y Shneider, P. (sous la direction de): *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires et européennes. Contributions choisies du Colloque international et pluridisciplinaire organisé par l'Institut de Recherche en langues et littératures européennes* (pp. 42-53). Lille: Orizons.
- Hatim, B. e I. Mason. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Traducción española de Salvador Peña. Madrid: Ariel.
- House, J. (1981). *A Model of Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.
- Koch, P. y W. Oesterreicher. (2007). *Lengua hablada en la romanía. Español, francés, italiano*. Traducción española de Araceli López Serena. Madrid: Gredos.
- Lépinette, B. (1997). La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos. *Lynx*, vol. 14, p. 2.
- Merino, R. (2000). El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación. Rabadán, Rosa (ed): *Traducción y censura inglés español: 1939-1985* (pp.121-152). León: Universidad de León.
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.
- Monti, E. (2011). La retraduction: un état des lieux. Introduction a Monti, E. y Shneider, P. (sous la direction de): *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires et européennes. Contributions choisies du Colloque international et*

*pluridisciplinaire organisé par l'Institut de Recherche en langues et littératures européennes* (pp. 8-25). Lille: Orizons.

Moreno Cabrera, J. C. (2000). *Curso universitario de pragmática general*, vol. 2. Madrid: Síntesis.

Van Leuven-Zwart, K. (1981). Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I. *Target*. 1:2: 151-181.

Vinay, J. P. y J Dalbernet. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Chomeday, Laval (Québec): Editions Beauchemin, 1.

### **Fuentes online**

Boustani, C. (2001). *L'ENTRE-DEUX DANS LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE*. Professeur à l'Université libanaise de Beyrouth (Liban). Recuperado el 6 de febrero de 2017 de <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/Boustani-entredeux.pdf>

Fernández Jiménez, J. (2016). *La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos*. Cvc.cervantes. Recuperado el 22 de enero de 2017 de [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/01/aiso\\_1\\_020.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/01/aiso_1_020.pdf)

Gallego Urrutia, M. (2017). *Esplendor y miseria de la vida de los títulos (6). Nueva traducción de títulos ya retraducidos anteriormente (y IV)*. Recuperado el 3 de abril de 2017 de [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo\\_17/15032017.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_17/15032017.htm)

Reynoso, J. (2005). *Procesos de gramaticalización por subjetivización: el uso del diminutivo en español*. In Selected Proceedings of the 7th Hispanic Linguistics Symposium, ed. David Eddington: 79-86. Recuperado el 5 de febrero de 2017 de <http://www.lingref.com/cpp/hls/7/>