

**ESTEREOTIPOS FRANCESES EN LAS NOVELAS
TRADUCIDAS DE LOS HERMANOS GONCOURT**

El caso de *Germinie Lacerteux*

FLAVIA ARAGÓN RONSANO

Un. de Cádiz

flavia.aragon@uca.es

Résumé: Le roman des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864) a fait l'objet d'une traduction espagnole aux éditions Cátedra en 1990, texte que nous analysons afin de découvrir les procédés de traduction ou d'adaptation du texte au contexte espagnol. Certains procédés utilisés font penser à des stéréotypes employés afin de laisser des traces de l'origine étrangère du texte.

Mots-clés: Goncourt - *Germinie Lacerteux* – traduction - stéréotypes.

Abstract: The novel by Edmond and Jules of Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864) has been translated into Spanish by the editorial Cátedra in 1990. We have analyzed this text to find out the stylistic processes used for the translation or adaptation of the text to the Spanish context. Some of the processes used lead us to think about stereotypes used to leave some hints of the foreign origin of the text.

Keywords: Goncourt - *Germinie Lacerteux* – translation - stereotypes.

Los hermanos Huot de Goncourt, Edmond: 1822-1896 y Jules: 1830-1870, son fundadores de una Academia y de un premio literario. Los Goncourt tuvieron una producción artística polifacética; se acercaron a diversos campos artísticos como la pintura y el grabado, introdujeron en Francia la cultura japonesa y fueron grandes coleccionistas de arte. Su producción escrita no es menos rica: los conocemos como novelistas, autores dramáticos, historiadores, críticos de arte, memorialistas, biógrafos, historiadores de costumbres y del Siglo XVIII, y también como cronistas de viajes. De tan generosa producción conviene destacar una obra que sin duda se asocia al nombre de ambos hermanos: el *Journal, Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*, conocida en España con el título *Diario íntimo (1851-1895)*, *Memorias de la vida literaria*¹, cuya publicación íntegra en Francia no fue autorizada hasta 1956, aunque todavía con algunos nombres censurados. En lo que a España se refiere podemos adelantar que los Goncourt fueron en la época conocidos sobre todo como amantes de Arte y literatos.

La producción novelística de los Goncourt, a la que nos limitaremos aquí, cuenta un total de diez obras que pueden agruparse temáticamente de la siguiente manera²:

-El artista:

Les Hommes de Lettres, Paris: E. Dentu, 1860. La segunda edición apareció con el título *Charles Demailly*, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.

Manette Salomon, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

Les Frères Zemganno, Paris: G. Charpentier, 1879.

La Faustin, Paris: G. Charpentier, 1882.

-La burguesía:

Renée Mauperin, Paris: impr. de Dubuisson, 1864.

Madame Gervaisais, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869.

¹ Se puede deducir según catálogos de la época, que se publicó alrededor de 1925, ya que la fecha concreta no figura en la obra; se trata de un pequeño volumen de sólo 364 páginas, en la editorial Alta Fulla (Barcelona).

² Este listado aparece en la obra de teatro de *Henriette Maréchal*, Librairie Internationale, 1866. Las fechas corresponden a la primera publicación en volumen según el Catalogue des Ouvrages de Goncourt conservés au département des imprimés de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1915.

Chérie, Paris: G. Charpentier, 1884.

-El pueblo:

Soeur Philomène, Paris: A. Bourdiliat, 1861.

Germinie Lacerteux, Paris: Charpentier, 1864.

La Fille Élisa, Paris: G. Charpentier, 1877.

Las novelas de los dos hermanos, ignoradas hasta casi la muerte de Jules, suscitaron numerosas reacciones de ironía y entusiasmo a la vez. Hoy puede decirse que casi han caído en el olvido. Su obra, sin embargo, posee elementos que pueden excitar nuestra curiosidad aunque sólo sea porque, en lo referente a la producción anterior a 1870, asistimos a una colaboración literaria basada en una fraternidad profundamente vivida. Unidos por la última voluntad de una madre en su lecho de muerte, compartieron a lo largo de la vida viajes, emociones, desganos, odios, deseos e incluso mujeres. Supieron conciliar gustos muy diversos con un amor exclusivo por la escritura, hasta tal punto que hicieron de ella un auténtico culto. Defendieron una concepción aristocrática de la literatura en el momento en que la actitud de otros escritores hacia el dinero se transformaba radicalmente. Para Edmond literatura y dinero eran totalmente antagónicos; la voluntad encarnizada de conservar su autonomía respecto a las condiciones de producción justificó todos los esfuerzos y sacrificios, llegando a concebir la literatura como algo sagrado:

Nous nous enfermions des trois ou quatre jours sans sortir, sans voir un vivant. C'était pour moi la seule manière de faire quelque chose qui vaille, car nous pensions que ce n'est pas tant l'Écriture mise sur le papier qui fait un bon roman, que l'incubation, la formation silencieuse en vous des personnages, la réalité apportée à la fiction et que vous n'obtenez que par les accès d'une sorte de fièvre hallucinatoire qui ne s'attrape que dans une claustration absolue. Je crois encore ce procédé de composition le seul bon pour le roman, mais je crains bien qu'il ne soit pas hygiénique. (*Lettre à Zola*, juillet 1870).

Ambos hermanos adoptaron una « higiene de vida » a dos llena de restricciones y sacrificios. En este sentido, en una carta a Zola, Edmond explica la muerte de su hermano

como consecuencia del martirio del escritor: Jules murió, según Edmond, a causa del esfuerzo por trabajar la forma, la cinceladura de la frase, el afán por el estilo:

À mon sentiment, mon frère est mort du travail, et surtout de l'élaboration de la forme, de la ciselure de la phrase, du travail du style. Je le vois encore reprenant des morceaux écrits en commun et qui nous avaient satisfaits tout d'abord, les retravaillant des heures, des demi-journées, avec une opiniâtreté presque colère, changeant ici une épithète, faisant entrer dans une phrase un rythme, plus loin reprenant un tour, fatigant et usant sa cervelle à la poursuite de cette perfection si difficile, parfois impossible de la langue française, dans l'expression des choses et des sensations modernes. Après ce labeur, je me le rappelle maintenant, il restait de longs moments grisé, sur un divan, silencieux et fumant (*Lettre à Zola*, juillet 1870).

La muerte del benjamín trajo un profundo vacío en la vida de Edmond y un fuerte sentimiento de culpabilidad que relata en el *Journal*, y que retomó más tarde en la trama de *Les Frères Zemganno*: « À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être, sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait » (*Journal*, 16 juin 1870).

La producción novelística de los dos hermanos, que se sitúa entre el realismo de Flaubert (1821-1880) y el naturalismo de Zola (1840-1902), se caracteriza por un estilo muy particular. Un elemento fundamental de este estilo es « l'écriture artiste » que puede definirse como una mecánica compleja formada por varios componentes a nivel lingüístico: en el léxico se caracteriza por la introducción en la descripción novelesca de un vocabulario especializado, uso de neologismos, empleo del argot y elección de epítetos raros; a nivel sintáctico encontramos construcciones de sintagmas nominales y giros que multiplican los sustantivos para transmitir una suma de sensaciones; en lo visual se crean escenas y motivos, similares a las pinturas impresionistas, que tratan de dar movilidad a los objetos y a los cuerpos, buscando especialmente transmitir las variaciones. Henri Morier califica su estilo de « réaliste impressif »:

Passion de la matière, de l'objet, du détail de l'objet. Le monde sensible adoré comme source de perceptions raffinées, décrit, précisé subjectivement, par le menu, fémininement. D'où: 1. Abondance d'épithètes; présence lassante de couples substantif-adjectif; 2. Substantivation de la qualité (« des fraîcheurs de grotte »); 3. Substantivation du qualificatif (« le verruqueux »); 4. Traduction de la qualité par métaphores (« le duvet de sa peau »); 5. Préférence pour l'épithète rare, ou originale, recherchée, voire surprenante; 6. Double qualification: un adjectif modifie le substantif de qualité (« la pourpre humide », « le velours pelucheux », « le grain dru »), ce qui masque, au fond, deux qualificatifs (pourpre et humide, velouté et pelucheux, granuleux et dru); 7. Images de nature sensuelle, qui doivent faire voir (« la guipure des melons »), toucher presque matériellement l'objet décrit (« l'écorce lisse du marron »). Originalité de l'image (« la couperose »).- Ordre énumératif. Parallélismes. Juxtapositions (Morier, 1959: 196s)

En el panorama español las diez novelas de los Goncourt han sido traducidas repetidas veces³, y en los últimos años encontramos nuevas versiones, como la de *Germinie Lacerteux* por Maria Dolores Fernández Lladó en 1990 en las ediciones Cátedra, la de *Renata Mauperin* en 1990 también, en la Colección Grandes Escritores o la de *La Fille Élisa* con el título *La Ramera Elisa*, sin nombre de traductor, en 1994 en la editorial Ágata. Trabajamos sobre un corpus de traducciones localizadas en gran parte en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero existen otras diseminadas por el territorio español en bibliotecas privadas, Ateneos, etc... La dificultad que encontramos a la hora de elaborar una bibliografía de traducciones españolas de los Goncourt estriba en que muchas fueron publicadas sin fecha ni lugar de publicación, otras sin nombre de traductor y en muchos casos el depósito de la edición en la Biblioteca Nacional no se hizo. Algunos ejemplares, incluso, han desaparecido físicamente de las estanterías.

De las versiones españolas de las novelas goncourtianas cabe destacar *La Fille Élisa* de 1878, con el título *La Joven Elisa*, por tener fecha muy cercana a la publicación francesa, unos meses después. Debe señalarse también el caso de *Renée Mauperin*, la novela que más

³ Remitimos al estudio de Bermúdez Medina, Lola y Lécrivain, Claudine (1997), « Traduccions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, nº 5, pp. 283-287.

veces ha sido traducida al castellano; hemos repertoriado quince traducciones entre 1892 y 1990. Basándonos en los documentos que hemos analizado hasta ahora, podemos afirmar que los Goncourt despertaron interés y sirvieron de modelo para muchos escritores del otro lado de los Pirineos. Una muestra de ello son algunos de los traductores de sus novelas que sin duda merecen la pena ser recordados: Emilia Pardo Bazán (1851-1921) tradujo *Los Hermanos Zemganno*, publicado por La España Moderna en 1891; en un artículo de 1883⁴ la condesa confiesa que los hermanos Goncourt son sus autores predilectos y que hasta sus defectos la cautivan. Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923), hermano de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, tradujo *Sor Filomena* en 1890. Luis López-Ballesteros (1869-1933) periodista, literato y político, tradujo *La Faustin* en 1910. Luis Ruiz Contreras (1863-1953) conocido como fundador de revistas literarias, da en 1911 la versión española de *Carlos Demailly*.

La novela capital de los hermanos Goncourt es *Germinie Lacerteux*. Publicada el 16 de enero de 1865, se tienen pocas referencias sobre su evolución, parece que surja de repente. Las referencias que hay en el *Journal* sobre la novela empiezan a partir del 8 de mayo de 1864. Sin embargo, el personaje principal se puede enlazar sin duda alguna a un modelo viviente: Germinie se identifica integralmente, sin añadidos ni cortes, a Rose Malingre, la sirvienta de Edmond y Jules. La muerte de Rose afectó muchos a los Goncourt: el 16 de agosto de 1862 la lloran como el único testigo que les queda de su infancia y de su juventud, pero cinco días más tarde aprenden su traición que consideran más grave que su propia muerte: Rose bebía, robaba, tenía una vida secreta llena de orgías nocturnas, de furores uterinos. Escandalizados por esta muerte reveladora, no esconden el choque resentido:

Pauvre créature, nous lui pardonnons, et même une grande commisération nous vient pour elle, en nous rendant compte de tout ce qu'elle a souffert... Mais, pour la vie, il est entré en nous la défiance du sexe entier de la femme, et de la femme de bas en haut comme de la femme de haut

⁴ Dicho artículo está recogido en *La Cuestión Palpitante*, el artículo original apareció en *La Época*, «Hoja

en bas. Une épouvante nous a pris du double fond de son âme, de la faculté puissante, de la science, du génie consomme, que tout son être a du mensonge (Préface, avril 1886).

Germinie Lacerteux representa de muy cerca una existencia real y se puede sin mucha dificultad reconstituir la vida de Rose ya que los Goncourt no han recortado ningún episodio de su vida. Aparte alguna ligera modificación, los Goncourt enriquecen y dramatizan la crónica privada de Rose a través de una serie de escenas populares, paseos y bailes. Se dedicaron a un trabajo de organización, a la vez psicológico y dramático⁵. Mademoiselle de Varandeuil está enferma, el médico la visita e informa a Germinie que su señora está fuera de peligro; eufórica por la noticia, la sirvienta llora y empieza a confesarse a su señora contándole su vida. El relato de su pobre infancia recuerda a Mademoiselle de Varandeuil la suya, que transcurrió entre las inquietudes y la miseria de los aristócratas amenazados por la Revolución Francesa⁶. Sempronie ha crecido junto a un padre despótico que poco a poco ha ido haciendo un vacío en la vida de su hija. Tras las meditaciones de Mademoiselle, le toca de nuevo a Germinie: desde su llegada a París ha conocido los sufrimientos de las jóvenes criadas venidas de provincia, luchando por los trabajos inestables e insostenibles. Germinie fue violada por un doméstico y luego atormentada y castigada por sus hermanas por este acto deshonorables; pero las desgracias de la joven Germinie no tienen nada que ver con su posterior corrupción.

Asistimos, a través de ambas confesiones, a dos líneas de vida paralelas. Germinie se deja seducir por Jupillon, un granuja al que ha visto crecer en la tienda donde va a comprar, y locamente enamorada, le persigue por los bailes públicos e intenta atraparlo amueblándole una guantería. Tiene una hija de él que de pronto muere: a raíz de esta muerte Germinie se hunde, aunque poco a poco vuelve a animarse. La madre de Jupillon, preocupada por los comentarios del barrio, provoca la ruptura definitiva entre los amantes. Pero unos meses más

Literaria de los lunes », 29 de enero de 1883, año XXXV, nº 10.976.

⁵ Para las circunstancias sociales y políticas de la novela, remitimos a la introducción de Philippe Desan.

⁶ Para referencias detalladas sobre la composición, estilo, crítica, su adaptación teatral, etc. remitimos a la obra magistral de Pierre SABATIER, *Germinie Lacerteux des Goncourt*, Paris, SFELT, 1948.

tarde, Jupillon se reconcilia con Germinie para obtener de ella dinero y así librarse del servicio militar: todo vuelve a empezar. A partir de entonces intervienen todos los factores en la degradación de Germinie: los celos, el alcohol y el dinero. Cuando Germinie niega a Jupillon otro préstamo, éste se venga echándola de su casa: esta vez la ruptura sí es definitiva. Entonces se mezclan en Germinie las pesadillas amorosas contadas en voz alta, carreras impetuosas hacia jóvenes escolares que le recuerdan a su hija, adoraciones prosternadas a los pies de su ama,... todo como efecto de una pasión abolida; sus acreedores la persiguen y sus obsesiones carnales la atormentan.

De pronto la novela se anima por una nueva peripecia: durante un paseo por Vincennes, Germinie acepta las insinuaciones de un pintor, Gautruche, borracho bien parlante. Cuando Gautruche le pide a Germinie que deje a Mademoiselle de Varandeuil por él, Germinie decide abandonarle; de nuevo sola, vuelve a sufrir los fantasmas sexuales de su soledad: antes podía resistirse pero ahora ya no tiene suficientes fuerzas y cae ante cualquier amor callejero. Germinie está en lo más bajo cuando de nuevo surge Jupillon y ella empieza a perseguirle otra vez. Herida por los celos en lo más hondo de su ser al ver a su antiguo amante en los brazos de otra mujer durante una noche entera de intensa lluvia, Germinie cae mortalmente enferma.

En esta novela los Goncourt han querido contar la larga decadencia de una mujer, tema totalmente nuevo para ellos, que les lleva a utilizar nuevos modos de construcción. Lo más característico es la regularidad que existe entre las diferentes partes y los diálogos. Los cinco momentos diferentes que se suceden en la novela se despliegan en unas cincuenta o sesenta páginas cada uno y, en tres ocasiones, hay el mismo número de capítulos. Cabe recordar que el prefacio de 1864 se convirtió en manifiesto literario para los escritores del momento por su importante carácter teórico. *Germinie Lacerteux* fue una novela exitosa no por el número de ejemplares que se vendieron sino por la fama dada a los Goncourt; sabían que con esta novela iban a chocar, por eso seguramente redactaron el prefacio de 1864: « Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera... ». La

novela es real, viene de la calle y en ella está « la clinique de l'Amour » y por supuesto no han escrito esta novela para chocar al público y escandalizarlo, sino por los motivos ya esbozados en *Soeur Philomène*: « nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle 'les basses classes' n'avait pas droit au Roman ». Introducen en esta ocasión « les basses classes » por motivos literarios:

Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les franchises.

El estudio comparativo que hemos llevado a cabo entre el texto francés y la versión española de las ediciones Cátedra⁷ pone de manifiesto, a primera vista y para cualquier lector, que se trata de una obra gala, y al analizar la obra más detenidamente constatamos que, por la presencia de varios estereotipos, no hay voluntad alguna por ocultar el origen del texto ya que muchas de las características del sistema fuente se conservan; incluso se constata un esfuerzo por subrayar y poner en evidencia dichas marcas y huellas. Primer ejemplo de ello es el título, el original se mantiene, no hay voluntad alguna por hispanizarlo. Hay diferentes elementos cuya traducción podría fácilmente ser adaptada al contexto meta, como por ejemplo, las referencias al dinero, constatamos que permanecen fieles al contexto de origen: « et elle envoyait à la maison ses quatre-vingts francs de gage » (11)⁸: « enviaba a casa sus ochenta francos de sueldo... » (60); « une pension de quinze cents francs » (29): « una pensión de mil quinientos francos » (75); es evidente que no hay voluntad por ocultar el término francés. Curiosamente, más adelante, encontramos una adaptación léxica: « On

⁷ En la colección Letras Universales, cuya traductora es Maria Dolores Fernández Lladó; es una edición con un importante aparato crítico, como es habitual en esta colección. El prólogo de la traductora es el más completo y el mejor estructurado.

Hemos adoptado el término « estereotipo » tal y como lo define la Real Academia Española, como « imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable ».

⁸ La edición francesa con la que trabajamos es la de Livre de Poche, 1990. Indicamos después de cada cita el número de página correspondiente a cada obra.

allait de six heures du matin jusqu'à la nuit pour huit sous » (11): « se iba desde las seis de la mañana hasta la noche por ocho perras chicas » (60), y también una modificación: « en l'embrassant, elle lui mettait dans la main une large pièce de cent sous » (34): « al abrazarlo, deslizaba en su mano una hermosa moneda de cinco francos » (79).

En cuanto a las referencias a nombres propios, de personas y de calles, encontramos un claro tono francés: « Mlle de Varandeuil était née en 1782. Elle naissait dans un hôtel de la rue Royale, et Mesdames de France la tenaient sur les fonds baptismaux » (13): « Mlle de Varandeuil había nacido en 1782. Su nacimiento tuvo lugar en un palacete de la calle Royale, y las hermanas del Rey la sostuvieron en la pila bautismal » (62). Otro ejemplo que aportamos es: « Il quittait la rue Royale et venait habiter l'hôtel du Petit-Charolais » (14): « Tuvo que dejar la calle Royale y alojarse en el palacete del Petit-Charolais » (63). Curiosamente encontramos en una misma frase la conservación del término original y a la vez la traducción al español: « Au lieu de prendre par la rue Frochot, elle pris par la rue Pigalle »: « En lugar de ir por la calle Frochot, ella cogió la rue Pigalle ». Los nombres propios se mantienen pues en su forma original.

Es muy frecuente en la versión española encontrar notas explicativas, tanto para aclarar el término no traducido como para justificar una traducción más libre y alejada del término original: « À chaque coup frappé à la porte, elle allait ouvrir, en croyant qu'on venait prendre son père pour le mener sur la place de la Révolution » (15) : « A cada llamada en la puerta, iba a abrir pensando que venían a prender a su padre para conducirlo a la plaza de la Revolución »; la nota explicativa dice: « Es la Plaza de la Concorde actual, donde estuvo instalada la guillotina durante el terror ». Igualmente encontramos notas explicativas para nombres: « contre la Reine » (16): « contra la Reina », la nota retoma: « Maria Antonieta, esposa de Luis V XI » (65).

Asimismo encontramos notas para hechos y acontecimientos históricos pero sin duda las que más nos interesan son las notas traductivas, ahí donde la traductora no ha encontrado

una solución directa y ha tenido que recurrir a una explicación: « Mlle de Varandeuil (...) voyait les tables rue Pavée, le pied dans le ruisseau de sang de Septembre sorti de la Force » (16-17): « Mlle. de Varandeuil (...) veía las mesas de la calle Pavée, con las patas en el arroyo de sangre de Septiembre que corría desde la Force » (65); encontramos en esta frase dos notas: la primera « Del 2 al 6 de septiembre, ante el anuncio de la invasión prusiana, tuvieron lugar en París matanzas de prisioneros políticos »; la segunda nota: « La Force era una prisión ». Una nota interesante es: « un argent de Providence envoyé par la Folie » (18): « un dinero providencial enviado por la Farándula » (66); la nota dice: « En el texto francés la Folie (personaje alegórico que simboliza la alegría). Lo hemos unido a la idea de que los ingresos de la familia, en aquel momento, provenían del teatro, del espectáculo ».

Otras notas nos interesa especialmente, por ejemplo, la que justifica la traducción del término « hotel »: « Antiguo y señorial barrio de París (III y IV Distritos) ». Muchas grandes familias tuvieron allí una mansión u *hotel*, palabra que hemos traducido como « palacete » (67). La traducción del término « poule », también merece destacarse: « *sa poule*, comme elle l'appelait » (28): « su *polluela*, como ella la llamaba », con la siguiente nota a pie de página: « En el texto francés: *poule*, término afectuoso que hemos intentado mantener lo más cerca del original » (74).

Hay otros recursos utilizados por la traductora que transmiten el tono y color original, pero dejando al lector cierta duda en cuanto a la traducción del término, como es el uso de las comillas en el texto español: « ainsi que les bobos d'un enfant demandent le chantonement d'une nourrice » (45): « tal como 'la pupa' de un niño necesita del canturreo consolador de su nodriza » (88). En otras ocasiones prefiere dejar el término original en itálicas: « Originnaire de ce grand-duché de Luxembourg qui fournit Paris de cochers de coupé et de bonnes de lorettes, cette fille était ce que l'on appelle populairement 'une grande bringue' »: « Originaria del gran ducado de Luxemburgo que abastece París de cocheros de punto y criadas de *lorettes*, esta chica era lo que se llama vulgarmente 'una espingarda' »; y aparece la siguiente nota: « El término *lorette* se aplicó, en el siglo XIX, a

las jóvenes de vida ligera y cierta elegancia. Fue debido a que un gran número de ellas vivían en las proximidades de la parroquia de Notre Dame de Lorette. Ya lo utiliza Balzac comentando su reciente creación » (103-104).

Igualmente retoma los términos en *itálica* en el texto original, aunque añadiendo una nota: « des élégances de *poseur* » (81): « una elegancia de *poseur* », con una nota explicativa: « Persona de gestos o actitudes afectadas » (118). Otras decisiones traductivas dejan duda sobre la adopción de un mismo criterio y la pertinencia de ciertas notas: « C'était bal à la *Boule-Noire*, un jeudi » (82): « Un jueves había baile en la 'Boule Noire' », con la siguiente nota: « La Bola Negra » (119). Otro ejemplo: « Elle dévorait des yeux tout ce joli linge ouvragé et coquet, (...) cette toilette de chérubin et de poupée » (95): « Devoraba con los ojos esa ropita bordada y coquetona, (...) todas esas *toilettes* para querubines y muñecas », con una nota: « Vestido o conjunto de prendas para vestir. Aplicado a los bebés sería 'canastilla' » (130). Otro ejemplo lo encontramos en: « un vrai Père la Joie » (170): « un auténtico 'Viva la Virgen' », con la explicación: « *Père-la-joie* en el texto francés. Literalmente, 'tío alegrías' » (193-194).

Tras exponer de manera sucinta una muestra de los recursos utilizados por la traductora, ¿Se puede hablar en este sentido de estereotipos en el texto español, o más bien de elementos que transmiten unos estereotipos, entendidos éstos como imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable? ¿Acaso no estamos frente a elementos y recursos que determinan nuestra lectura y que influyen en nuestro pensamiento? Estos recursos pueden variar, según la época en la que se traduce y sobre todo según la voluntad y el objetivo que se imponga el traductor. Sin duda la multiplicación de notas, explicativas o traductivas, el uso de palabras en *itálicas*, de comillas, de palabras no traducidas, no adaptadas a la lengua, a la cultura meta, dan una idea y una imagen que los lectores españoles aceptan, la de una literatura no adaptable, no totalmente traducible, una literatura que viene de fuera, una literatura difícil, alejada, que podemos calificar de elitista. Existen múltiples prácticas traductorales que varían según la motivación del traductor, que

puede ir desde la simple transcripción a la adaptación más libre, pero en cualquier caso la traducción es parte integrante de la actividad literaria y el traductor ejerce su actividad en el sector de la producción intelectual y, en este sentido, la finalidad de la traducción está ligada a los intereses personales de quien decide emprender esta actividad, y está a la vez anclada en el contexto social y cultural, esencialmente dominado por la ley de la oferta y de la demanda.

Así pues la traducción pone claramente en evidencia una dualidad, la de “sustitución” y la de “creación”. En el caso concreto de la obra goncourtiana podemos hablar de importación de estereotipos franceses hacia la cultura española, buscando transmitir una función, principalmente innovadora y regeneradora. Ya se sabe que el Naturalismo en España fue sobre todo un diálogo entre tradición y progreso, dando pie a fuertes polémicas, y no sólo en literatura. Los elementos que hemos subrayado sin duda participan a la dinamización y a la renovación cultural.

Gran parte de la producción goncourtiana, y más concretamente, *Germinie Lacerteux*, ha tenido una buena aceptación en el sistema literario español dado que dichas traducciones adquirieron gran valor al desarrollar un papel clave en la evolución literaria, pues lo que mayor repercusión tiene en la evolución del sistema no es forzosamente el texto, sino el modelo que se introduce. Esto nos lleva pues a pensar que la incorporación, adaptación y traducción de las obras goncourtianas se basa primeramente en la admiración que la lengua francesa inspiraba al público, si bien fomentado también por las producciones literarias rodeadas de escándalo. Se sabe que la escritura rebuscada y nerviosa de los Goncourt gusta a los escritores de fin de siglo. Numerosos son los escritores que admiran la escritura artista porque procura la ilusión de lo natural aunque imponga un estilo artificial.

Bibliografía :

BERMÚDEZ MEDINA, Lola & LÉCRIVAIN, Claudine (1997). « Traductions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt » *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 5, pp. 283-287.

BOTREL, Jean-François (1988). « España, 1880-1890: el naturalismo en situación », *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.

GONCOURT, *Catalogue des Ouvrages de Goncourt conservés au département des imprimés de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1915.

GONCOURT, Edmond & Jules (1989). *Journal, Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*. Paris: Robert Laffont.

GONCOURT, Edmond & Jules (1987). *Diario Íntimo (1851-1895)*. Barcelona: Alta Fulla.

GONCOURT, Edmond & Jules (1990), *Germinie Lacerteux*. Paris: Librairie Générale Française.

GONCOURT, Edmond & Jules (1990). *Germinie Lacerteux*. Madrid: Cátedra.

MORIER, Henri (1959). *La psychologie des styles*. Genève: Georg Éditeurs.

PAGÈS, Alain (1997). « Zola/Goncourt: polémiques autour de l'écriture artiste », *Les frères Goncourt: art et écriture*. Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 315-321.

PARDO BAZÁN, Emilia (1989). *La Cuestión Palpitante*. Barcelona: Anthropos.

PATISSON, Walter T. (1969). *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos.

SABATIER, Pierre (1948). *Germinie Lacerteux des Goncourt*. Paris: SFELT.