

Manqué pour le style: el problemático estilo de Balzac y la traducción al español de dos estilemas

Pablo Zambrano Carballo

Universidad de Huelva

zambrano@uhu.es

Résumé

En el artículo se analiza, por un lado, la polémica histórica acerca de la consideración crítica del estilo de Balzac, denostado y reivindicado a lo largo del tiempo. Se ofrece un panorama tanto de las principales opiniones que han cimentado su cuestionada reputación estilística como de las que han intentado dismantelar dicha imagen y se subraya la hipérbole como macrofigura que explica las principales opciones estilísticas del novelista. Por otro, se reflexiona acerca de cómo tal polémica puede afectar a la traducción al español del estilo balzaquiano mediante ejemplos de la adjetivación y de los neologismos en las tres novelas del llamado “ciclo Vautrin”, compuesto por *Le père Goriot*, *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes*, altamente representativas del conjunto de *La Comédie humaine*. Se aspira así a incorporar al extenso campo de los estudios balzaquianos una perspectiva traductológica poco desarrollada y que se considera necesaria para conseguir traducciones cada vez más ajustadas a las intenciones estilísticas originales.

Palabras clave: *La Comédie humaine*. Ciclo Vautrin. Estilística. Hipérbole. Adjetivos. Neologismos.

Abstract

The paper firstly surveys the historical controversy over Balzac’s style, praised and rejected by critics throughout time, while underlining hyperbole as a relevant figure behind some of Balzac’s stylistic choices. In a second section, the article deals with the impact of such controversy on the Spanish translation of Balzac’s style with examples of adjectives and neologisms taken from the so called “Vautrin cycle”, consisting of *Le père Goriot*, *Illusions perdues* and *Splendeurs et misères des courtisanes*, highly representative novels of the whole of *La Comédie humaine*. The paper ultimately aims at considering translatology as a necessary perspective, though still undeveloped in Balzac’s studies, for the production of more accurate translations of Balzac’s original stylistic intentions.

Key words: *La Comédie humaine*. Vautrin cycle. Stylistics. Hyperbole. Adjectives. Neologisms.

* Artículo recibido el 30/06/2018, evaluado el 13/09/2018, aceptado el 7/01/2019.

Résumé

L'article présente, d'une part, un panorama sur la controverse critique autour du style de Balzac, constamment condamné et loué au fil du temps, et souligne l'hyperbole comme une macrofigure qui justifie quelques-uns des principaux choix stylistiques balzaciens. D'autre part, on analyse l'incidence de cette polémique sur la traduction en espagnol du style balzacien, à l'aide d'une sélection d'adjectifs et de néologismes tirés des œuvres *Le père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, les trois romans composant le « cycle Vautrin », très représentatif de l'ensemble de *La Comédie humaine*. On aspire ainsi à intégrer au vaste champ des études balzaciennes une perspective traductologique peu développée mais nécessaire pour la réalisation de traductions tenant véritablement compte des intentions stylistiques originales.

Mots clé : *La Comédie humaine*. Cycle Vautrin. Stylistique. Hyperbole. Adjectifs. Néologismes.

0. Introducción

Las proporciones desmesuradas de *La Comédie humaine* y el ritmo frenético con el que Balzac trabajó entre 1829 y 1848 han servido tradicionalmente de excusa para justificar su supuesta desidia en cuestiones estilísticas y para apuntalar la extraña idea de que fue un gran novelista, pero no tanto un gran “escritor”. Y, en efecto, entre las más de quince mil páginas de la ingente obra (en la edición clásica de La Pléiade) no es difícil toparse con numerosas muestras de precipitación que, todo hay que decirlo, desbordan el plano meramente estilístico, algo, por otra parte, no ajeno a otros grandes ciclos narrativos.

No obstante lo anterior, los estudios críticos más atentos al estilo balzaquiano han ido contribuyendo poco a poco a perfilar una imagen del Balzac estilista opuesta en gran medida a la de la desidia y la precipitación para presentarnos en su lugar la de un escritor atento y hasta en ocasiones obsesivo con el uso de ciertas herramientas estilísticas que lo individualizan como escritor y que son, además, parte esencial del cemento que cohesiona una obra del tamaño y de la variedad de *La Comédie humaine*. Desde tal perspectiva, la cuestión del “estilo de Balzac” aparecería, contra la opinión más asentada durante mucho tiempo, como uno de los factores determinantes para el entendimiento y la apreciación de su influyente obra.

A riesgo de caer en la perogrullada, resulta obvio que conocer y comprender las claves del estilo balzaquiano se impone como tarea principal para su adecuada traducción. Sin embargo, en general, la historia de las traducciones españolas de *La Comédie humaine*, que comenzó en 1838, está dominada por ciertos textos (*Le père Goriot* y *Eugénie Grandet* de modo muy singular) que repetidamente se traducen a lo largo del tiempo (cf. Anoll y Lafarga, 2003) y en los que en ocasiones no parece detectarse ese conocimiento exhaustivo y consistente de las claves estilísticas fundamenta-

les. Las razones de fondo son entendibles y hasta justificables: por un lado, las proporciones de *La Comédie humaine* impiden en gran medida una justa apreciación del conjunto más allá de la individualidad de cada novela y, a lo sumo, de la relación entre algunas de ellas; y, por otro, el desdén con el que la crítica francesa ha abordado durante mucho tiempo la cuestión estilística en la obra de Balzac ha llevado a no prestar atención preferente a la traducción concienzuda de unos rasgos desdeñados ya en origen.

Mediante ejemplos de dos estilemas balzaquianos especialmente significativos (la adjetivación y el uso de neologismos) y de su traducción al español, las páginas que siguen ofrecen una reflexión que aspira a servir de ayuda para trasladar y apreciar con más agudeza en nuestra lengua el esfuerzo creativo a nivel estilístico realizado por el gran narrador francés. En el ingente e hiperdesarrollado campo de los estudios balzaquianos, la perspectiva traductológica, poco presente en términos absolutos, puede ser muy útil no sólo para reflexionar sobre los textos de llegada sino también para iluminar de modo novedoso ciertas facetas del texto de origen, estilísticas en el caso que nos ocupa.

Una primera sección del artículo se propone como objetivo situar la cuestión del “problemático” estilo de Balzac en el contexto de un panorama crítico amplio y complejo. Para ello se ha confeccionado una selección, representativa por su influencia, tanto de las innumerables críticas que han ido consolidando a lo largo de los años la imagen negativa del estilo balzaquiano como de los relevantes esfuerzos encaminados a reivindicarlo como uno de los factores que, de hecho, dotaría de consistencia a toda *La Comédie humaine* y que, además, estaría en perfecta consonancia con el contexto cultural e histórico en el que se gestó la obra de Balzac. La posición crítica de este artículo se sitúa a conciencia del lado de todas estas opiniones que valoran positivamente el estilo balzaquiano. Además de contextualizar la cuestión estilística, en esta primera sección se desarrolla la tesis de que la hipérbole, entendida como macrofigura estructural, ayuda a comprender y a apreciar de manera distinta el estilo del novelista francés.

La segunda parte del trabajo está dedicada al análisis de ciertos ejemplos de la adjetivación y de los neologismos, y de su traducción al español. La elección se basa en que ambos estilemas han ocupado de manera muy señalada y continua a lo largo del tiempo el centro de las críticas al estilo balzaquiano, tanto de las negativas como, en menor medida, de las positivas. Mediante el estudio traductológico comparado que se desarrolla en esta sección se pretende subrayar la importancia de respetar en los textos de llegada las peculiaridades que ciertos adjetivos y neologismos poseen en los textos de partida, unas peculiaridades que, como se comprueba también en la primera sección, han venido determinando en gran medida la apreciación crítica del estilo de Balzac.

El corpus de trabajo lo ha constituido el conocido como “ciclo Vautrin”, formado por *Le père Goriot* (1835), *Illusions perdues* (1837-1843) y *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847). Se trata de una trilogía especialmente representativa de la totalidad de *La Comédie humaine*, como reconoce el propio Balzac en la última novela del ciclo, donde define al siniestro Vautrin como “espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire *Le père Goriot* à *Illusions perdues*, et *Illusions perdues* à cette Étude” (50). No hay que olvidar asimismo que el autor consideraba *Illusions perdues* como la novela central de todo el conjunto.

Para los textos originales se ha utilizado la edición digital de *La Comédie humaine* preparada conjuntamente por el GIRB (Groupe international de recherches balzaciennes), el grupo ARTFL (American and French Research on the Treasury of the French Language) de la Universidad de Chicago y la Maison de Balzac. Todas las citas remiten a dicha edición y a su paginación, que se ofrece entre paréntesis. En cuanto a las traducciones españolas, se han manejado algunas de las de nueva planta aparecidas a partir del año 2000, otras anteriores y ciertas reediciones contemporáneas de versiones antiguas¹ con el objetivo de propiciar una comparación entre traducciones modernas y antiguas. Las traducciones se han seleccionado por factores como la difusión, la accesibilidad o la incidencia académica, así como por contener soluciones sugerentes o llamativas a algunos de los problemas traductológicos que se plantean en el estudio. En cualquier caso, se han descartado las ediciones en las que no se reconoce al traductor, una práctica que incomprensiblemente se sigue produciendo².

Finalmente, en una tercera parte, se exponen las conclusiones principales derivadas de la investigación y se apuntan perspectivas de estudio pendientes.

1. “Laissons japper les critiques”: el problemático estilo de Balzac

Ni el innegable estatuto canónico de *La Comédie humaine* ni la poderosa influencia ejercida en la novela francesa y europea posterior han sido óbices para la encendida discusión acerca del estilo de Balzac, una discusión de naturaleza casi ontológica a veces que ha ocupado a la crítica desde las primeras reseñas contemporáneas al autor. Y así ha continuado siendo, hasta el punto de que se puede aislar con facilidad en los estudios balzaquianos una parcela de considerable extensión dedicada exclusivamente a la labor metacrítica de catalogar, afirmar o rebatir lo que la crítica anterior ha sentenciado sobre el estilo de Balzac. No es exagerado sostener que, a tal nivel de canonicidad y popularidad, pocos son los escritores que hayan visto su estilo tan cuestionado a lo largo del tiempo.

¹ En la bibliografía final, el año original de la traducción se indica entre corchetes inmediatamente después del de la edición manejada.

² Sucede, por ejemplo, en Honoré de Balzac (2009): *Papá Goriot*. 2 volúmenes. Dueñas, Ediciones Simancas.

Curiosamente, los orígenes de la polémica sobre el estilo de Balzac, que tanto ocuparía a la crítica posterior, se remontan de manera tempranísima al círculo familiar más próximo al escritor. Es este un hecho en el que se ha reparado poco. En efecto, a comienzos de agosto de 1822, su madre, Anne-Charlotte-Laure Sallambier, y su hermana Laure intercambian sendas cartas (cf. Pierrot, 1959) en las que recogen sus opiniones acerca de *Clotilde de Lusignan*, la primera novela publicada en solitario por Balzac, bajo el pseudónimo de Lord R'Hoone. En la carta del 5 de agosto, la madre, dejando traslucir en ella su agrio carácter, su desaprobación del oficio de Balzac y la conflictiva relación con él que tan bien glosó Stefan Zweig (2005), se queja amargamente de los innumerables defectos de estilo y de mal gusto que, a su parecer, arruinan el texto y eclipsan las virtudes imaginativas del hijo. La respuesta de Laure unos días después, sin dejar de alabar con sinceridad ciertas cualidades en el texto de su hermano, ratifica las quejas de la madre. Aunque centradas en un texto primerizo, fruto sin duda de las prisas y de la inexperiencia, las cartas son interesantes porque recogen ya una serie de reproches que acompañarán sin descanso durante un siglo largo a las valoraciones del estilo de Balzac: la precipitación y la improvisación como defectos de raíz, los anacolutos y faltas de lengua diversas, la adjetivación incoherente, las expresiones forzadas y negligencias estilísticas de todo tipo que llevan a la madre a sentenciar contundentemente que “[*Clotilde*] est manquée pour le style” (*apud* Pierrot, 1959: 252). Se trata de defectos que ella liga, no sin razón pero con otras consecuencias, como señalaremos más adelante, al influjo de Rabelais y de Sterne. El juicio de Laure, por su parte, se revela más sutil y equilibrado, pues atisba no solo lo que *Clotilde* podría haber sido sino, sobre todo, las posibilidades geniales de su hermano, aunque curiosamente yerra en la intuición que tiene del lugar que Balzac pueda ocupar algún día en la historia literaria: “Honoré ne se destine pas à être ni un Richardson, ni un Fielding, ni un Walter Scott, ce n’est pas son genre, s’il en avait la prétention, ne mettrait-il pas plus d’un mois à chaque roman?” (*apud* Pierrot, 1959: 258). Sin embargo, en lugar de pulir los múltiples defectos que tan tempranamente le señalaron su madre y su hermana, Balzac acabará afianzando muchos de ellos como rasgos esenciales de su estilo.

En un plano ya estrictamente académico, Bordas (1995, 1998) y Vachon (1998), entre otros, han estudiado desde una perspectiva histórica el proceso de institucionalización progresiva de los prejuicios contra el estilo de Balzac, uno de cuyos hitos determinantes lo constituye el juicio sumarisimo de Charles Bruneau (1948: 366) en la célebre e influyente *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, comenzada por su maestro Ferdinand Brunot: “Balzac, respectueux en théorie des règles de la grammaire, est en pratique un des plus méchants écrivains non seulement de l’époque, mais du siècle”.

Igual de categórico se mostraba Émile Faguet (1913: 152) cuando, en el opúsculo que dedica a Balzac, no tiene empacho alguno en lanzar una afirmación de

validez supuestamente universal: “Tout le monde tombe d'accord que Balzac écrivait mal. Il n'y a pas à redresser l'opinion sur ce point. Il écrivait mal”. La naturaleza de los innumerables y furibundos ataques lanzados por la prensa literaria al estilo de Balzac se resume en adjetivos como *prétentieux*, *faux*, *négligent*, *extravagant*, *exagéré*, *ampoulé*, *emphatique*, *boursoufflé*, etc. Revistas y diarios contemporáneos como la *Revue encyclopédique*, *L'Universal*, la *Revue critique des livres nouveaux* o la *Revue de Paris* no escatimaron esfuerzos en el ataque a la línea de flotación de lo que consideraban el mayor defecto de la obra de Balzac: su estilo. En definitiva, un estilo caracterizado por una mezcla explosiva y al parecer inaceptable de una sintaxis irregular y ampulosa, una exagerada carga de arcaísmos, neologismos, tecnicismos y vulgarismos, un abuso de la ampulosidad metafórica, amén de negligencias y atentados contra el “buen y reglado” uso del francés.

Tales ataques le llegan a Balzac no solo de reseñadores anónimos o en todo caso hoy olvidados, sino, con mayor o menor ambigüedad, de nombres señeros que, incluso admirando una figura y una obra como la de Balzac, no dejan de poner en cuestión que el estilo balzaquiano esté a la altura de la obra. En este grupo se incluyen nada más y nada menos que Sainte-Beuve, Taine, Edmond de Goncourt y Flaubert, entre otros.

La mencionada institucionalización de los prejuicios contra el estilo de Balzac comienza cuando ese aluvión de críticas negativas y rotundas se va incorporando poco a poco a los manuales escolares y a las historias de la literatura francesa (de las que la cita señalada de Bruneau es un buen ejemplo), que se han visto tradicionalmente en la extraña tesitura de tener que acomodar la grandeza de Balzac como novelista con sus supuestas deficiencias como escritor, un acomodo a todas luces forzado que se resume a la perfección en la conclusión a la que llega André Allemand (1965: 13): “Il est grand, mais sans grâce. Il est le moins français des grands écrivains de France”.

Pese a todo, el panorama crítico comenzó a cambiar a partir de los años 60 del siglo pasado con estudios como los de Bar (1963) y Mitterrand (1965) y, sobre todo, en las últimas décadas, con los excelentes trabajos de Bordas (1995, 1997, 1998, 2006), los contenidos en el libro colectivo de Herschberg-Pierrot (1998) y otros más recientes como los de Déruelle y Rullier-Theuret (2003), Andréoli (2006) y Tilby (2009a, 2009b), entre otros. Además, es de justicia señalar también que, en contra del ambiente crítico negativo predominante, ya en época de Balzac hubo reseñas pioneras harto positivas de su estilo que supieron captar la originalidad y el valor artístico del mismo. Especial mención merece una crítica de Émile Deschamps sobre *Romans et contes philosophiques* aparecida a finales de 1831 en la *Revue des deux mondes*. Deschamps (1831: 317-318) tuvo ya en fecha tan temprana la inteligencia visionaria de ligar el estilo balzaquiano a una cuestión poética y de vincular el ritmo y la forma de sus cuentos al ritmo de la vida moderna y, más concretamente, al de París: “C'est la littérature d'un siècle où l'on multiplie les sensations, où l'on en crée de

nouvelles, où tout est accéléré, la vie et les rouages, d'un siècle qui a vu naître les bateaux à vapeur, la lithographie, la musique de Rossini, l'éclairage au gaz". No menos intuitiva es la conexión que hace entre la libertad alegórica y estilística de Delacroix y la de Balzac, una relación que acabaría revelándose muy productiva para *La Comédie humaine*: "regardez le tableau de M. Delacroix [*La Liberté guidant le peuple*], lisez *La peau de chagrin*, de M. de Balzac, et vous croirez à la magie des arts" (Deschamps, 1831: 322).

Ciertamente, dejando aparte las minoritarias críticas elogiosas, no se puede obviar, a poco que se conozca la historia literaria francesa de la época y el papel que Balzac desempeña en ella, que detrás de los furibundos ataques mencionados se oculta otro ataque de fondo que sobrepasa lo estrictamente estilístico. En tal sentido, Balzac tuvo que lidiar con el desprecio que muchos lectores "cultos" y desde luego gran parte de la crítica sentían por un género, la novela, que, a la par que la burguesía, comenzaba a reivindicar un lugar preeminente. Por ello, su empeño por dotar al género novelesco del prestigio histórico del que gozaban por ejemplo el teatro o la poesía (la dedicatoria a Victor Hugo en *Illusions perdues* es bien ilustrativa a tal respecto) no podía sino acarrearle la enconada oposición del *establishment* literario de la época.

Asumiendo como convincentes y sin duda acertadas las razones que Bordas (1995, 1998) aduce para explicar la negatividad del ambiente literario contra Balzac y la posterior institucionalización de dicho ambiente, creemos que el rechazo histórico del estilo balzaquiano que todavía se arrastra hunde sus raíces en otras cuestiones concomitantes y en las que es preciso detenerse para comprender más a fondo el asunto.

La llamativa proclamación de Balzac por parte de Allemand (1965: 13) como "le moins français des grands écrivains de France" viene a subrayar, consciente o inconscientemente, la peculiar posición que Balzac ocupa en la historia literaria francesa, una posición que creemos es justamente la que ha venido afectando de manera negativa a lo largo del tiempo a la consideración crítica sobre su estilo. Y es que Balzac es cuanto menos un escritor incómodo y atípico, también estilísticamente. De la proclama de Allemand parece deducirse la extraña existencia de una "línea patriótica" uniforme que, formada por la gran mayoría de los escritores canónicos, recorriese la historia literaria francesa y de la que Balzac sería una extraña oveja descarriada.

No es este el lugar para extendernos en el papel capital que, desde múltiples perspectivas, una obra de la complejidad y la amplitud de *La Comédie humaine* desempeña en el proceso de configuración y afianzamiento de la novela moderna. Baste señalar con Auerbach (1983: 441) que Balzac es, junto con Stendhal, el iniciador de una nueva y revolucionaria concepción de la verosimilitud asociada al realismo literario, una verosimilitud que, en su deseo casi obsesivo por reflejar la realidad cambiante y compleja de la sociedad francesa de la Restauración y la Monarquía de Julio, conllevaba necesariamente la aparición de un nuevo estilo literario y novelesco que

sirviese de herramienta útil para afrontar la reproducción mimética de una realidad nueva y en gran medida desconcertante.

En tal sentido, nos parece conveniente subrayar que el rechazo del estilo de Balzac hay que observarlo también como fruto directo de un desconcierto lector paralelo al desconcierto social ante unos cambios revolucionarios que, como un torbellino, estaban alterando de raíz a veces el orden establecido. La metáfora del torbellino es justamente la que maneja Neefs (1998: 41) para describir el apabullante estilo de Balzac. Se trataría así de ver la prosa balzaquiana como producto de la voluntad imperiosa por parte de Balzac de responder mediante su escritura, mediante su obra, al cataclismo social del mundo en que le tocó desenvolverse. La prosa balzaquiana, por tanto, habría más bien de analizarse como un espacio especular en el que confluyen reflejados y posteriormente fundidos en un maremágnum aparentemente caótico, pero con un orden de fondo, multitud de elementos y categorías opuestos que la confusa realidad genera. En tal sentido, acierta Neefs (1998: 41) cuando afirma que “l’œuvre [de Balzac] se donnerait simplement le ‘style’ du monde qu’elle représente”, aunque bien es cierto que conviene no dejarse engañar por la facilidad que ese *simplement* parece sugerir, pues la empresa de dotar al conjunto de una obra como *La Comédie humaine* de un estilo con la fuerza suficiente como para erigirse en estilo de época solo puede estar al alcance del genio de unos pocos, Balzac entre ellos.

Desde el momento en que, desde una perspectiva crítica histórica, se asume, como ya hizo visionariamente Deschamps, la estrecha ligazón del estilo de Balzac con la época de profundísimos cambios sociales, económicos, políticos y culturales, de la que él mismo se erigió a conciencia en cronista-secretario, se facilita enormemente la tarea de detener, por un lado, el ya citado proceso de institucionalización de los prejuicios sobre el estilo de Balzac y, por otro, la de presentar su prosa desde una perspectiva reivindicativa que traslade con claridad la idea de que el estilo de Balzac es el que es porque así lo quiso su autor. Es decir, el peculiar estilo balzaquiano es una elección concreta que forma parte esencial, con la misma fuerza que otros elementos, del ingente edificio que es *La Comédie humaine*.

Como el París que Lousteau le describe a Lucien en la segunda parte de *Illusions perdues*, el estilo de Balzac puede verse como una cuba en constante fermentación. La imagen del París en el que se desarrolla buena parte de su obra es muy útil, creemos, para calibrar en su justa medida la naturaleza del estilo balzaquiano. Quien se adentra en *La Comédie humaine* siente que la capital se le ofrece como un mundo sobredimensionado, excesivo, desproporcionado, desfigurado. El lector se encuentra sin duda ante un mundo y una obra hiperbólicos. Y es justamente lo hiperbólico en un sentido amplio lo que mejor caracteriza un estilo en el que todo o casi todo es a conciencia desproporcionado y excesivo. Es la estética de la *surenchère*, en la que la hipérbole, entendida como una figura macroestructural fundada sobre la exageración,

adquiere formas muy variadas que afectan a casi todas las partes del discurso (Déruelle y Rullier-Theuret, 2003: 302).

Lo que sostenemos es que, en buena medida, el rechazo histórico del estilo de Balzac se ha basado, consciente o inconscientemente, en un rechazo de la hipérbole como rasgo definitorio del mismo, sobre todo si se considera tal naturaleza hiperbólica como un desvío de la línea equilibrada que caracteriza al clasicismo dominante en la historia literaria francesa. En este contexto de desvío se entiende aquello de que Balzac sea el menos francés de los grandes escritores franceses. O que la madre de Balzac ligara su obra a una perniciosa línea rabelaisiana. Sin embargo, puede sostenerse que solo desde la asunción de la hipérbole como elección estilística balzaquiana es posible un cambio real en la consideración crítica del estilo de Balzac. No se trata, por supuesto, de sostener que todos y cada uno de los estilemas balzaquianos sean hiperbólicos en sí mismos (sí lo es en gran medida la adjetivación, como enseguida veremos), sino de ver la hipérbole como parte esencial del andamiaje que sostiene el edificio de *La Comédie humaine*. Vistos desde el prisma hiperbólico, adjetivos como *négligent*, *extravagant*, *exagéré*, *ampoulé*, *emphatique* o *boursouflé*, que, como ha quedado señalado, han venido definiendo negativamente el estilo de Balzac, se tornan positivos en tanto que describen con certeza una opción estilística consciente que explica, por ejemplo, la técnica del pastiche o el eclecticismo estilístico balzaquiano. A contracorriente de buena parte de la tradición crítica, Pierre Larthomas (1987) sostenía que, si se considera que Balzac es un gran novelista en tanto que su obra es eficaz y atrae la atención lectora continuada, hay que admitir que también escribe bien y que, diríamos, no hay tanto desequilibrio entre *dispositio* y *elocutio* como parece asumirse. Y señalaba también que “l’erreur commise est toujours la même. Elle consiste à isoler le fait de style, et, l’isolant, à en changer et la nature et l’efficacité. Car il s’insère dans une continuité dont il est étroitement solidaire” (1987: 312-313). Consideramos que la hipérbole es precisamente parte esencial de la malla que sostiene la continuidad del estilo balzaquiano, no en una sola novela sino, en una pirueta hiperbólica más, en una obra de las proporciones exageradas de *La Comédie humaine*; pero el análisis detallado de un tema tan extenso sobrepasaría con creces los límites de este trabajo.

2. Dos estilemas balzaquianos

2.1. “Ce temps de douloureuse littérature”: sobre la adjetivación

El asunto de la adjetivación aparece ya entre los reproches que la madre de Balzac le lanza en la carta de 1822 a la que aludimos anteriormente:

Comment avez-vous trouvé *une fenêtre légère, un rayon fluet*, le mot *suave* dit à tout instant, des *mouvements soyeux* trop répétés aussi, comment avez-vous trouvé aussi les *humeurs séminales*?
Comment avez-vous trouvé *à bonne enseigne* et mille autres

choses de mauvais goût, d'un très mauvais genre? (apud Pierrot, 1959 : 251).

Los reproches de madame Balzac al estilo de un texto tan primerizo como *Clotilde* tienen que ver en realidad con lo que la crítica posterior identificó como una adjetivación cuanto menos “inapropiada”, que hundiría sus raíces en un uso hiperbólico y melodramático de la misma: “L'exagération est le défaut caractéristique de M. de Balzac”, se afirma con contundencia en una reseña crítica anónima sobre *La peau de chagrin* aparecida en la *Revue encyclopédique* (1831: 329).

Ahora bien, dejando aparte los usos que pueden calificarse en general de normativos, y que son sin duda mayoritarios en su escritura, la adjetivación balzaquiana presenta en ocasiones ciertas particularidades llamativas que, aunque minoritarias en el conjunto inmenso de *La Comédie humaine*, son muy numerosas debido precisamente a las proporciones ingentes de la obra balzaquiana.

En tal sentido, la anteposición del adjetivo con respecto al sustantivo y también del adverbio con respecto al adjetivo no es solo recurrente sino que además tiene unas implicaciones narrativas de primer orden que no deben pasarse por alto en una traducción al español e incluso, diríamos, a otras lenguas romances en las que la anteposición adjetival y adverbial pueda ser significativa también. El célebre primer párrafo de *Le père Goriot* nos ofrece ya suficientes muestras: “respectable établissement”, “bien maigre pension”, “douloureuse littérature”, “terriblement agitée”, “promptement dévoré”, “moelleux fauteuil”, “secrètes infortunes” (303-304). Y más adelante en la novela: “D'un côté, les fraîches et charmantes images de la nature sociale la plus élégante [...]; de l'autre, de sinistres tableaux bordés de frange” (367) y también “Le père Goriot fut pieusement remplacé sur son grabat. À compter de ce moment, sa physionomie garda la douloureuse empreinte du combat qui se livrait entre la mort et la vie” (526). Con independencia de las normas generales del francés sobre la colocación del adjetivo, su anteposición al nombre, cuando se produce, puede ser muy significativa narrativamente, ya que con frecuencia puede desvelar la presencia del narrador balzaquiano, que, por ejemplo, al calificar de “respectable” la pensión Vauquer, está ironizando sobre la verdadera naturaleza de dicho lugar, como enseguida comprobará el lector. En otras palabras, mediante la técnica de la anteposición, el narrador califica, y por tanto enjuicia, antes de nombrar. Se trata de un rasgo infrecuente en tiempos de Balzac, pero que, con el impresionismo posterior, adquirirá verdadero valor de estilema de época (Déruelle y Rullier-Theuret, 2003: 294). En todo caso, se trata de un fenómeno que sucede repetidamente en Balzac y así debe, por tanto, reflejarlo una traducción consciente y atenta a las numerosas ocasiones en que esto se produce y que, dada su recurrencia, pueden tomarse como irrelevantes y pasar inadvertidas.

Aun cuando el español disfrute, en términos generales, de una mayor libertad en la colocación adjetival, parece evidente la relevancia de que una versión española de los textos balzaquianos respete en la medida de lo posible la singularidad de la co-

locación original, de modo que se haga viable que también el lector español esté en condiciones de detectar los juicios de valor enmascarados no solo tras dicha anteposición sino también tras la elección de unos adjetivos y adverbios (*terriblement, sinistres, pieusement, douloureuse*) que, en su intensidad hiperbólica, refuerzan el carácter patético e intencionadamente melodramático de la narrativa balzaquiana. El propio narrador lo justifica irónicamente al inicio de *Le père Goriot*: “En quelque discrédit que soit tombé le mot drame par la manière abusive et tortionnaire dont il a été prodigué dans ce temps de douloureuse littérature, il est nécessaire de l’employer ici” (303). Lo cierto es que el uso de ese lenguaje patético y melodramático, hiperbólico en definitiva, del que los adjetivos forman un grupo muy relevante, se extiende, con mayor o menor intensidad según las novelas, por toda *La Comédie humaine* y contribuye a una crítica a la fiebre de literatura romántica y melodramática que se vivía en la época de composición de la novela (la crítica sería, por tanto, no del narrador, sino anacrónicamente del propio Balzac).

Del cotejo de las diferentes traducciones de *Le père Goriot* manejadas se puede deducir con claridad que, si bien hay un respeto generalizado al patetismo melodramático del vocabulario balzaquiano, ningún traductor, salvo Albiñana, muestra conciencia de la recurrencia y la importancia de la anteposición adjetival y adverbial en los ejemplos mencionados. Se puede, por tanto, concluir que las posiciones de adjetivos y adverbios en los textos de llegada son meramente aleatorias y que no se ha perseguido reproducir a conciencia el efecto causado por el texto de partida. Así, nos encontramos con que casi todos los traductores respetan el orden de las combinaciones “respectable établissement”, “terriblement agitée”, “moelleux fauteuil”, “secrètes infortunes” y “fraîches et charmantes images”; pero, al mismo tiempo, en todas las traducciones, excepto en la de Albiñana, se detectan posiciones contrarias a la inversión original, que podría haberse respetado sin mayor problema: “comida ávidamente” (Gallego, 2011:18), “cuadros siniestros” (Cansinos, 2004: 225; Giménez, 2014: 220; López, 1983: 101), “colocado piadosamente” (Cansinos, 2004: 328; Gutiérrez, 2015: 335; López, 1983: 306) o “huella dolorosa” (Gallego, 2011, 384).

La recurrencia, la subjetividad y el patetismo melodramático están también en la base de ciertas redes de adjetivos que recorren *La Comédie humaine* y que, en justicia, podrían denominarse “isotopías adjetivales”. Se detecta con facilidad en Balzac el uso repetido de adjetivos con gran carga subjetiva y emotiva en la caracterización de ciertos personajes relevantes. Por su recurrencia, podría hablarse no solo de isotopías adjetivales sino incluso de leitmotifs. En tal sentido, el análisis de la adjetivación referida a Lucien Chardon de Rubempré, el protagonista de *Illusions perdues* y de *Splendeurs et misères des courtisanes*, se muestra relevante al respecto, ya que pone de relieve la existencia tanto de unos epítetos invariables, diríamos que épicos en un sentido laxo del término, como de una limitada red de adjetivos semánticamente próximos que refuerzan la caracterización del personaje. Es lo que sucede con las combinaciones

“pauvre Lucien” y “pauvre poète”, a las que cabría añadir otras del tipo “malheureux poète”, “malheureux enfant”, “innocent Lucien”, “tendre poète” y, en un sentido irónico “grand poète”. En todo caso, se trata de adjetivos que, aunque pocos en número en el conjunto de la adjetivación balzaquiana, tienen una incidencia muy efectiva: por ejemplo, con tan solo cuatro repeticiones de la combinación “pauvre Lucien” y diez de “pauvre poète”, irregularmente repartidas en unos textos de tanta extensión, Balzac consigue que el lector reciba un efecto de epíteto épico que determina de manera decisiva el retrato del personaje³. Exactamente lo mismo se aplicaría a la caracterización de Vautrin como “épouvantable”, “audacieux”, “froid”, “terrible” y “horrible” o a la de Ève, la hermana de Lucien, insistentemente descrita como “belle, “chère” y “pauvre”.

Asimismo, el estudio de la adjetivación conduce a detectar una red de no más de cinco o seis adjetivos (y los correspondientes adverbios derivados) que, con una intensísima carga melodramática y a fuerza de repetirse, acaban tiñendo connotativamente las tres novelas del ciclo Vautrin. En efecto, la recurrencia de *épouvantable*, *malheureux* y, sobre todo, de *horrible* y *terrible* tiene un gran impacto en el lector, amén de cumplir, por su clara connotación melodramática, un papel fundamental en el desarrollo de la naturaleza folletinesca que progresivamente va adquiriendo *Illusions perdues* y sobre todo *Splendeurs et misères des courtisanes*, novelas en las que no por casualidad la incidencia de ambos adjetivos es más que llamativa.

De nuevo, una traducción justa de los textos balzaquianos necesita del conocimiento previo exhaustivo de estas isotopías adjetivales que tanto redundan, por su recurrencia, en la descripción de los ambientes, las acciones y, muy particularmente, de los personajes, piezas centrales del universo de *La Comédie humaine*. Del contraste entre las traducciones manejadas no se deduce, una vez más, una conciencia clara y continuada de estas isotopías y, por tanto, el nivel de respeto al traducirlas es variable. Hay traductores que nunca las observan y otros que lo hacen intermitentemente. En el caso del adjetivo *pauvre*, aplicado a Lucien en *Illusions perdues*, sí que se observa un respeto generalizado, pues “pobre” es la traducción elegida por todos los traductores salvo Acerete, que en demasiadas ocasiones suprime el calificativo (1968: 59, 107,

³ La peculiar connotación melodramática del adjetivo “pauvre” en Balzac la reconoce muy bien Gallego (2011: 12) cuando, en nota previa a su traducción de *Le père Goriot*, apunta las razones que explican la elección del llamativo título *El pobre Goriot* frente a los tradicionales *Papá Goriot* y *El tío Goriot*. La ambivalencia del término “père”, en su doble condición de “padre” y de tratamiento social levemente peyorativo e inferior al de “monsieur”, lleva a la traductora a concluir que “a pobre, paupérismo, llega Goriot, comerciante retirado con muy buen pasar al principio, por su condición de padre, efectivamente, y no por otros motivos. Y ‘pobre’ es una forma condescendiente de referirse a una persona a quien se quiere hacer de menos; de hecho, tanto el narrador cuanto los personajes de la novela lo hacen así con frecuencia: *le pauvre homme*, junto con *le bonhomme*, otro apelativo del mismo tenor. Pobre es, pues, Goriot, a la postre, tanto en su condición y consideración social cuanto en bienes terrenales. Y rico en desventuras. Y todo ello por su paternidad”.

168, 403, 515). Más variada e inconsistente es la traducción de *malheureux*, cuyo uso, referido también a Lucien, se concentra en la segunda parte de la novela. En un extremo se sitúa de nuevo Acerete, que suprime sin justificación el relevante adjetivo (1968: 375, 394, 396), y en el opuesto Maestre (2001: 536, 563, 564, 567) y Giménez (2016b: 418, 440, 442), los únicos que mantienen la recurrencia adjetival al traducir en todo momento *malheureux* como “desgraciado” y “desdichado” respectivamente. El resto de traductores de *Illusions perdues* se mueve en la mezcla incoherente de propuestas como “infortunado”, “malhadado”, “desdichado” o “pobre”. Sin embargo, es de justicia señalar que la traducción de *épouvantable*, adjetivo recurrente en *Le père Goriot*, manifiesta mayor coherencia, pues todos los traductores optan mayoritariamente por “espantoso”, combinado a veces con propuestas como “pavoroso” (Cansinos, 2004: 184, 189, 211) o “aterrador” (Albiñana, 2005: 17; López, 1983: 34). La recurrencia balzaquiana del adjetivo mediante su traducción como “espantoso” sólo la mantiene escrupulosamente Gallego (2011: 28, 37, 89, 105, 121, 272, 280, 282, 333, 335).

2.2. “En beau style néologique”⁴: sobre la inventiva lingüística de Balzac

En esa “cuba en fermentación” que es el estilo balzaquiano, los neologismos destacan no tanto por su número real, escaso de nuevo en el conjunto ingente del léxico de *La Comédie humaine*, sino por la capacidad de llamar la atención y de afectar de lleno a la consideración del estilo de Balzac. De hecho, las críticas negativas al mismo se apoyaron desde el principio en la abundancia de una serie de “vicios” estilísticos repetidos, entre los que destacaba precisamente la creación de neologismos. Sin embargo, el propio Balzac es contundente en la defensa de su estilo, del que, parece claro, la creación de neologismos es parte esencial. Así se deduce de unas palabras que su hermana Laure (Surville, 1858: 146) cita al hilo del gusto de Balzac por las palabras caídas ya en desuso pero que nunca son reemplazadas por otras:

Qui a donc le droit de faire l'aumône à une langue, si ce n'est l'écrivain? La nôtre a très bien accepté les mots de mes devanciers, elle acceptera les miens; ces parvenus seront nobles avec le temps, qui fait toutes les noblesses. Mais laissons japper les critiques après mes *néologismes*, comme ils disent.

No deja de ser reseñable que, frente a las escasas críticas positivas que veían en los neologismos una prueba de originalidad indudable, sea el propio escritor el que apoye la creación de nuevas palabras en el ejemplo de sus predecesores. Además, la inclusión de neologismos forma parte, por un lado, de un fenómeno que venía afectando a la lengua francesa al menos desde finales del siglo XVIII y que estaba en pleno apogeo en época de Balzac, hasta el punto de que habían merecido ya en 1801 la atención detallada que Louis Sébastien Mercier prestó al asunto en los dos volúme-

⁴ La expresión, referida al estilo de Balzac, procede de Stendhal (1961: 73).

nes de su *Néologie*; por otro, el uso de neologismos se convierte en manos de Balzac en otra potente herramienta destinada a conseguir ese efecto de verosimilitud, también en la reproducción de la lengua, que está en la base misma de su técnica narrativa (cf. Tilby, 2009a; 2009b).

La detección del neologismo no siempre es tarea fácil y necesita de un conocimiento previo exhaustivo del léxico balzaquiano. Además, algunos de los inventados por Balzac se han naturalizado ya en el uso y pueden pasar inadvertidos al lector más atento incluso en el texto de partida. Su invisibilidad en el texto de llegada, aun inconscientemente por parte del traductor, estaría de todos modos en consonancia con el estatus actual del neologismo en el original. Sucede, por ejemplo, con *narcotiser*, que, con el significado de ‘ajouter, mêler un narcotique à’, aparece registrado por primera vez en *Le père Goriot*, según el *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*: “Le festolement à la faveur duquel Vautrin avait fait boire à Eugène et au père Goriot du vin narcotisé décida la perte de cet homme” (254). La adaptación más obvia al español, “vino narcotizado”, es la seguida por la mayoría de traductores (Albiñana, 2005: 164; Cansinos, 2004: 280; Godó, 1969a: 370; Gutiérrez, 2015: 230; López, 1983: 213). Ello no impide, sin embargo, que, pese a su facilidad de naturalización, en ocasiones se evite sin justificación el neologismo mediante soluciones perifrásticas como “vino con un narcótico” (Gallego, 2011: 265) o “vino con narcótico” (Giménez, 2014: 312), que curiosamente aparecen en traducciones de nueva planta, lo que apunta de nuevo a la aleatoriedad que parece regir la traducción respetuosa de los estilemas balzaquianos.

En otras ocasiones, el traductor se enfrenta a la tarea inevitable de que el texto de llegada ofrezca al lector un desafío semejante al original. La cuestión es relativamente sencilla cuando se trata de los llamados “neologismos de sentido”, es decir, aquellos términos que, sin ser novedosos en su forma, sí lo son en su fondo, puesto que Balzac manipula el alcance semántico del término. En una carta de abril de 1844 en la que respondía a ciertos reproches lingüísticos, el propio autor (1966: 689-690) justificó la creación de estos neologismos semánticos:

Les mots sont susceptibles de prendre plusieurs significations; et, leur en donner des nouvelles est ce que j'appelle *créer*, c'est enrichir une langue, une langue s'appauvrit en gagnant des mots, elle s'enrichit en en ayant peu et leur donnant beaucoup de significations.

Tritter, de hecho, llega a una conclusión de entrada llamativa cuando afirma que el objetivo último de Balzac es “une langue de formation essentiellement classique, dans laquelle ce que les grammairiens actuels appellent des néologismes syntaxiques seraient éliminés au profit des néologismes sémantiques” (1974: 33). Puede argüirse, no obstante, que la realidad de *La Comédie humaine* nos demuestra que Balzac no renunció a crear un número relevante de neologismos que no son precisamen-

te semánticos, pero para Tritter (1974: 33) eso no cambia lo que realmente fue la posición teórica de Balzac: “Pour lui, la meilleure langue française est celle qui procède par resserrement et non par élasticité”.

Dicha ampliación de significado, que va más allá de las connotaciones que cada contexto en particular pueda propiciar, sucede en *Illusions perdues* con términos como *romantique* y *poète*, falsamente simples. Las traducciones esperables en español, “romántico” y “poeta”, que de hecho aparecen en todas las traducciones consultadas, bastan sin duda para traducir con fidelidad y sin riesgo la extrañeza semántica que ambos términos tienen en la novela. Así, de la propia lectura de la misma se desprende que el primero posee un carácter eminentemente peyorativo, ligado a las trifulcas literarias de la época, y el segundo ensancha su significado más allá del esperable. El de *poète* es un caso extremo de neologismo de sentido, que aparece en más de 300 ocasiones en *Illusions perdues* y que se aplica tanto en el sentido estricto de versificador como en el sentido etimológico de “creador”. Sucede con el título de la primera parte, “Les deux poètes”, aplicado no solo a Lucien sino a David, impresor; también, en un sentido irónico, con Madame de Bargeton; e incluso cuando Vautrin (Carlos Herrera en la novela) se califica a sí mismo de *poète* en virtud de sus discutibles acciones. En todo caso, estos neologismos de sentido despliegan su abanico semántico a lo largo de todo un texto, o incluso de varios, y, en principio, no deberían plantear problemas reseñables de traducción siempre que el traductor conozca con detalle el léxico balzaquiano, sea consciente de tales neologismos y no altere, en aras de reducir cierta sensación de monotonía, la repetición constante del término en cuestión, ya que, como en el caso de *poète*, puede ir revestido de importantes matices semánticos.

En cuanto al resto de neologismos, muchos se explican a menudo por el contexto mismo de la novela en que aparecen, lo cual facilita su comprensión tanto en el texto original como en el de llegada. En ocasiones, puede tratarse de un contexto claramente caricaturesco e irónico que permite la osadía por parte del narrador de crear palabras claramente forzadas, como sucede en el célebre pasaje de *Illusions perdues* (32-33) en el que, para ilustrar el lenguaje ridículamente desmesurado de Madame de Bargeton, el narrador nos recuerda que:

Elle avait le défaut d'employer de ces immenses phrases bardées de mots emphatiques, si ingénieusement nommées des *tartines* dans l'argot du journalisme qui tous les matins en taille à ses abonnés de fort peu digérables, et que néanmoins ils avalent. Elle prodiguait démesurément des superlatifs qui chargeaient sa conversation où les moindres choses prenaient des proportions gigantesques. Dès cette époque elle commençait à tout *typiser*, *individualiser*, *synthétiser*, *dramatiser*, *supérioriser*, *analyser*, *poétiser*, *prosaïser*, *colossifier*, *angéliser*, *néologiser* et *tragiquer* ; car il faut violer pour un moment la langue, afin de peindre des travers nouveaux que partagent quelques femmes.

El propio comentario metalingüístico del narrador y el uso en este caso de la cursiva nos indican la naturaleza neológica de unos términos que tienen una fácil traslación al español (“superiorizar”, “prosaizar”, “neologizar”) y cuya naturaleza caricaturesca no debe sufrir por ello merma alguna, independientemente de que algunos de ellos se hayan normalizado ya en la lengua, como “tipificar”, “individualizar”, “sintetizar”, “dramatizar”, “analizar”, “poetizar” y “angelizar”. De hecho, las soluciones anteriores las adoptan todas las traducciones consultadas, con leves discrepancias como “tragicar” (Ribera, 1970: 43), “tragedificar” (Giménez, 2016b: 44), “tragedicar” (Acerete, 1968: 50), “tragiquizar” (Cansinos, 2003b: 464, Monreal, 2017: 50) y “superlativizar” (Monreal, 2017: 50), amén de ciertas supresiones de términos o alteraciones en el orden original de los mismos (Godó, 1969b: 336; Ribera, 1970: 43), así como alguna traducción insostenible de “néologiser” como “minimizar” y de “tragi-quer” como “personificar” (Maestre, 2001: 63).

Podrían aducirse muchos otros ejemplos similares en su naturaleza humorística, con una asimilación relativamente fácil al español que respetaría tanto la ironía balzaquiana como el carácter neológico, pero que, sin embargo, dan lugar a traducciones problemáticas. Sucede con *idémiste* en *Le père Goriot* (337), sustantivo derivado de *idem*. Albiñana (2005: 41), Cansinos (2004: 205), Gallego (2011: 74), Gutiérrez (2015: 61) y López (1983: 62) optan por el casi inevitable “idemista”, del que también conservan, salvo López, la cursiva original. Gutiérrez (2015: 61) además interviene mediante una nota en la que señala el carácter neológico del término en francés y en español, un tipo de intervención raro entre los traductores de Balzac pero que Gutiérrez mantiene en el caso de otros neologismos (como el de *diogénique* que se comenta más adelante). Pero, pese a la evidente facilidad de adaptación al español del término, nos topamos con propuestas que van desde su supresión sin contemplaciones (Godó, 1969a: 247) a otras como “Don Piensoalomismo” (Giménez, 2014: 187), que, además de suprimir el neologismo original, aminoran en demasía el esfuerzo interpretativo que debe hacer el lector y el nivel de sorpresa terminológica que conlleva la invención balzaquiana.

En *Illusions perdues* se dan dos ejemplos relevantes, recogidos por el *TLFi*, que también combinan el carácter irónico con el neológico. Es el caso del adjetivo *sultanesque* (141, 302) y de su adverbio *sultanesquement* (244, 290), cuyos usos se concentran exclusivamente en la segunda parte de la novela. El neologismo apunta a la altivez con la que se desenvuelven el baron Du Châtelet, el implacable librero Dauriat y el arribista Lucien de Rubempré y su repetición vincula sutilmente a los tres personajes. Sólo Cansinos mantiene tal recurrencia al inclinarse escrupulosamente por las opciones más obvias y respetuosas: “conducta sultanesca” (2003b: 545), “placer sultanesco” (2003b: 652) y “sultanesicamente” (2003b: 615, 644). En cambio, la recurrencia se destruye innecesariamente cuando otros traductores escogen en ocasiones

las opciones mencionadas (Godó, 1969b: 36, 206, 219; Maestre, 2001: 225, 368, 449; Monreal, 2017: 191, 316, 388; Ribera, 1970: 165, 328) pero las combinan con perífrasis del tipo “de forma principesca” (Maestre, 2001: 432) o “como un sultán” (Monreal, 2017: 374); o con adverbios como “majestuosamente” (Acerete, 1968: 259; Ribera, 1970: 272) que, pese a su conexión semántica evidente, borran el neologismo. En posición opuesta a la de Cansinos se encuentra Giménez (2016b: 169, 283, 226, 349), que se inclina sin razón aparente por cuatro fórmulas distintas: “comportamiento de sultán”, “con actitud versallesca”, “con gesto de sultán” y “el placer de sultán”. Se trata, en todo caso, de soluciones que, sin llegar a la supresión absoluta del neologismo (Acerete, 1968: 305, 317; Ribera, 1970: 340), sí que desvirtúan la forma y la función que, en su recurrencia, adquiere el término original.

Algo más complejo es el caso de *soûlographie* (4), también documentado por el *TLFi*. De hecho, recibe soluciones distintas en cada una de las traducciones de *Illusions perdues* manejadas. La afición de Balzac por los nombres parlantes hace recaer la ironía del neologismo (que incoherentemente el autor utiliza sin cursivas) en el contraste entre la sequedad a la que alude el nombre del tío Séchard y su afición a la bebida. En tal sentido, puede defenderse que la traducción acuda a una nota explicativa que advierta al lector de un matiz que en el original es medianamente manifiesto. Con independencia de ello, frente a “tintorrografía” (Giménez, 2016b: 12) o “curdografía” (Ribera, 1970: 12), la solución más consistente con el neologismo balzaquiano es “borrachografía” (Cansinos, 2003b: 444; Maestre, 2001: 23)⁵. Por un lado, mantiene el sufijo “grafía”, que adquiere todo su sentido en el contexto de la imprenta en el que se desarrolla la primera parte de *Illusions perdues*; por otro, es una solución respetuosa con la derivación original desde un adjetivo. En tal sentido, “bebercio”, la propuesta de Monreal (2017: 14), se antoja la más alejada en ambos aspectos, amén de introducir unas comillas ausentes en el texto de Balzac. De nuevo, como en otros casos, se mutila a conciencia el texto original para no traducir el neologismo (Godó, 1969b: 304) o incluso se hace una adaptación cruda como “saulografía” (Acerete, 1968: 23) que, al contrario que la invención balzaquiana, nada irónico aporta al lector de la traducción.

La continuidad estilística de *La Comédie humaine* hace que algunos neologismos reaparezcan en varias novelas, lo que obliga a que la traducción deba ser muy cuidadosa para mantenerlos inalterados en todos los textos, aun cuando el significado preciso en cada uno de ellos adquiriera matices relevantes en función del contexto. Un caso notable en el ciclo Vautrin es el del adjetivo *diogénique*, formado a partir del nombre del filósofo griego y cuyo primer registro en 1829 lo sitúa el *TLFi* precisamente en *La Physiologie du mariage* (361); además, atribuye a Balzac el uso casi exclusivo del neologismo. A él cabría añadir el verbo *diogéniser*, que con el significado de

⁵ Maestre, al contrario que Cansinos, incluso respeta la incoherente ausencia de cursivas del original.

“vivre comme vivait Diogène, et notamment dans un grand dénûment matériel” aparece registrado en *La peau de chagrin* (78). En el ciclo Vautrin, “diogénique” aparece 3 veces, una en cada novela:

Michel Chrestien, pauvre comme Lucien, comme Daniel, comme tous ses amis, gagnait sa vie avec une insouciance diogénique (*Illusions perdues*, 176).

Calme comme un sauvage, les mains hâlées, Contenson, petit homme sec et maigre, avait cette attitude diogénique pleine d'insouciance qui ne peut jamais se plier aux formes du respect (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 424).

– On dirait que vous avez peur de me devoir quelque chose ? s'écria Vautrin en plongeant un regard divinateur dans l'âme du jeune homme auquel il jeta un de ces sourires goguenards et diogéniques desquels Eugène avait été sur le point de se fâcher cent fois” (*Le père Goriot*, 382).

Parece claro que en el primer caso, aplicado a los miembros del Cenáculo en el que se integra Lucien en la segunda parte de *Illusions perdues*, el neologismo se reviste de una connotación positiva que, en el segundo ejemplo, se percibe como abiertamente negativa aplicada al despreciable y mezquino Contenson, aun cuando las formulaciones sean parecidas (“insouciance diogénique” frente a “une attitude diogénique pleine d'insouciance”). En el tercer caso, aplicado a Vautrin, el neologismo adquiere, contaminado sin duda por el significado de *goguenards*, un matiz de causticidad que define a la perfección el siniestro carácter y la ambigüedad malévola del personaje. En los tres ejemplos, la traducción española deberá estar atenta a respetar formalmente el neologismo y a procurar, por tanto, que sea también el contexto en que se aplica el que aporte los matices semánticos señalados. Sin embargo, la realidad de las traducciones manejadas es sorprendentemente variada pese a la innegable facilidad de adaptación del término. En el caso de *Le père Goriot*, optan por “diogénicas” Albiñana (2005: 90), Gallego (2011: 149), Giménez (2014: 236) y Gutiérrez (2015: 127), que también añade una nota explicativa. En cambio, traducciones como “cínicas” (López, 1983: 122) y “filosóficas” (Godó, 1969a: 295) destruyen el neologismo y activan en todo caso solo los significados más obvios, a costa de perder la ambigüedad semántica original. Las soluciones “digna de Diógenes”, aportada para *Illusions perdues* por Maestre (2001: 274) y Monreal (2017: 234), y “digna de un Diógenes” en el caso de *Splendeurs et misères des courtisanes* (Acerete, 1973: 139; Escarpizo, 1969: 120) evitan también el neologismo mediante una explicación del mismo. Mención singular merecen las propuestas de Cansinos y Giménez en tanto que traductores únicos de las tres novelas del ciclo. Giménez no parece haber reparado en la continuidad del neologismo balzaquiano y, en consecuencia, vuelve a optar, por tres traducciones diferentes: “propia de Diógenes” (2016b: 208) en el caso de *Illusions perdues*;

“diogénicas” (2014: 236) para *Le père Goriot*; y “diogenesca” (2016a: 173) en *Splendeurs et misères des courtisanes*. En cambio, Cansinos (2004: 235; 2003b: 569; 2003a: 74) sí mantiene coherentemente la continuidad original⁶.

Frente a la recurrencia de ciertos neologismos como *diogénique*, otros son de tipo hápax, es decir, presentan un solo registro en los textos balzaquianos (cf. Amar, 1972), con independencia de que con posterioridad se hayan incorporado o no a la lengua. Algunos son especialmente llamativos y la traducción debe proponerse como objetivo irrenunciable trasladar esa extrañeza al texto de llegada. Es lo que, en la segunda parte de *Illusions perdues*, sucede en la respuesta que Lucien le da a Lousteau acerca del crítico literario Félicien Vernou (278):

– [...] As-tu maintenant envie de te marier ? Vernou n'a plus de cœur, le fiel a tout envahi. Aussi est-ce le journaliste par excellence, un tigre à deux mains qui déchire tout, comme si ses plumes avaient la rage.

- Il est gunophobe, dit Lucien. A-t-il du talent ?

El llamativo neologismo *gunophobe* es una brillante invención de Balzac para describir y justificar el agrio carácter y las acerbias críticas literarias de Vernou por la destructiva influencia de su esposa. Se trata de una opción terminológica arriesgada, pero precisa, que Balzac pone en boca de Lucien para subrayar la naturaleza arribista de un personaje, que, mediante cierto esnobismo lingüístico en este caso, deja al descubierto sus pretensiones de introducirse a toda costa en los círculos literarios parisinos. Conviene señalar, no obstante, que en época de Balzac la extrañeza de *gunophobe* no era en realidad mucho mayor que la del sinónimo *misogyne*, un término que, aunque registrado ya en 1564, era aún de escasísima utilización en el siglo XIX. De hecho, el sustantivo correspondiente, *misogynie*, no se recoge hasta 1812. Piénsese, como referencia para el español, que el diccionario de la Real Academia incluyó “misógino” en 1925 y que “misoginia” tuvo que esperar hasta 1936. En definitiva, la opción de Balzac es que Lucien utilice el neologismo *gunophobe* y no *misogyne*, que, aunque llamativa también, no era una palabra nueva; y, por tanto, dada su fácil adaptación, una traducción consciente debe decantarse no por “misógino” (Godó, 1969b: 192) sino por neologismos como “ginéfobo” (Monreal, 2017: 359)⁷, “ginefobia” (Giménez, 2016b: 323) o incluso “gunófobo” (Cansinos, 2003b: 637; Ribera, 1970: 308); y en ningún caso por la supresión de un término tan llamativo (Acerete: 1968: 293) o por soluciones incomprensibles como “ginecófago” (Maestre, 2001: 416), que sólo se explica como errata de “ginecófago” o “ginecófugo”, que aun así no dejarían de ser propuestas tan extrañas como inexactas.

⁶ La traducción de *diogénique* como “dionisiaca” en *Illusions perdues* (Acerete, 1968: 195) es, a todas luces, un error flagrante.

⁷ No obstante, Monreal (2017: 725) remite al sinónimo “misógino” en nota explicativa.

3. Conclusiones

Pese a los innegables avances en la apreciación del estilo de Balzac, no es menos cierto que el proceso de desmontaje de la institucionalización de los prejuicios estilísticos reseñados parcialmente en este trabajo no ha concluido. Frente a otros novelistas poseedores de un estilo esculpido a conciencia y con gran significación narrativa (el caso de Flaubert es emblemático), Balzac sigue siendo, en el sentir popular y en gran medida en el de cierta crítica influyente, un autor sin duda esencial para la historia de la novela, pero cuyo estilo no acaba de asentarse como uno de los factores determinantes de su grandeza. Es más, en demasiadas ocasiones se sigue percibiendo incluso como un demérito que afianza el tópico de que Balzac fue un gran novelista y no tanto un gran escritor. Las proporciones de una obra como *La Comédie humaine*, con sus inevitables descuidos, ciertamente no ayudan, ni tampoco que los estudios estilísticos no gocen en la actualidad del favor del que disfrutaban otras aproximaciones críticas a la literatura.

En las páginas precedentes se han mostrado, por un lado, los vaivenes críticos en la consideración del estilo balzaquiano y se ha apuntado la asunción de la hipérbole como un factor que explicaría y ayudaría a valorar en su justa medida la empresa estilística de Balzac. Por otro lado, el análisis de las traducciones de *La Comédie humaine* apunta a que en demasiadas ocasiones los traductores han asumido acríticamente el desdén histórico por el estilo balzaquiano. Ello se pone de manifiesto en que un número importante de las mismas, con independencia de sus méritos y de su calidad general, no reflejen o lo hagan de modo poco consistente a veces los estilemas fundamentales.

El estudio de la adjetivación y de los neologismos en que se ha centrado nuestra investigación es, creemos, significativo al respecto. Ambos estilemas desempeñan una destacada función en la narrativa de Balzac. El corpus escogido es limitado pero, a nuestro entender, significativo. Por un lado, se centra en tres novelas muy relevantes de *La Comédie humaine* que forman una unidad evidente; por otro, se han seleccionado traducciones representativas por motivos diversos, incluyendo además las de Cansinos y Giménez que, al ofrecer las propuestas de un mismo traductor para el ciclo completo, son especialmente significativas a la hora de valorar el nivel de conciencia traductológica de los estilemas balzaquianos y su respeto en los textos de llegada.

Frente a la naturaleza estática del texto original, toda traducción posee un carácter dinámico que invita a su replanteamiento constante. Lo que sostenemos es que el traductor debe conocer en profundidad los recursos mencionados y sus implicaciones para poder trasladarlos de manera efectiva a la lengua de llegada. Sin embargo, la realidad traductológica no lo demuestra suficientemente. Del análisis realizado se puede extraer la conclusión general de que el respeto a los dos estilemas escogidos y a su recurrencia es aleatorio, fruto más bien del azar, pero no de la conciencia real de

que tales rasgos son componentes importantes del estilo balzaquiano que el traductor debe mantener en la mayor medida posible. Ello nos permite también concluir con suficiente evidencia que la lógica evolución en el tiempo de las técnicas de traducción no ha llevado aparejada una mayor conciencia de los estilemas balzaquianos en las traducciones modernas.

Pero la adjetivación y los neologismos son tan solo dos ejemplos escogidos de una red de estilemas mucho más tupida que incluye, entre otros, el particular uso de las cursivas por Balzac; el uso de los plurales enfáticos; su conciencia del ritmo, la prosodia y la puntuación; la deformación de refranes y máximas; los juegos de palabras; o la reproducción de acentos extranjeros, todo ello con la hipérbole como macroestilema determinante. Son todos rasgos de un estilo muy poderoso que hay que analizar con sumo detenimiento desde la perspectiva traductológica para lograr traducciones que refuercen en nuestra lengua la unidad estilística de la ingente obra balzaquiana. Ello exigirá trabajar con un corpus mucho más extenso de obras originales y de traducciones para afianzar las conclusiones aquí alcanzadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERETE, Julio C. [trad.] (1968): *Balzac. Ilusiones perdidas*. Barcelona, Bruguera.
- ACERETE, Julio C. [trad.] (1973): *Balzac. Esplendores y miserias de las cortesanas*. Barcelona, Bruguera.
- ALBIÑANA, Javier [trad.] (2005 [2003]): *Balzac. Papá Goriot*. La Maison de l'écriture.
- ALLEMAND, André (1965): *Unité et structure de l'univers balzacien*. París, Plon.
- ANONIMO (1831): «*La peau de chagrin*, roman philosophique; par M. de Balzac». *Revue encyclopédique*, 51, 325-336.
- AMAR, Marisol (1972): «Le néologisme de type hapax : quelques exemples et leur usage chez Balzac». *L'Année balzacienne*, 339-345.
- ANDREOLI, Max (2006): «Sur l'écriture balzacienne : *La Rabouilleuse*». *L'année balzacienne*, 7 (1), 321-341. DOI : 10.3917/balz.007.0321.
- ANOLL, Lidia y Francisco LAFARGA (2003): *Traducciones españolas de la obra de Honoré de Balzac*. Barcelona, PPU.
- AUERBACH, Erich (1983 [1942]): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BALZAC, Honoré de: *La Comédie humaine. Édition critique en ligne*. Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Universidad de Chicago), Maison de Balzac. Consulta en línea: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac-furne/presentation.htm>.
- BALZAC, Honoré de (1966): *Correspondance*. Tomo IV. Ed. de R. Pierrot. París, Garnier.

- BAR, Francis (1963): «Balzac styliste». *Cahier de l'Association internationale d'études françaises*, 15, 309-329.
- BORDAS, Éric (1995): «Balzac à l'épreuve de la stylistique (ou la stylistique à l'épreuve de Balzac). Histoire d'un préjugé». *L'information littéraire*, 3, 34-46.
- BORDAS, Éric (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BORDAS, Éric (1998): «Balzac, "Grand romancier sans être grand écrivain"? Du style et des préjugés», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. Paris, SEDES, 113-131.
- BORDAS, Éric (2006): «La polysyndète, fait de style "philosophique" dans *Louis Lambert* ?». *L'Année balzacienne*, 7 (1), 67-81. DOI: 10.3917/balz.007.0067.
- BRUNEAU, Charles (1948): «Honoré de Balzac», in F. Brunot (ed.), *Histoire de la langue française des origines à nos jours. L'époque romantique*, vol. 12. Paris, Armand Colin, 366-386.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2003a [1967]): *Balzac. Obras completas (Esplendores y miserias de las cortesanas)*, vol. 6. Madrid, Aguilar.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2003b [1967]): *Balzac. Obras completas (Ilusiones perdidas)*, vol. 4. Madrid, Aguilar.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2004 [1967]): *Balzac. Obras completas (El tío Goriot)*, vol. 1. Madrid, Aguilar.
- DESCHAMPS, Émile (1831): «M. de Balzac». *Revue des deux mondes*, 4, 313-322.
- DERUELLE, Aude y Françoise RULLIER-THEURET (2003): *Illusions perdues, de Balzac*. Neuilly, Atlande.
- ESCARPIZO, Jaime (1969 [1964]): *Balzac. Esplendores y miserias de las cortesanas*. Barcelona, Lorenzana.
- FAGUET, Émile (1913): *Balzac*. Paris, Hachette.
- GALLEGO, María Teresa [trad.] (2011). *Balzac. El pobre Goriot*. Barcelona, Alba.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2014). *Balzac. La Comedia humana (Papá Goriot)*, vol. 1. Barcelona, Ecc Editores.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2016a). *Balzac. La Comedia humana (Esplendor y miseria de las cortesanas)*, vol. 4. Barcelona, Ecc Editores.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2016b). *Balzac. La Comedia humana (Ilusiones perdidas)*, vol. 2. Barcelona, Ecc Editores.
- GODÓ, Juan [trad.] (1969a [1967]): *Balzac. El tío Goriot*. Barcelona, Lorenzana.
- GODÓ, Juan [trad.] (1969b [1964]): *Balzac. Ilusiones perdidas*. 2 vol. Barcelona, Lorenzana.
- GUTIÉRREZ, Marisa [trad.] (2015 [2009]). *Balzac. El tío Goriot*. Madrid, Alianza.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne [ed.] (1998): *Balzac et le style*. Paris, SEDES.
- LARTHOMAS, Pierre (1987): «Sur le style de Balzac ». *L'Année balzacienne*, 8 (1987), 307-327.
- LOPEZ, M. [trad.] (1983 [1969]): *Balzac. Papá Goriot*. Barcelona, Bruguera.

- MAESTRE, J. R. [trad.] (2001). *Balzac. Ilusiones perdidas*. Madrid, Suma de Letras.
- MITTERRAND, Henri (1965): «À propos du style de Balzac». *Europe*, 429-430, 145-163.
- MONREAL, José Ramón [trad.] (2017 [2006]). *Balzac. Las ilusiones perdidas*. Barcelona, Penguin.
- NEEFS, Jacques (1998): «Figurez-vous...», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. París, SEDES, 41-45.
- PIERROT, Roger (1959): «Balzac vu par les siens en 1822». *Les Études balzaciennes*, 7, 249-258.
- RIBERA, J. [trad.] (1970): *Balzac. Ilusiones perdidas*, 2 vol. Barcelona, Petronio.
- STENDHAL (1961 [1838]): *Œuvres complètes (Mémoires d'un touriste)*, vol I. Laussane, Rencontre.
- SURVILLE, Laure (1858): *Balzac. Sa vie et ses œuvres*. París, Librairie Nouvelle.
- TILBY, Michel (2009a): «Neologism: A Linguistic and Literary Obsession in Early Nineteenth-Century France». *Modern Language Review*, 104 (3), 676-695.
- TILBY, Michel (2009b): «New Words for Old? Balzac, Neologism, and Self-Conscious Narrative Discourse». *Modern Language Review*, 104 (4), 976-991.
- TRITTER, Jean-Louis (1974): «Y a-t-il une linguistique balzacienne?». *Grammatica*, 3, 27-33.
- VACHON, Stéphane (1998): «Se plonger dans les écuries d'Augias de mon style», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. París, SEDES, 95-111.
- ZWEIG, Stefan (2005 [1946]): *Balzac. La novela de una vida*. Barcelona, Paidós.