

María Lourdes Cadena Monllor

Tres "nouvelles" de Jules Verne
en España (1850-1905): "Une
fantaisie du docteur Ox", "Fritt-
Flacc" y "Gil Braltar"

Director/es

Tresaco Belío, M^a Pilar

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

TRES "NOUVELLES" DE JULES VERNE EN
ESPAÑA (1850-1905): "UNE FANTAISIE DU
DOCTEUR OX", "FRRITT-FLACC" Y "GIL BRALTAR"

Autor

María Lourdes Cadena Monllor

Director/es

Tresaco Belío, M^a Pilar

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

2015



Universidad Zaragoza

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN
CAMPUS DE HUESCA

**TRES *NOUVELLES* DE JULES VERNE
EN ESPAÑA (1850-1905)**

*Une fantaisie du docteur Ox,
Frritt-Flacc y Gil Braltar*

Tesis doctoral realizada por
María Lourdes Cadena Monllor

Directora
Dra. María Pilar Tresaco Belío

2015

*Je ne suis point improvisateur, vous le savez et
il me faut penser longtemps à un sujet pour en
tirer quelque chose de particulier.*

Carta de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel
Chantenay, 9 de agosto de 1881

A Miguel, a Cristina,
mis dos razones.

TRES NOUVELLES DE JULES VERNE EN ESPAÑA (1850-1905)

ÍNDICE SINTÉTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

PARTE INTRODUCTORIA	1
PARTE I. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL	13
Cap. 1. Francia y España en el s. XIX. Pinceladas históricas	15
Cap. 2. Las <i>nouvelles</i> en el contexto de su autor	24
Cap. 3. La <i>nouvelle</i>	34
Cap. 4. La traducción de las <i>nouvelles</i> en España	40
PARTE II. MARCO CONCEPTUAL PARA EL ANÁLISIS DEL CORPUS	51
Cap. 5. Texto original y texto meta	53
PARTE III. ANÁLISIS Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TRES NOUVELLES	65
Cap. 6. <i>Une fantaisie du docteur Ox</i>	67
Cap. 7. <i>Frritt-Flacc</i>	288
Cap. 8. <i>Gil Braltar</i>	426
PARTE CONCLUSIVA	507
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	519
ANEXO	535

CD

ÍNDICE ANALÍTICO

<u>PARTE INTRODUCTORIA</u>	1
<u>PARTE I. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL</u>	13
Cap. 1. Francia y España en el s. XIX. Pinceladas históricas	15
Cap. 2. Las <i>nouvelles</i> en el contexto de su autor	24
Cap. 3. La <i>nouvelle</i>	34
Cap. 4. La traducción de las <i>nouvelles</i> en España	40
4.1. Las editoriales	40
4.2. Los traductores	43
<u>PARTE II. MARCO CONCEPTUAL PARA EL ANÁLISIS DEL CORPUS</u>	51
Cap. 5. Texto original y texto meta	53
<u>PARTE III. ANÁLISIS Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TRES <i>NOUVELLES</i></u>	65
Cap. 6. <i>Une fantaisie du docteur Ox</i>	67
6.1. Ediciones y versiones francesas	67
6.2. Traducciones españolas	80
6.3. Las traducciones y sus textos originales	87
6.3.1. <i>Una ciudad oxi-hidrogenada</i> (ÑDOX-1) y <i>Une fantaisie du docteur Ox</i> (DOX-A)	88
6.3.2. <i>Un capricho del doctor Ox</i> (ÑDOX-2), <i>Una ciudad oxihidrogenada ó El doctor Ox</i> (ÑDOX-3) y <i>Une fantaisie du docteur Ox</i> (DOX-C)	92
6.4. Las traducciones y sus fechas de publicación	94
6.5. Análisis contrastivo: DOX-A (1872) y ÑDOX-1 ₁ (1874) DOX-C (1874), ÑDOX-2 ₁ (1875) y ÑDOX-3 (1876)	96
6.5.1. De la comprensión del texto original	97
6.5.1.1. La historia	97
6.5.1.2. La estructura	117
6.5.1.3. La técnica	125
6.5.1.4. La traducción de Felipe de Burgos	125

6.5.2. De la expresión en el texto meta	155
6.5.2.1. El estilo	156
6.5.2.1.1. Aspectos léxicos	156
6.5.2.1.1.1. Armas	156
6.5.2.1.1.2. Alimentos	170
6.5.2.1.1.3. Vestido y calzado	173
6.5.2.1.2. Alusiones eróticas	180
6.5.2.1.3. El dialogo	219
6.5.2.1.3.1. El diálogo al ralenti	219
6.5.2.1.3.2. El diálogo se activa	232
6.5.2.1.4. Gallimathias musicum	236
6.5.2.1.4.1. Campanas y similares	238
6.5.2.1.4.2. Géneros, autores, intérpretes	244
6.5.2.1.4.3. El tempo	252
6.5.2.1.4.4. Movimiento lento	255
6.5.2.1.4.5. Movimiento rápido	265
6.5.2.1.4.6. Componentes de la orquesta	275
6.5.2.1.4.7. Las voces de los personajes.....	280
6.6. Conclusiones sobre <i>Une fantaisie du docteur Ox</i>	283
Cap. 7. <i>Frritt-Flacc</i>	288
7.1. Ediciones y versiones francesas	288
7.2. Traducciones españolas	301
7.3. Las traducciones y sus textos originales	303
7.3.1. <i>Frritt-Flacc</i> (ÑFFC-1) y <i>Frritt-Flacc</i> (FFC-A)	304
7.3.2. <i>Frritt-Flacc</i> (ÑFFC-2) y <i>Frritt-Flacc</i> (FFC-B)	308
7.4. Las traducciones y sus fechas de publicación	311
7.4.1. <i>Frritt-Flacc</i> (ÑFFC-1)	311
7.4.2. <i>Frritt-Flacc</i> (ÑFFC-2)	316
7.5. Análisis contrastivo: FFC-A ₁ (1884) y ÑFFC-1 ₁ (1885)	319
7.5.1. De la comprensión del texto original	319

7.5.1.1. La historia	319
7.5.1.2. La estructura	330
7.5.1.3. La técnica	333
7.5.2. De la expresión en el texto meta	340
7.5.2.1. El estilo	341
7.5.2.1.1. Análisis organizativo	342
7.5.2.1.1.1. Signos de exclamación	343
7.5.2.1.1.2. Puntos suspensivos	347
7.5.2.1.1.3. Signos de interrogación	350
7.5.2.1.2. Aspectos léxicos	354
7.5.2.1.3. Aspectos morfosintácticos	361
7.5.2.1.4. Imágenes y sonidos	365
7.6. Análisis contrastivo: FFC-B (1886) y ÑFFC-2 ₁ (1886)	380
7.6.1. De la comprensión del texto original	380
7.6.1.1. La historia	381
7.6.1.2. La estructura	384
7.6.1.3. La técnica	385
7.6.2. De la expresión en el texto meta	386
7.6.2.1. El estilo	386
7.6.2.1.1. Puntuación y ortografía	387
7.6.2.1.2. Aspectos léxicos	390
7.6.2.1.3. Aspectos morfosintácticos	410
7.6.2.1.4. Imágenes y sonidos	415
7.7. Conclusiones sobre <i>Frritt- Flacc</i>	422
Cap. 8. <i>Gil Braltar</i>	426
8.1. Ediciones y versiones francesas	426
8.2. Traducciones españolas	435
8.3. La traducción y su texto original	437
8.4. La traducción y su fecha de publicación	439
8.5. Análisis contrastivo: GB-B (1887) y ÑGB-1 (1887)	441

8.5.1. De la comprensión del texto original	442
8.5.1.1. La historia	442
8.5.1.1.1. El contexto descriptivo espacial	444
8.5.1.1.1.1. Los topónimos	444
8.5.1.1.1.2. La descripción del Peñón	451
8.5.1.1.2. Los personajes	463
8.5.1.2. La estructura	470
8.5.1.3. La técnica	470
8.5.2. De la expresión en el texto meta	473
8.5.2.1. El estilo	473
8.5.2.1.1. Puntuación y ortografía	475
8.5.2.1.2. Aspectos léxicos	476
8.5.2.1.3. Aspectos morfosintácticos	489
8.5.2.1.4. El diálogo imitativo y alternado	495
8.6. Conclusiones sobre <i>Gil Braltar</i>	504
<u>PARTE CONCLUSIVA</u>	<u>507</u>
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	519
ANEXO	535
Agradecimientos	549

CD. Corpus incluido

ÍNDICE

- 1.DOX-A1-1872
- 2.DOX-A2-1894
- 3.DOX-C1-1884 (1920)
- 4.DOX-C2-1874
- 5.DOX-C3-1884
- 6.DOX-extraits-1877 *Le Figaro*
- 7.ÑDOX-1-1874

- 9.ÑDOX-2-1-1875
- 10.ÑDOX-3-1876
- 11.FFC-A1_1884
- 12.FFC-A4_1981
- 13.FFC-B1_1886
- 14.FFC-B2_1886
- 15.FFC-B4_1903
- 16.FFC-B5_1887
- 17.ÑFFC-1-1-1885
- 18.ÑFFC-1-2-1892a
- 19.ÑFFC-1-2-1892b
- 20.ÑFFC-2-1-1886
- 21.GB-A-1887 *Le Petit journal*
- 22.GB-A-1887 (2005)
- 23.GB-B1-1887 (1888)
- 24.GB-B2-1887
- 25.GB-B3-1889 (1890)
- 26.GB-C-1890 *Le Petit Français illustré*
- 27.ÑGB-1-1-1887

PARTE INTRODUCTORIA

« **Tres nouvelles de Jules Verne en España (1850-1905)** » es el título del estudio que se presenta. De su gestación, desarrollo y conclusiones provisionales, pues queda todavía mucho camino por recorrer, daremos cuenta en las páginas que siguen.

En el año 2009, la doctora M^a Pilar Tresaco crea un nuevo grupo de investigación en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca que centrará su actividad investigadora en un campo todavía sin desbrozar, sobre los textos de Julio-Jules Verne en España. El atractivo de su propuesta para participar era incuestionable y una oportunidad que no quise desaprovechar.

Buscando un ámbito inexplorado, después de consultar a conocedores del estado de la cuestión como Agnès Marcetteau, directora y conservadora de la Biblioteca Municipal y del Museo Jules Verne de Nantes, y de comprobar la inexistencia de estudios sobre estos relatos cortos y su difusión en España, mis investigaciones me han llevado por este camino.

El arranque definitivo de este trabajo se sitúa en noviembre de 2010 en Amiens, la ciudad que acogió al escritor durante treinta y cuatro años, entre 1871 y 1905, fecha de su fallecimiento. En el coloquio internacional organizado por el Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie Jules Verne, presentamos una comunicación sobre las *nouvelles* y las ediciones en el siglo XIX en España. Allí se congregaron los máximos expertos mundiales del escritor francés: Compère, Chelebourg, Gondolo della Riva, Picot, Reffait, etc. quienes nos corroboraron la inexistencia de estudios sobre este tema.

El título, como tarjeta de presentación, nos permite hablar del corpus seleccionado.

A lo largo de su vida Verne escribió una veintena de relatos cortos, no todos llegaron a editarse y algunos fueron modificados por su hijo Michel, sobre todo los póstumos.

Las tres *nouvelles* elegidas han salido de la pluma de Jules Verne y son las últimas que se publicaron en ambos países en vida del autor, excepción hecha de una titulada *Dix heures en chasse* (1881). Esta lleva por subtítulo *simple boutade*, y se podría haber incluido en nuestro conjunto narrativo. Sin embargo hemos querido evitar los relatos que reflejan anécdotas personales; Verne recuerda allí una experiencia vivida en 1859 cuando tenía 31 años y fue invitado por un amigo a abrir la temporada de caza, consiguiendo como única pieza el sombrero de un guardia. Fue escrita para divertir a sus colegas de la Academia de Amiens donde la leyó el 9 y 18 de diciembre de 1881 (Dumas 2004: 3).

En Francia, entre *Une fantaisie du docteur Ox* (1872) y 1905 se publicaron tres más: en 1873 *Ascension du météore*, retitulada como *Vingt-quatre minutes en ballon*, que cuenta otra experiencia personal de un viaje en globo, y en 1875 *Une ville idéale*, texto leído

también en la Academia de Amiens, donde Verne sueña con esta ciudad transcurridos cien años. Ambos relatos cortos no aparecieron en España hasta 1988, traducidos por Frank Villalba en la editorial Orbis de Barcelona (Román 2014: 236).

La tercera que descartamos, *Les révoltés de la Bounty*, fue publicada en Hetzel en 1879, traducida por Nemesio Fernández Cuesta y editada por Gaspar el mismo año. No lo consideramos un texto puramente verniano, pues fue escrito a partir de un manuscrito de Gabriel Marcel.

En definitiva, *Une fantaisie du docteur Ox*, *Frritt-Flacc* y *Gil Braltar* son los tres últimos relatos cortos de ficción que fueron traducidos al español y publicados en España en el siglo XIX y primer lustro del siglo XX.

El trio de *nouvelles* constituye un todo homogéneo que se fusiona bajo el sustantivo FANTASIE y el adjetivo FANTASTIQUE. Parece una paradoja hablar de fantasía o de fantástico referido a un escritor cuyas obras son consideradas como la ciencia hecha novela, pensadas al mismo tiempo para instruir y divertir. Sin embargo, quedará aclarado tras comentar las distintas acepciones del término *fantaisie*.

La calificada por Alonso, Compère o Dehs, entre otros, como « nouvelle fantastique » es sin duda la segunda, *Frritt-Flacc*, que versa sobre el tema del doble. Como concreta Raymond (1987: 161), « Un fantastique non d'apparition, mais de disparitions, non du surréel, mais du réel ». Un relato donde lo fantástico es tomado en serio, aunque esto no quiere decir que esté exento de toques humorísticos.

Une fantaisie du docteur Ox lleva ya el sello en el título, « c'est une fantaisie mais non du fantastique » (Pourvoyeur : 1984 :148), donde aparecen personajes, bien reales, que sin embargo se mueven por

lugares ilocalizables sobre un mapa. Es una *fantaisie*, donde Verne nos previene de que la obra no debe entenderse al pie de la letra, que se trata más bien de un capricho autoconcedido.

Gil Braltar también alberga el término en el subtítulo, de nuevo con el significado de *boutade*, como un ruego al lector anglófilo para que no la tome en serio.

En definitiva, a las tres se les puede aplicar el término traducido « capricho », en consonancia con la tercera acepción musical de *fantaisie*, que alude a una pieza compuesta de forma libre y fantasiosa.

En efecto, cuando Verne escribe *nouvelles*, y sobre todo estas tres, es cuando se siente más libre, más satírico y más divertido, ya sea representando los abusos de la ciencia, el desenfreno (o la continencia) pasional, el escepticismo con respecto a los médicos o la anglofobia.

No solo los *Voyages extraordinaires* tuvieron repercusión en nuestro país. Estos relatos cortos, firmados por el que en ese momento era un autor comercialmente rentable, también interesaron a las casas de edición españolas, que se apresuraron a encargarse de las traducciones de los mismos. Este es, por consiguiente, el contexto espacial que delimita las *nouvelles* e indica cuál es el objeto de estudio: las versiones que se publicaron en España para venderlas no solo aquí sino también en los países de habla hispana de América. Todo ello sin perder de vista a los encargados de realizarlas.

La horquilla temporal viene determinada por la propia biografía y producción literaria de Jules Verne. El siglo XIX es solo el punto de partida; necesitamos conocer cómo se han conformado esos textos en español, los mismos que han perdurado, al menos

hasta la última reedición en 2008, y siguen presentes en la red Internet.

Existen numerosos trabajos que muestran la traducción de los autores franceses decimonónicos (Botrel, Martínez Martín, Lafarga) y se aprecia en la época un verdadero deseo por conocer su producción, entre los cuales Verne era uno de los más traducidos. Sin embargo, lo habitual es que el nombre del escritor francés no aparezca citado en ningún manual de historia de la traducción en España como tampoco en los estudios generales sobre las *nouvelles*. El mercado literario popular en el siglo XIX está en plena expansión y las obras de este autor se realizan con una rapidez inusitada, debido tanto a su enorme producción como al éxito adquirido desde la publicación de la primera versión española.

Dado el escaso margen temporal entre la aparición en francés y en español nos proponemos comprobar, a través del análisis profundo, cómo se han vertido a nuestro idioma.

La investigación se realiza a partir de un rastreo documental exhaustivo de lo publicado hasta la actualidad sobre las *nouvelles* de Verne en Francia. En España lo que ha sido estudiado se reduce al ámbito de la bibliofilia y a las ediciones de las traducciones españolas en el conjunto de la obra verniana. Este es un aspecto apreciado por los coleccionistas bibliófilos. Para las ediciones francesas, Philippe Jauzac y Piero Gondolo della Riva han realizado descripciones completas, mientras que Francisco Javier Román y Ariel Pérez han dado la relación de las primeras que se editaron en España. Esta perspectiva, aunque hagamos referencia a ella, no es fundamental para este estudio, pues se centra principalmente en el texto y no en el aspecto exterior de la obra publicada.

Para obtener las referencias sobre todas las traducciones de las tres *nouvelles*, se recurre a la búsqueda en catálogos de

biblioteca y de librería, en archivos franceses y españoles y se revisa la totalidad de la hemerografía digitalizada, consiguiendo resultados interesantes como se pondrá de manifiesto en el desarrollo del trabajo.

Una vez establecida y fechada por diferentes procedimientos la correspondencia entre texto original y texto traducido, se puede proceder a la comparación entre ambos. Aquí es importante no solo conocer perfectamente las lenguas de partida y de llegada sino también haber realizado el trabajo de investigación previo que proporcione un conocimiento profundo y erudito del texto y de su autor. Solo así puede ser interpretado y valorado.

La finalidad estriba en una mirada crítica a las traducciones, destinadas a un lector del siglo XIX, que realizaron los contemporáneos de Verne, los que vivían en el momento y hablaban su mismo lenguaje aunque en idiomas diferentes. Después se impone una superposición de las visiones: la decimonónica, Verne en su época y su contexto, y la actual con las herramientas y los conocimientos más recientes. La ventaja que supone la detección de errores y aciertos cometidos por los traductores objeto de este estudio, y otros posteriores, facilitará comprender la obra de Jules Verne desde otro punto de vista.

Somos conscientes de que no se puede penetrar en el pasado borrando el presente, sino que más bien, gracias al presente podemos realizar esta mirada al pasado.

La investigación se divide en tres partes, además de esta introductoria y una conclusiva. En el anexo posterior a las referencias bibliográficas generales, se incluyen las variaciones halladas tras la comparación de todas las versiones francesas de *Gil Braltar* que completan y corrigen el trabajo realizado por Alain Braut en 2005.

La parte primera, compuesta por cuatro capítulos, nos permite comprender el contexto histórico y cultural donde se enmarca el trabajo: unas pinceladas sobre el convulso momento histórico en el que se escriben y se leen las *nouvelles*, que se continúa en el segundo capítulo, donde se profundiza en su biografía y en su producción, fundamentalmente como *nouvelliste*. En el tercero, dedicado al relato corto, incidimos en la definición del término *nouvelle*. El último capítulo de esta primera parte revisa el contexto editorial español, las traducciones, los traductores, las casas de edición y los formatos de edición para llegar al lector español.

La segunda parte establece el marco sobre el que se asienta el posterior análisis del corpus. Se definen los conceptos y la forma de tratamiento de las discrepancias, peculiaridades y variaciones existentes entre el texto original y su traducción, cuya finalidad pasa por comprobar si reproduce el universo del autor y su estilo. Tendremos en cuenta que nuestro objetivo no es en ningún caso realizar una traducción crítica ni tampoco una nueva traducción.

La tercera y última parte se adentra en el análisis y estudio comparativo de las tres *nouvelles* que se incluyen siguiendo un orden cronológico. Como se comprobará, la longitud de cada capítulo es variable. A cada relato se le dedica un apartado monográfico de desigual extensión. Aunque todas se analizan partiendo de los conceptos indicados en la segunda parte, el esquema no puede ser coincidente debido a sus especificidades, que tienen que ver además con la riqueza de cada una, así como con el número de traducciones o de versiones francesas que son objeto de análisis. Los capítulos 6, 7 y 8 se cierran con unas conclusiones parciales.

Finalmente, en el CD que acompaña al estudio se ofrecen las versiones francesas y las traducciones españolas de cada una de las *nouvelles*, con el fin de que se puedan cotejar los datos proporcionados a lo largo del mismo. Algunas de las versiones francesas están disponibles en la biblioteca digital Gallica de la BNF; en cambio no ocurre lo mismo con las traducciones españolas, que se encuentran dispersas por distintas bibliotecas y solo se consiguen en papel fotocopiado.

De cara a una mejor organización del estudio hemos recurrido a una serie de convenciones que indicamos a continuación:

- Nos referiremos a cada una de las reproducciones de los textos de las obras utilizadas mediante unas siglas: DOX para *Une fantaisie du docteur Ox*, FFC para *Frritt-Flacc* y GB para *Gil Braltar*. Cuando se trate de la traducción, la letra Ñ precederá a la abreviatura de la obra.

Diferenciaremos entre forma de edición y versión. La versión hace referencia al texto. Cuando el texto es idéntico o contiene solo errores tipográficos, se considera que pertenecen a la misma versión. La versión se marca en las obras francesas con las letras A, B, C o D y en las españolas con los números 1, 2, 3.

Las distintas ediciones se indican mediante subíndices pegados a las letras / números de las versiones.

Tras la indicación de versión y edición figura la fecha de publicación.

Así DOX-A₁ (1872) significa que nos referimos a la primera edición (1) de la versión A de *Une fantaisie du docteur Ox* que se publicó en 1872.

Del mismo modo, ÑFFC-1₁ (1885) identifica a la primera edición del primer texto traducido al español de *Frritt-Flacc*, fechado en 1885.

- Cada *nouvelle* sigue su propia numeración, precedida de la abreviatura que le corresponde, tanto en lo referido a las imágenes (cuadros e ilustraciones) como a los ejemplos que se citan.
- Para evitar caer en galicismos ortográficos, cuando escribamos en castellano, todos los signos de puntuación, simples o dobles, se pegarán a la palabra a la que afectan, excepto las comillas. En el caso del francés, se separarán por un espacio fino. Sin embargo cuando utilicemos las comillas, se opta por las francesas, « [...] ».
- Se reproducen con exactitud los textos de las traducciones de la época, siguiendo la ortografía correspondiente a las mismas. Mantendremos también los errores ortográficos o de puntuación que se han deslizado.

En definitiva, realizamos una investigación descriptiva, analítica, comparativa, divulgativa y pluridisciplinar que necesita de fuentes múltiples como la Literatura y Lingüística, Traducción, Historia e Historia del Arte, Geografía, Química, Música, Bibliofilia, entre otras, y permite ampliar estudios transversales y multidisciplinares.

Esta es la verdadera definición de Jules Verne, la apertura a todos los lenguajes y disciplinas de su época.

PARTE I

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

CAPÍTULO 1. FRANCIA Y ESPAÑA EN EL SIGLO XIX. PINCELADAS HISTÓRICAS

*Es preciso pues, regenerarse
por el trabajo y por el estudio¹.*

El siglo XIX se considera como el siglo de la industrialización. En algunos países como Francia, Gran Bretaña o Alemania nace una nueva sociedad donde la industria provoca un cambio radical en las formas de producir, en las formas de propiedad y también en la organización social. España sin embargo, como otros países del sur y del este del continente quedó al margen de esa consolidación de una sociedad industrializada. Su economía se transformó, pero de forma mucho más modesta, y en el primer tercio del siglo XX seguía dependiendo de una economía predominantemente agraria, con un sector industrial limitado.

¹ « Lo que dice el Dr. Cajal », en el diario *El Liberal* del 26 de octubre de 1898, p. 2.

Desde el punto de vista científico, Francia brilló durante una parte de esta centuria, en cambio España no contribuyó prácticamente en nada en lo que a la construcción de la ciencia se refiere, excepción hecha de Ramón y Cajal.

De sangre bretona y parisina, Verne nació en 1828 durante la Restauración borbónica (Carlos X), pasó sus años infantiles bajo la monarquía de Julio (Luis Felipe de Orleáns), comenzó a escribir durante la Segunda República y el primer decenio del Segundo Imperio (Napoleón III). Sus mayores éxitos así como el comienzo de su declive y su fallecimiento en 1905 tienen lugar durante la Tercera República.

En España, cinco años antes de su nacimiento, en abril de 1823, Fernando VII ha sido repuesto como monarca absoluto gracias a la ayuda que prestan a los realistas los *Cien Mil Hijos de San Luis*, unos noventa y cinco mil soldados franceses al mando del duque de Angoulême, hijo mayor del futuro Carlos X.

Podemos decir, pues, que Jules Verne nace durante la restauración de Fernando VII; durante su infancia y adolescencia los españoles están bajo la regencia de María Cristina y del general Espartero. Cuando escribe sus *nouvelles* de juventud, poemas, canciones y obras de teatro (comedia, *opérette*, *opéra-comique*) está en el trono Isabel II (proclamada en 1843), ya han tenido lugar la segunda guerra carlista y la guerra de Marruecos que concluye en 1860. La redacción de los *Viajes extraordinarios* (1863-1871) coincide con una época en la que España está salpicada de enfrentamientos entre partidos, levantamientos populares, pronunciamientos militares y la revolución de 1868 que expulsa a Isabel II y abre un periodo de reforma social y política. La burguesía y algunos sectores populares inician una experiencia de gobierno democrático, bajo la forma de monarquía con Amadeo de Saboya entre 1870-1873 o de

república. Las dificultades del momento fueron extraordinarias y de nuevo un golpe militar pone fin a la experiencia y abre la vía a la restauración monárquica con Alfonso XII (1875-1885) y la regencia, hasta 1902 de María Cristina de Habsburgo-Lorena por la minoría de edad de su hijo Alfonso XIII.

Este último periodo supuso estabilidad política y modernización económica, en una España dominada por una burguesía oligárquica. Se tuvo que hacer frente a movimientos sociales, emergencia de nacionalismos, y al desastre de 1898 que fracturó las bases del sistema y sumió a la sociedad española en un estado de desencanto y frustración. Se levantaron algunas voces desde la ciencia y la cultura intentando hacer reaccionar al país. El diario *El Liberal* de Madrid, el 26 de octubre de 1898, pp. 1-2, recogía la voz de Santiago Ramón y Cajal (Imagen 1).

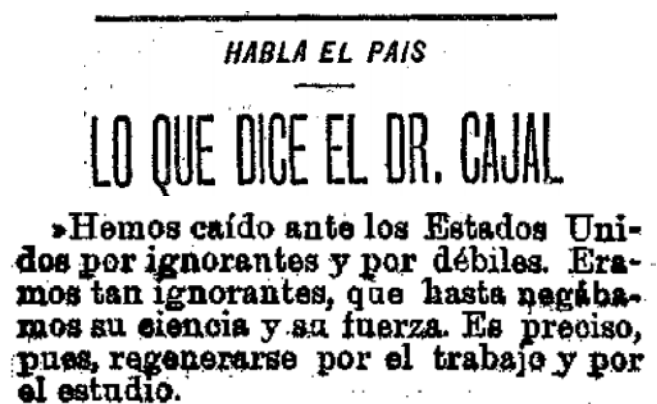


Imagen 1

Como detalla Martínez Martín (1991: 21), una de las principales transformaciones del siglo la encontramos en el mundo del libro. En los dos países, el libro, vehículo esencial de manifestación y transmisión cultural, sufrió a lo largo de la centuria una notable evolución en sus distintas vertientes; fabricación,

características formales, comercialización, contenido y función social. Todo ello, evidentemente propiciado por los avances técnicos, el mayor o menor grado de industrialización, la liberalización de las leyes de imprenta y el aumento de la alfabetización.

La fabricación cambió debido al maquinismo, evolucionaron los procedimientos de grabado: la litografía y el grabado en madera fueron los reyes de los sistemas de ilustración, sobre todo este último, que se constituyó como parte esencial de la revista ilustrada del siglo XIX. Pero de todos estos avances también se benefició la prensa, periódicos y revistas dirigidos a distintos públicos, que permitieron acercar la cultura a un mayor número de lectores (p. 23).

Se desarrolla la novela por entregas y el *feuilleton*-folletín, una práctica que se adoptó en los dos países hacia los años 30. En Francia, a partir de 1836, Emile de Girardin intenta atraer publicidad y clientes lectores por este medio, vendiendo el diario *La Presse* por debajo del precio de sus competidores. El relato que insertaba en un número continuaba en el siguiente, lo que fidelizaba al público. Joëlle Dusseau (2005: 13) proporciona un dato: « Dans les années 1860, c'est 60.000 abonnés que font gagner au *Petit Journal* les feuilletons de Gaboriau et de Ponson du Terrail ». Por la publicación de la novela en folletín sus autores reciben honorarios y tienen además la seguridad de que su texto aparecerá también en forma de libro.

Las *nouvelles* que analizamos en este trabajo aparecen en revistas: *Une fantaisie du docteur Ox* en *Le Musée des Familles*, en el *Journal d'Amiens. Moniteur de la Somme*, en el *Petit Journal* y algunos extractos en *Le Figaro illustré*. En esta revista parisina se publica *Frritt-Flacc*, como también en *La Lecture*, y en *Les Annales politiques et littéraires*. *Gil Braltar* saldrá en el *Petit Journal* y en *Le*

apunta que el Gremio de libreros de Barcelona contaba en 1818 con unos cuarenta inscritos y a finales del siglo XIX llegaron al centenar, incluyendo en esta cifra a los libreros de nuevo y de viejo.

Jesús Antonio Martínez (1991: 57) constata el acusado desfase entre Francia y España. En 1845 existía un 90 por cien de analfabetismo entre la población española, mientras que un 45,6 correspondía a la francesa; para 1860 el porcentaje en España se había rebajado al 75 por cien y en Francia al 32 por cien, y más aún, en la década de los años 80, la diferencia era abismal entre los progresos realizados entre uno y otro país: 72 por cien de analfabetismo para el primero y sólo el 16,6 por cien para el segundo. Bien es verdad que no en toda España era igual y Madrid era una excepción dentro de este desolador panorama (en 1860 su porcentaje de alfabetización se sitúa en un 40,7 por cien).

En definitiva a pesar de los esfuerzos de los editores por adaptar sus precios a mayores capas de la población, aunque se confeccionaran libros « económicos » en colecciones baratas, esto no significa que la mayoría tuviera acceso con sus recursos a lo que seguía siendo, a pesar de todo, un lujo. Las clases populares, artesanos, pequeños comerciantes e incluso los empleados más bajos de la administración o del ejército tendrían dificultades para comprar libros.

Los libreros dan publicidad a sus productos y los anuncian fundamentalmente en prensa, insistiendo en la calidad y precio de las obras. Así consiguen ampliar el número de lectores, siempre con un límite que viene marcado por la alfabetización, la posición económica o la mentalidad. Botrel (1993), Martínez (1991, 2001, 2005), Michon & Mollier (2001), Parinet (2004) han estudiado perfectamente todas estas cuestiones.

Cuando Dusseau (2005: 13) se pregunta sobre el tipo de lector para el que Verne escribe, la respuesta es controvertida. En favor de su tratamiento como autor para adultos está el hecho de la publicación de cierto número de obras en folletín y en bibliotecas populares, considerando que pueden ser atractivas para ese tipo de lector; en contra, el que Hetzel los edite en su revista de lujo en cuyo título se refleja el público receptor: *Magasin d'éducation et de récréation et semaine des enfants réunis. Journal de toute la famille*. Tras la impresión en esta revista, Hetzel hacía, casi al final del año, una edición en libro. Habitualmente había dos ediciones en este formato: una económica, sin ilustraciones (grand in-18: 12 x 18,5 cm) y una edición en un formato más grande con ilustraciones (grand in-8: 19,5 x 28 cm) que fue la más popular y se regalaba a los niños por Navidad (*les étrennes*).

Como bien apunta Compère (2005: 30), *magasin*, significa « ouvrage périodique composé de morceaux de littérature et de science ». En efecto, las producciones de la revista, así como de su colección adjunta, la *Bibliothèque d'éducation et de récréation*, van dirigidas a jóvenes de ambos sexos, pero también a adolescentes y a los más pequeños; en definitiva, a las familias al completo, pertenecientes a una burguesía y una nobleza de provincias, ilustradas y preocupadas por el porvenir y la cultura de sus hijos (Robin 1988: 9-10).

Hetzel, su editor (Imagen 4²), lo presentará como ambivalente: por un lado, vulgarizador, por otro, autor de obras de « science très positive » cuya forma pintoresca y dramática los hace

² Retrato de Pierre-Jules Hetzel, publicado en el *Magasin d'éducation et de récréation*, con motivo de su fallecimiento en 1886. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Jules_Hetzel_Magasin_Education_1886.jpg].

sin embargo adecuados para niños más jóvenes (Dusseau 2005: 17).

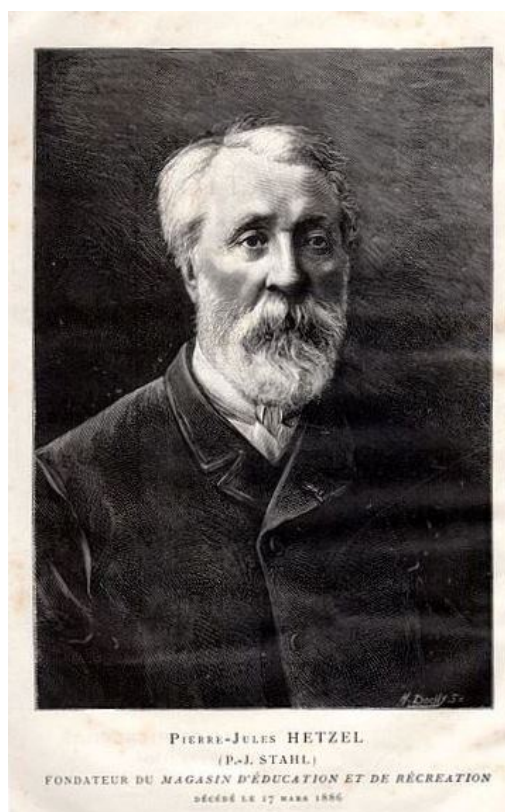


Imagen 4

Aunque estamos de acuerdo en que el autor francés se dirigió a un público lector infantil, juvenil y adulto (en definitiva, familiar), las tres *nouvelles* objeto de nuestro trabajo no participan de la idea de un Jules Verne escritor para la juventud.

Leer a Jules Verne nos pone en contacto con una época. El siglo XIX está presente en sus escritos a través de la ciencia, los descubrimientos, los viajes y todos los medios de transporte, el dinero, la enfermedad, la guerra, las armas, la música, astronomía, electricidad, física y química, fauna y flora, familia, poder, humor,

la vida cotidiana, la política, la colonización, las relaciones sociales, el progreso, la fantasía. Cien años de revolución industrial y explosión económica, de nacionalismos, de debates sociales y políticos que se insertan en su obra. La mayor parte de los datos que incluye son fiables y las descripciones acertadas y precisas. Cada ser y cada objeto tienen su lugar en la ordenación de los conocimientos y en la narración. La educación y el recreo son indisociables.

Concluimos este apartado con una acertada frase de Compère (1991 : 21): « je serais plutôt tenté de rapprocher Verne de Rabelais à cause d'une volonté commune d'ouvrir un texte littéraire à tous les langages de leur époque ».

CAPÍTULO 2. LAS *NOUVELLES* EN EL CONTEXTO DE SU AUTOR

*Je ne pense pas avoir jamais fait
un travail bâclé¹.*

Sus biógrafos han sido numerosos y desde enfoques distintos se han apasionado por su vida y su obra. Citaremos desde los inicios del siglo XX a Charles Lemire, Bernard Frank, a sus familiares Marguerite Allotte de la Fuÿe y Jean Jules-Verne, Charles-Noël Martin, Daniel Compère, Marc Soriano, Olivier Dumas, Jean-Paul Dekiss, Herbert Lotmann, así como las biografías más recientes de Joëlle Dusseau, Lucien Boia, Hélène y Jean-Claude Péret y Volker Dehs. A partir de todos ellos podemos construir este capítulo centrándonos expresamente en el periodo objeto de este trabajo, entre 1870 y 1890.

¹ Declaración de Jules Verne a Robert Sherard en una entrevista concedida en 1893 (Compère & Margot 1998: 88).

El 8 de febrero de 1870 Verne cumple cuarenta y dos años. En los países europeos más desarrollados, la esperanza de vida entre 1850 y 1900 oscila entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años. Por tanto podemos considerar que es un hombre ya mayor, en plena madurez personal y profesional (Imagen 5²).



Jules Verne por Nadar hacia 1874

Imagen 5

Si consultamos a sus biógrafos, el periodo correspondiente a la redacción y publicación de los tres relatos objeto de nuestro trabajo coincide con la etapa en la que Verne se encuentra en la cúspide de su éxito: Los Péret (2005: 107) marcan esta época como « Du rêve à la réalité », y Dehs (2005: 103) la designa como « El éxito y la cara oculta ».

² *Centre international Jules Verne* de Amiens, « Portraits de Jules Verne ». [<http://www.jules-verne.net/index.php/%C3%A9clairer-l-%C5%93uvre/la-vie-de-jules-verne/portraits-de-jules-verne.html>].

Es juzgado por la crítica como buen escritor, aunque no es estimado como un gran escritor. Fue rechazado por la Académie française precisamente porque lo consideraba un escritor de libros juveniles. Su obra « relativement complexe dans son écriture, mais simple dans sa lecture » (Compère 1991: 7) cautiva a todo tipo de lectores. Una de sus máximas aspiraciones como literato, según Volker Dehs (2005: 11) fue convertirse en « un estilista », en un artista a quien se le tomara en serio. Pero, como él mismo confesó con tristeza en 1894 a su entrevistador Robert Shepard: « Le grand regret de ma vie est que je n'ai jamais compté dans la littérature française » (Compère & Margot 1998: 83).

Sin embargo es un autor económicamente rentable, en España como en otros países europeos, las editoriales intentan conseguir la traducción de sus obras. Gaspar editores lo logra en 1875.

En esa fecha, 1875, Verne es ya célebre gracias al olfato empresarial de Pierre-Jules Hetzel, con el que firma su quinto contrato. Desde la rúbrica del primero, el 27 de octubre de 1862, Verne se ha comprometido a participar en el proyecto editorial en el que Hetzel lo involucra, compuesto por una literatura científica accesible al gran público, y sobre todo a los más jóvenes. Desde 1867 sus novelas se publican bajo el título general del proyecto: *Voyages extraordinaires*, compendio de todos los saberes correspondientes a múltiples disciplinas, ilustradas y redactadas con un estilo agradable y moderno.

El público lector ya ha podido disfrutar de algunas de sus obras maestras: *Cinq semaines en ballon* (1863), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la Lune* (1865), *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-70), esta última compuesta en su « despacho flotante » el *Saint-Michel I* (Dehs 2005: 84).

Hasta 1865 ha publicado también seis *nouvelles*, así como las novelas *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1864-1866), *Autour de la Lune* (1869) y *Les enfants du capitaine Grant* (1865-1867).

Entre 1870 y 1872 escribe y publica *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, (inspirada en la guerra de Crimea que había concluido quince años antes), *Une fantaisie du docteur Ox*, y otra de sus obras más celebradas, *Le tour du monde en quatre-vingt jours* que se convertirá en la novela más vendida. Redacta *Le pays des fourrures*, que se editará al año siguiente y está escribiendo *Le Chancellor*, inspirado en el naufragio de la *Meduse* acontecido en 1816 y en el cerco de París por los alemanes en 1870.

Durante los cinco primeros años del decenio que estamos contemplando, su actividad literaria sigue siendo frenética a pesar de los acontecimientos históricos y personales: son momentos tristes, la crisis matrimonial finalmente resuelta, la tristeza y aburrimiento de Verne que preocupa a su mujer, la muerte de su padre Pierre Verne; frente a esto, la alegría del reconocimiento de su trabajo por parte de la Académie française, quien le otorga un premio de prosa en 1872 y el éxito sensacional de *Le tour du monde en quatre-vingt jours*. Su distinción como caballero de la Legión de Honor llegará en 1892.

El 19 de julio de 1870 Francia declara la guerra a Prusia y Verne compone una marcha militar a la que Hignard pone música. Al conflicto franco-prusiano alude Verne cuando redacta en 1871 *Une fantaisie du docteur Ox*: « À la frontière! À la frontière! », gritan los quiquendonios en un arrebato patriótico.

Ante el clima bélico, su mujer Honorine y sus hijos se marchan a Amiens, donde él se instalará definitivamente en 1872. Desde el inicio de las hostilidades se le encomienda la tarea de vigilar la

costa desde su *Saint-Michel I*, puesto que con cuarenta y dos años es mayor para ser movilizadado.

En este tiempo no solo termina *L'île mystérieuse* (1874-1875), y comienza a escribir *Hector Servadac* que saldrá en 1877, sino que modifica las *nouvelles* escritas cuando tenía entre veintidós y veintiséis años y se habían incluido en el *Musée des familles: Un voyage en ballon* (1851) se convirtió en *Un drame dans les airs, Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*. (1854) y *Un hivernage dans les glaces* (1855), junto a la nueva versión de *Une fantaisie du docteur Ox*, se unen para ser publicadas en una recopilación titulada *Le docteur Ox* (1874). Los otros relatos cortos de su juventud siguen un camino similar: *Les premiers navires de la marine mexicaine* (1851) se convierte, tras una nueva redacción en *Un drame au Mexique* y se publica junto a *Michel Strogoff* en 1876; un *Martin Paz* (1852) remodelado se había unido a *Le Chancellor* un año antes, en 1875. Finalmente el relato que había escrito con treinta y siete años, *Les forceurs du blocus*, también remodelado, acompaña a la novela *Une ville flottante* en su publicación en 1871.

En Amiens Verne desea llevar una vida tranquila acorde con su sangre bretona, según él mismo confiesa, y sus conciudadanos se alegran de que entre los vecinos se encuentre una persona tan prestigiosa. Enseguida es aceptado en la Academia de la ciudad, donde pronuncia distintos discursos, lee fragmentos de obras todavía inéditas y es elegido presidente entre 1875 y 1881.

La vida apacible de estudio y trabajo en algún momento se ve sobresaltada, como ocurre el 28 de septiembre de 1873 por la visita a la ciudad del aeronauta Eugène Godard.

Hasta entonces Verne nunca se había subido a un globo, aunque desde la primera *nouvelle* esta aeronave está presente en sus obras. *Un voyage en ballon* (1851) es la historia de un loco en un globo

« qui marque le début de la ligne que j'ai été destiné à suivre dans mes romans » (Compère & Margot 1998: 90). Once años después de este relato, el aerostato adquiere de nuevo protagonismo en su primera novela *Cinq semaines en ballon* (1863) y volverá a aparecer en *L'île mystérieuse*, cuya redacción retoma por tercera vez en 1873 tras la experiencia. La ascensión tiene lugar en Amiens y dura, según le cuenta a Robert Sherard en 1893, «trois quarts d'heure » (Compère & Margot 1998: 91); da lugar al relato biográfico *Vingt-quatre minutes en ballon*.

Viajar fue la pasión de su vida y algunas experiencias personales las inserta en sus novelas *Un billet de loterie*, que publica junto a la versión modificada de *Frritt-Flacc* en 1886, *Les Indes noires*, escrita diez años antes, en 1876, o *Mathias Sandorf* en 1882. Aunque hay que puntualizar, como recoge Dehs (2005: 121), que por regla general Verne no se basa en experiencias propias al escribir sus novelas.

En contraste con los problemas que su hijo Michel está causando a sus padres, Jules Verne consigue evadirse trabajando en la novela *Un capitaine de quinze ans* (1878). Contrariando a su familia, Michel se casa en 1880 con una joven actriz a la que abandona tres años más tarde. Esta época coincide con los intentos infructuosos del autor por entrar en l'Académie française.

Pero no todo son problemas. « El mar y los barcos son un contexto donde Verne se siente cómodo », dice M^a Pilar Tresaco (2013: 251) en su artículo sobre Verne y los barcos. En 1877 compra su tercer yate el *Saint Michel III*, que le va a permitir realizar el primer crucero por el Mediterráneo entre mayo y julio del año siguiente. Saliendo de Nantes, visita o realiza escalas en Vigo, Lisboa, Cádiz, Tánger, Málaga, Tetuán, Orán, Argel, y Gibraltar, a

donde volverá en 1884 cuando realice su segundo y último viaje por el mismo mar con el *Saint-Michel III*.

Entre crucero y crucero por el Mediterráneo, en 1879 viaja a Inglaterra y Escocia con su hijo Michel, su sobrino Gaston, y con el hijo de su editor. Este viaje será también provechoso literariamente pues en 1881 redacta su novela situada en Escocia, *Le rayon vert*. Ese mismo año navega por el Báltico y el mar del Norte.

En ocasiones Verne encuentra tiempo de divertirse ofreciendo en su domicilio concurridos y exitosos bailes de disfraces, o con la redacción y posterior lectura de relatos de corte biográfico como *Dix heures en chasse*, « une histoire picaresque, simple boutade » anécdota ocurrida con la que deleita en 1881 a su audiencia en la Academia de Amiens.

Dos años más tarde, 1883, puede ser la fecha de redacción de *Frritt-Flacc*, puesto que existen analogías con la novela *Mathias Sandorf* y la letra del manuscrito coincide con esta época. Parece además que Verne modificó el texto inicial con el fin de publicarlo unido al tercer volumen de esa novela, pero sabemos que su editor se lo desaconsejó en una carta del 11 de abril de 1885 (Dehs 2010: 3). Desde luego Pierre-Jules Hetzel no tenía una opinión muy favorable sobre esta *nouvelle* y así se pone de manifiesto en esa misma carta que envía a Verne (nº 635), donde la considera « une chose de si peu de poids », « une bamboche », que en caso de publicarse juntos quitaría importancia a *Mathias Sandorf*. Y añade: « Mieux vaudrait garder cette petite nouvelle pour compléter un livre de moindre calibre » (Dumas et al. 2002: 276). Sin embargo, a pesar de su brevedad, se trata de un relato extremadamente complejo (Soriano 1978: 368).

Volvemos a sus cruceros mediterráneos. Gibraltar ejerce una fuerte fascinación sobre el autor francés ocupando un sitio especial

en su vida creativa, « à la fois comme lieu géographique et comme symbole de l'impérialisme britannique » (Thompson & Valetoux 2008). Hace alusión al peñón en sus novelas y es el espacio de su *nouvelle* satírica, *Gil Braltar* que redacta en 1886, dos años después de su segunda arribada. Estos últimos autores citados reconstruyen en su artículo las dos visitas, tomando como referencia las notas, más bien sucintas, que escribió Verne en el cuaderno de bitácora, y las completan con otros documentos. Se paseó por Main Street, la arteria principal de la guarnición inglesa, por la Alameda e inspeccionó las baterías militares. Luego en la ficción, colocó al general Mac Kackmale en ese contexto

Oui! Il dormait dans sa confortable habitation de Main-street, cette rue sinueuse qui traverse la ville depuis la Porte-de-Mer jusqu'à la Porte de l'Alameda. (C.III)

En algún momento de su visita divisó monos, pues según dicen Ian Thomson y Philippe Valetoux (2008), en una de las anotaciones, escribe: « Gibraltar captured by the apes. A short story to write ». Esto les permite datar la concepción de esta *nouvelle* exactamente a las 11:30 del 26 de mayo de 1884.

Gil Braltar es la historia de un loco que vive con los monos en el peñón, del que el autor dice « Son cerveau n'y avait point résisté, et sa place eût été à l'hôpital /hospice des aliénés » (C.II). En el mismo año de la redacción del relato, 1886, su sobrino Gaston, hijo de Paul Verne, le pega un tiro en la pierna izquierda, entre el pie y el tobillo, herida de la que no se recuperó. En la entrevista concedida a Sherard en 1893, le confiesa: « Le pauvre garçon avait perdu ses esprits et a dit qu'il avait agi ainsi pour attirer l'attention sur ma candidature à un siège de l'Académie française. Il est maintenant dans un asile, et je crains qu'il ne soit jamais guéri ». (Compère & Margot 1998: 94).

Este año 1886 es excepcional; desde el punto de vista literario, Verne redacta *Gil Braltar*, otra nouvelle, *Les Aventures de la famille Raton* que no se publicará en España hasta 1911, dos novelas, *Le Chemin de France y Nord contre Sud* y se editan *Robur le Conquérant* y *Un billet de loterie*. Desde la perspectiva personal, además del desgraciado accidente del 9 de marzo provocado por su sobrino, ocho días después, el 17, fallece su editor Pierre-Jules Hetzel en Mónaco. Por otro lado, su hijo Michel, que ya tiene dos hijos, se divorcia y se vuelve a casar con Jeanne Reboul, embarazada. En febrero había tenido que vender su yate de vapor, el *Saint-Michel III*, que tantas satisfacciones le había proporcionado, para poder afrontar las deudas de Michel. Su madre, Sophie Allotte de la Fuÿe (de soltera) muere en Nantes en febrero de 1887. « He entrado en un periodo negro de mi vida » (Dehs 2005: 144) le confiesa a Hetzel hijo.

Tras el accidente, Verne tiene que recurrir durante años a los calmantes, y desde la cama, en un arranque de humor negro (humor como en *Gil Braltar* o *Dix heures en chasse* y negro como en *Frritt-Flacc*), compone una rareza, un soneto *À la morphine*³ en marzo de 1886, cuya estrofa final dice

Ah ! perce-moi cent fois de ton aiguille fine
Et je te bénirai cent fois, Sainte Morphine,
Dont Esculape eût fait une Divinité.

En una carta (nº A125) remitida a Louis-Jules Hetzel desde Amiens el 3 de junio de 1890, refiriéndose a *Aventures de la famille Raton* le decía « J'ai extrêmement poli et travaillé cette nouvelle » (Dumas et al. 2004: 117). Con el mismo mimo redacta en 1893 el último de sus relatos cortos, *M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol*, un

³ Sitio *Zvi Har'El's Jules Verne Collection*. Disponible en [<http://jv.gilead.org.il/fviron/poemes/morphine.html>].

curioso «conte de Noël» musical y fantástico, que junto con el anterior no se traducirá al español hasta 1911.

En definitiva, la confesión que hizo a su entrevistador Robert Sherard en 1893 con la que hemos comenzado este capítulo « Je ne pense pas avoir jamais fait un travail bâclé » (Compère & Margot 1998: 88) puede aplicarse a toda su obra, incluidas las *nouvelles*, que sus editores no supieron apreciar.

Y aquí vamos a dejar a Verne con sesenta y dos años, iniciando la reconciliación con su hijo Michel. Con su salud cada vez más deteriorada, aunque con quince años todavía por delante, se presenta a las elecciones al ayuntamiento de Amiens por la lista republicana, y es reelegido en 1892 (Imagen 6⁴), 1896 y 1900 donde desarrolla una intensa actividad cultural hasta dos años antes de su muerte, el 24 de marzo de 1905.



Jules Verne hacia 1892

Imagen 6

⁴ *Centre international Jules Verne* de Amiens, « Portraits de Jules Verne ». [<http://www.jules-verne.net/index.php/%C3%A9clairer-l-%C5%93uvre/la-vie-de-jules-verne/portraits-de-jules-verne.html>].

CAPÍTULO 3. LA NOUVELLE

*[...] une nouvelle n'est pas un roman court
et un roman court n'est pas une longue nouvelle.¹*

Dentro del contexto histórico y cultural que estamos construyendo, debemos detenernos a definir qué se entiende por *nouvelle*, término que mantendremos en francés alternándolo con la forma « relato corto ».

El Centre national de ressources textuelles et lexicales nos proporciona la siguiente definición del sustantivo:

LITT. Œuvre littéraire, proche du roman, qui s'en distingue généralement par la brièveté, le petit nombre de personnages, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés.²

¹ Paul Bourget (1906: 248).

² CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/nouvelle>].

A esta designación se añade, entre otros aspectos que comentaremos posteriormente, su forma de difusión, normalmente por la prensa que se desarrolla en el siglo XIX.

La *nouvelle* ha sido durante mucho tiempo considerada como un subproducto de la narrativa viviendo a la sombra de la novela, por la que sus creadores no obtienen el mínimo reconocimiento, como ocurrió con Verne, cuyos relatos cortos sus editores no supieron apreciar.

Sin embargo en la actualidad se produce un auge en los estudios de la narrativa breve, que interesa a buen número de especialistas. Entre ellos, Florence Goyet, René Godenne, el crítico más importante de la historia de la *nouvelle* francesa, Vincent Engel, director y creador en 1995 del *Centre d'études de la nouvelle* de la Universidad de Lovaina, Pedro Méndez, Concepción Palacios y su grupo de investigación de la Universidad de Murcia que llevan a cabo una labor inestimable sobre la *nouvelle*-relato corto en francés desde hace un tiempo. Como ellos mismos reconocen, definir este género que conoció su época de mayor esplendor en el siglo XIX es una tarea difícil.

La dificultad reside ya en la denominación. El problema terminológico se arrastra desde sus inicios. Según Godenne (1985), desde la segunda mitad del siglo XVII aparecen formas narrativas con la denominación de *nouvelles*, *mémoires*, *histoires*, *contes* de todo tipo, oponiéndose a la novela. Y siguen aumentando: *écits*, *scènes*, *historiettes*, *légendes*, *chroniques*, hasta con sus dobles: *contes et écits*, *contes et nouvelles* (Palacios 2003: 15). Goyet (1993: 82-102) establece similitudes y diferencias entre *nouvelle*, *fait divers* y *feuilleton*. Godenne continúa en la actualidad su inventario y recopilación de *nouvelles*.

En realidad sus autores no se preocupan por precisar la terminología, simplemente las escriben. Verne precisamente llama a sus obras de juventud *nouvelles*.

En español nombramos como « cuento » lo que los franceses pueden diferenciar como *conte* o como *nouvelle*. El término es en cierto modo ambiguo, pues siempre debemos precisar si hablamos de un cuento folklórico o de un cuento literario. A partir de 1850 parece que se impone esta segunda forma, pero en la época romántica también tenemos consejas, novelitas, cuadros, baladas, leyendas. Por eso Concepción Palacios (2003: 16) se decanta por « relato corto », puesto que permite englobar textos muy diferenciados pero que poseen el denominador común de la narración ficcional. La forma concita una pluralidad de significaciones y son muchos los textos que, aunque con forma diferente y distinto tono, podrían incluirse bajo esta denominación: cuento, epopeya clásica, *lai*, fábula, historia, *nouvelle*, etc. (p. 11).

La mayor parte de los investigadores reconocen el relato corto como género, al mismo nivel que la novela, pues sobre todo en el siglo XIX parece existir una unidad genérica en cuanto a elementos temáticos y formales. Además, los lectores de *nouvelles* saben intuitivamente que están ante un género y cuando eligen leerlas saben qué esperan de ellas (Goyet 1993: 7).

René Godenne (1967: 40) habla de la diferencia entre el que escribe *nouvelles* y el que compone cuentos. Las dos formas narrativas tienen características propias y las esquematiza diciendo que el cuento implica generalmente la puesta en marcha de elementos que no tienen lugar en el mundo realista de la *nouvelle*. Se la llama así porque su punto de partida es una anécdota, una noticia, una conversación y, alrededor de ella, el autor inventa el drama completo, la historia y los personajes. Hay que darle vida

como si el hecho verdadero datara de ayer, como si el *nouvellier-nouvelliste* hubiera sido testigo. En definitiva, para Godenne, p. 42, el cuentista puede permitirse mentir, el *nouvellier* no.

En principio, pues, llamamos *nouvelle* a un relato corto novelado que suele tener la longitud de un cuento, y es verosímil.

Cuando se habla de relato corto a partir del siglo XIX se hace comparándolo con la novela:

Frente a la multiplicidad de acontecimientos, de decorados, de número de personajes, de puntos de vista y focalizaciones diversas, de descripciones exhaustivas y minuciosas, se habla de simplicidad, de unicidad, de concisión, de concentración, de economía, de tipificación de personajes que se manifiestan en su excepcionalidad. (Palacios 2003: 11-12)

Bajo la denominación se engloban textos que comparten elementos formales y estilísticos similares. Son breves, la historia es verosímil, poseen una fuerte carga de oralidad, el factor sorpresa, los detalles, y sobre todo lo que parece ser la característica principal de la *nouvelle* y que Goyet (1993: 49) denomina la « *pointe* », o traducción de la tensión antitética.

Pero como dice Godenne (2007) la *nouvelle* puede ser un texto largo o corto, si bien la mayoría son cortos. La imposición de una extensión determinada no es definitiva; recordemos que a veces la historia en la prensa termina tras dos o tres entregas.

Los relatos son muy variados: realistas o fantásticos, aristocráticos o burgueses, parisinos o provincianos, morales, costumbristas, científicos, de amor, de guerra, de muerte o de miedo, y como innovación del fin de siglo, la *nouvelle amusante*.

Diferenciar entre cuento o *nouvelle*, texto más corto o más largo, no es significativo a la hora de definir este género. Florence Goyet (1993) analiza en profundidad la estructura de este tipo de relatos y concluye que la simplicidad de los temas, la cotidianidad que la crítica ha proclamado constantemente, tampoco se

sostienen. Introduce varios aspectos importantes: habla de una « caractérisation paroxystique » (p. 15) de los personajes definida por la exaltación extrema de los afectos y las pasiones, que los convierten en representantes de su categoría. Y este paroxismo se extiende a todos los elementos de la narración.

Otra característica de la *nouvelle*, por su brevedad, es que camina con celeridad y eficacia hacia el final. Ningún elemento puede desperdiciarse: es importante lo que se dice y lo que se calla, por la forma de decirlo y la manera de ocultarlo.

Tres son los focos de atención: el título, por su inmediatez y proximidad con el texto, así como las primeras líneas que han de marcar y propiciar el interés, el punto álgido de la historia [...] y el desenlace que se espera con ansiedad y que ha de cubrir las expectativas creadas. (Palacios 2003: 12)

Para obtener este efecto de brevedad, la *nouvelle* recurre, además de al empleo de personajes-tipo, y a la utilización de material prefabricado que el lector ya conoce, al *resserrement du cadre* (Goyet 1993: 62), es decir, expulsa de su campo todo lo que no le es útil.

Y no es porque « no tenga tiempo o espacio » para construir el marco (el poema lírico es breve y no por ello está menos elaborado), sino porque se concentra en un aspecto parcial del cuadro general para llegar más rápidamente al final.

Otro aspecto esencial que le permite ser breve y a la vez completa, es su estructura antitética y la tensión que genera. La *nouvelle* actúa por contrastes, « ce qui est premier, c'est la constitution d'une structure en oxymore » (p. 34). Esta tensión oximórica no es necesaria en la novela pero es fundamental en la *nouvelle* (p. 47). Esta característica de la *nouvelle* deducida de su estructura, es lo que Goyet (p. 49) denomina la « pointe », tensión antitética, que

provoca el latigazo (« coup de fouet ») por el cual los anglosajones la definen.

El autor de *nouvelles* coloca al lector en una posición privilegiada desde donde este contempla lo que se produce ante sus ojos. Debido a que su origen se sitúa en el cuento y a su fuerte carga de oralidad, se establece una relación entre el contador-narrador de su historia y el lector-oyente. (Como veremos, esto ocurre ya en los títulos de los capítulos de *Une fantaisie du docteur Ox*). En la *nouvelle*, nuestra lectura está totalmente programada por el texto escrito, como lo está el chiste que escuchamos.

En definitiva, la *nouvelle* es un laboratorio de escritura. Todo y nada sirve para definir un género que responde a las características del momento y a su forma de difusión.

Godenne que ha revisado e inventariado durante varios decenios las *nouvelles* bajo sus diferentes denominaciones desde el siglo XV, observa con acierto que

La Princesse de Clèves de Mme de Lafayette, texte tenu à présent pour le premier roman psychologique à la française, est au XVII^e siècle une *nouvelle*. (Question: mais comment imaginer qu'une des œuvres maitresses de la littérature française ne soit qu'une *nouvelle* ? (Godenne 2012: 35)

Además se lamenta de que en el siglo XIX, la *nouvelle* se reduzca únicamente al examen de dos obras, la de Mérimée y la de Maupassant, rechazando las de Chateaubriand, Daudet, Nerval, Gauthier, que sí habían escrito relatos de este tipo en su época (p. 36).

Nuestra queja va también en ese sentido. ¿Por qué nadie cita a Verne como *nouvelliste* ni lo incluye en sus estudios? Tal vez está relacionado con el hecho de que este escritor no aparece en las historias ni manuales de la literatura (de donde, por otra parte, arrancan las investigaciones de Godenne).

CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN DE LAS *NOUVELLES* EN ESPAÑA

4.1. LAS EDITORIALES

En el *Museo de las Familias* (1843-1870), revista ilustrada dirigida por Francisco de Paula Mellado aparecen las primeras obras que se tradujeron a nuestra lengua y fueron precisamente tres relatos cortos de un Jules Verne muy joven, cuando todavía no era conocido ni en Francia ni en España por el gran público: bajo las iniciales JV se publica *América del Sur. Las primeras naves de la marina mejicana* (1852), y sin firma, *Martín Paz* (1852) y *Un invierno en los hielos del Polo* (1856). Esta última es una traducción simplificada y adaptada, con nombres de personajes y lugares cambiados y españolizados (Cadena 2011).

Esta revista ilustrada surgió en Madrid a imitación de la francesa *Musée des Familles*, tan importante en la producción del autor

francés, y se agotó hacia 1870-1871 a raíz de la aparición del máximo exponente del nuevo periodismo ilustrado español, *La ilustración española y americana*, con técnicas de impresión y estructura de contenidos más modernas.

Como afirma Francisco Javier Román (2014: 6), su finalidad era la divulgación de la cultura entre las familias decimonónicas que gozaban de cierto nivel económico y cultural.

La versión española de otra *nouvelle*, *Les forceurs de blocus. Etudes des moeurs contemporaines* (1865), titulada *De Glasgow á Charleston*, se publicó en La Biblioteca de instrucción y recreo de Medina y Navarro, editores de Madrid en 1871 (Imagen 7). En esta Biblioteca se recoge, según *La correspondencia de España* (13 de enero de 1871), la colección « más completa que se ha hecho hasta ahora en España » de las obras de Julio Verne.

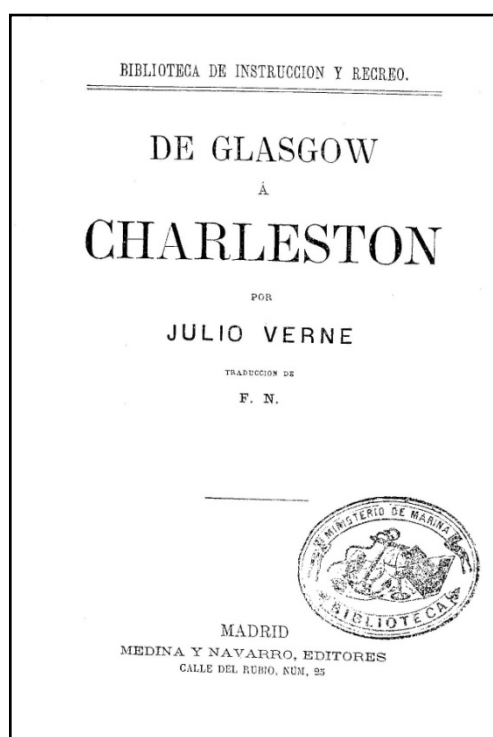


Imagen 7

Las editoriales que dieron a conocer a los lectores españoles las tres *nouvelles* objeto de este trabajo son las mismas que se encargaron de publicar toda la obra verniana conforme iba saliendo a la venta en Francia: la barcelonesa Trilla y Serra y las de Madrid, Gaspar y Roig editores (hasta 1874), reformulada como Gaspar editores (hasta 1885), así como sus sucesoras Agustín Jubera, editor (hasta 1889) y Sáenz de Jubera Hermanos, editores (hasta 1940).

La colección Biblioteca reformista, imprimida en Madrid por Manuel Minuesa de los Ríos, incluyó entre sus obras solo una traducción de Verne, *Frritt-Flace*. En el diario *La República* (27 de enero de 1885: 3) los editores dicen,

Con el título de *Biblioteca reformista*, pretendemos significar nuestra aspiración por los nuevos derroteros que emprende la literatura contemporánea, libre, tanto en su forma como en su fondo, de estrecha preceptiva y de escuelas determinadas.

Nos referiremos a esta colección en el análisis de *Frritt-Flace* (7.4.1).

Al principio, ninguna casa editorial tiene la exclusividad de la publicación de las obras de Verne y se establece una fuerte competencia sobre todo entre Trilla y Serra de Barcelona y Gaspar y Roig de Madrid. Esta última será la que adquiera en 1875 el derecho exclusivo de traducción y publicación en España de las obras que escriba Verne a partir de ese momento y finalmente eclipsará a su competidora.

Como comenta Jesús A. Martínez (2001: 48-49) entre 1876 y 1900 el sector editorial no fue muy activo en la constitución de sociedades. De las sociedades creadas la mayoría fueron colectivas, en negocios que mezclaban la impresión, la publicación y la distribución. Gaspar y Roig o Sáenz de Jubera proceden del ámbito familiar. Agustín Sáenz de Jubera, fallecido en 1889 sí puede ser considerado un editor en sentido estricto « tenía comprada la

propiedad de obras literarias y grabados, entre ellas obras de Hugo, [...] Lamartine, Castelar y sobre todo la propiedad de las obras de Julio Verne por valor de 1.000 pesetas ».

Además de Martínez (2001), M^a Pilar Tresaco (2011) y Francisco Javier Román (2014) aportan información interesante sobre el devenir de estas casas editoriales.

4.2. LOS TRADUCTORES

Desconocemos el nombre de los traductores de *Gil Braltar* y de *Frritt-Flacc*, sin embargo los tres nombres que vertieron al español *Une fantaisie du docteur Ox* son Vicente Guimerá, Felipe de Burgos y Manuel Aranda y Sanjuán.

Antes de comentar la trayectoria de los conocidos, queremos hacer constar que al mismo traductor, escondido bajo el criptónimo D. A. de A. y responsable de la traslación de *Frritt-Flacc* (1886) editada por Agustín Jubera, se debe la versión española de *La estrella del Sur. El país de los diamantes* (1886) y de *Matias Sandorf* (1886). Queda por determinar en estudios posteriores si estas iniciales pudieran corresponderse con Antonio de Alba, autor de la traducción de otra *nouvelle*, *Dix heures en chasse* (1881) publicada en 1883 como *Diez horas de caza* en Gaspar editores.

De **Vicente Guimerá** conocemos pocos datos. En Internet aparece citado como « el hombre que se adelantó a Julio Verne »¹ por su traducción de *Veinte mil leguas de viaje submarino* que imprimió la imprenta madrileña de Tomás Rey, anticipándose a la publicación de Hetzel en Francia y a la española de Gaspar. Comenzó a venderse por entregas en 1869 en la Biblioteca especial e instructiva de los señores Rey y Compañía como única traducción

¹ En el blog de la empresa especializada en libros raros Voynich Rare Books & Oddities. [<http://www.voynich.es/blog/vicente-guimera-o-el-hombre-que-se-adelanto-a-julio-verne>].

existente en España (Román 2014: 39). Parece que Vicente Guimerá era un escritor de segunda fila y que, además de traducir para Gaspar, trabajaba de manera habitual para el Ministerio de Hacienda, lo mismo que la imprenta de Tomás Rey.

Entre 1872 y 1874 se publican en Gaspar y Roig y en Zaragoza y Jayme editores, las versiones de otras tres novelas: *Aventuras de tres rusos y de tres ingleses en el África austral* (1872), *El país de las pieles* (1873) y *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873), así como de las cuatro *nouvelles*: *Maese Zacarías*, *Un drama en los aires*, *Una invernada entre los hielos* y *Un capricho del doctor Ox*, todas en 1875. Sus versiones tienen siempre como texto original las obras modificadas por Verne para ser editadas en Hetzel & Cie.

Unos años antes, en 1845 había trasladado una historia de horror *L'âne mort* (1829) de Jules Janin, *El asno muerto*, publicado por la imprenta de Ramón Campuzano de Madrid².

En el Prólogo del traductor, que ocupa las páginas V-IX, nos describe su estilo a la hora de realizar este trabajo

Hemos sido libres en los parajes donde la versión literal no podía acomodarse al genio de nuestra lengua, si bien en algunos, nos ha sido preciso sacrificar el purismo del habla castellana, á la necesidad de espresar con exactitud ciertos conceptos, de trasladar con fidelidad ciertas frases. No tenemos la presunción de ser buenos traductores, pero sí la vanagloria de dar á conocer al público, del mejor modo que nos han permitido nuestras fuerzas, una de las mas bellas producciones de la moderna literatura. (p. V)

Felipe de Burgos

Es también un personaje bastante desconocido. Además de su trabajo como traductor, podemos decir que al menos en algún momento de su trayectoria fue poeta y novelista, recopilador, y colaborador en una biografía.

² Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: [bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106042&page=1].

Su producción principal fueron las « primeras versiones españolas » de las *nouvelles* que coinciden con las primeras francesas y así se anuncia en la portada de las ediciones de Trilla y Serra. Tradujo *Un voyage en ballon* (1851), después titulado *Un drame dans les airs* (1874), como *Las escursiones [sic] aereostáticas*; *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme* (1852), como *El ginebrino Zaccharius (el reloj)*; *Un hivernage dans les glaces* (1855) como *El capitán Cornabute en los mares glaciales* y finalmente *Une fantaisie du docteur Ox* (1872) como *Una Ciudad oxi-hidrogenada*. Todas ellas se publicaron entre 1874 y 1875.

Como poeta, Felipe de Burgos ha incluido, en el capítulo I de su traducción *El ginebrino Zaccharius (el reloj)*, veintitrés redondillas bajo el título « El jardín de mis amores ». La poesía sigue a una introducción donde narra que Alberto, el enamorado de Geranda « sin ser poeta por educación [...] se atrevía á componer algunos sencillos y pequeños poemas ». La estrofa inicial es también la que cierra la composición. Incluimos la primera, la 20ª, la 21ª y la 22ª para ilustrar su arte,

¡Cuánto os amo, bellas flores
Que retratais á mi amor!
¡Cuánto amo vuestro frescor,
Vuestros vívidos colores!
[...]
Vuestros senos entretengan
Al céfiro que embelesa,
Y si no, se irá con priesa
A besarlas mientras tengan

La más exígua señal,
Y entonces [sic] ¡infeliz de mí!
No podré exclamar: «Aquí
Puso su pié angelical.»

Adios, flores; cada día
Permitidme que yo os vea,
Ya que tanto se recrea
Mi alma en tal compañía. [...] (p. 8)

Es autor de una novela histórica basada en el drama de igual nombre de Juan Palou Coll (Palma 1828-1906), *La Campana de la Almudaina*. Según los datos que nos proporciona el Catálogo colectivo del Patrimonio bibliográfico español (CCPB), Felipe de Burgos la publica en 1876 en Barcelona en la editorial Víctor Pérez Illana. Resaltamos la extensión de esta novela que consta de 617 páginas, pero también creemos conveniente señalar que su referente, un drama en tres actos y en verso, cuenta tan solo 72 páginas. La obra de Juan Palou Coll tuvo una fama extraordinaria y se representó muchas veces, hasta la segunda mitad del siglo XX (Mas i Vives 2006: v.2, 9).

Es recopilador asimismo de una obra editada en Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Espasa y Hermanos, con el título *El hombre juzgado por las mujeres ó sea El hombre considerado ante Dios, la naturaleza y la sociedad por las eminentes escritoras de todos los tiempos y países*. Consta de 495 páginas, pertenece a la colección Biblioteca ilustrada de Espasa Hermanos y puede datarse en 1870 por el grabado que figura en la anteportada. Esta misma editorial encargó a Juan Landa la relativa a la parte femenina titulada *La Mujer juzgada por los grandes escritores de ambos sexos o La mujer ante Dios, ante la naturaleza, ante la ley y ante la sociedad*.

La última aportación de Felipe de Burgos que conocemos se encuentra en el vol. 2 de *Espartero: su vida militar, política, descriptiva y anecdótica desde su nacimiento hasta su muerte*. Esta obra de 1868 consta de dos tomos escritos por D.M.H [Don Manuel Hiraldez de Acosta] y D.J.T. [Don José Trujillo], publicados en Barcelona, el primero por Hiraldez y Trujillo editores y el segundo por Espasa Hermanos Editores. Algunos anticuarios citan también como autores de esta obra a H. de Burgos, T. de Burgos (no

localizados) y F. de Burgos (también lo hace el CCPB, y da como fecha 1879 para esta obra en la editorial Espasa Hermanos).

En realidad la participación de Felipe de Burgos la encontramos en una Advertencia al final del segundo tomo³, antes de los índices, que dice:

« ADVERTENCIA. Desde la página 888, línea 9, del tomo II hasta el fin de la obra ha sido producción de D. Felipe de Búrgos por no haber podido continuarla los primitivos autores de ella D.M.H. y D.J.T. / Los Editores. »

El peculiar estilo de Felipe de Burgos ampuloso, engolado, hinchado, no solo se hace patente en las traducciones, como tendremos ocasión de comprobar, sino también en la parte de la biografía dedicada a Espartero, muy distinto de la de los principales autores. Transcribimos a modo de ilustración un párrafo del capítulo primero correspondiente a la parte tercera (Vida descriptiva y anecdótica), pp. 909-910,

Muchísimas son las razones que nos impiden entrar en algunos pormenores de esta parte de nuestro trabajo; y fácilmente comprenderá el lector que viviendo todavía el ilustre patricio cuya vida historiamos, no podemos narrar todo cuanto convendría para dar una idea clara y precisa del carácter privado del conde de Luchana. Además, nos extenderíamos sin duda demasiado y tememos que el público nos acusaría de haber dado mucha mayor extensión á nuestra historia de lo que en el prospecto de la misma ofrecimos. Por lo tanto nos limitaremos á transcribir todos los rasgos que caracterizan á Espartero, rechazando todos aquellos pormenores que sin ser de mucho interés, no pueden darnos idea de algún rasgo de su carácter.

De **Manuel Aranda y Sanjuán** (1845-1900) conocemos algo más. Nació en Alicante, fue traductor profesional de gran número de obras del francés, latín, italiano, inglés y portugués, algunas de ellas plagiadas por otros traductores como Enrique de Montalbán, que según recoge Fernando Sorrentino (2004), copió su versión

³ Este tomo consta de 952 páginas+advertencia+índices.

castellana de *La divina comedia* de Dante (1868) y la editó con su nombre en 1888 en la Librería española de Garnier Hermanos. Como comentamos en Cadena (2011), lo mismo ocurrió con el plagio de *Los primeros navíos mejicanos*; bajo el título *Un drama de la independencia de Méjico*, la casa editora de Eduardo de Medina de Madrid la incluyó, eludiendo el nombre del traductor, detrás de una obra de J. Álvarez Pérez, titulada *El país del misterio*. Su traducción *El capitán Cornbutte ó Una invernada en los hielos* también se parece sospechosamente a la que con el mismo título firmó Antonio Gutiérrez para ser publicada (en versión recortada) por Salvador Manero.

Vertió al español obras de carácter científico, clásicos de la literatura universal (Balzac, Lamartine, Camoens, De Amicis, Manzoni, Mayne-Reid, etc.) y sobre todo entre 1875 y 1876 las *Obras Completas* que Julio Verne había publicado en Francia hasta esa fecha (Román 2014: 247).

En cuanto a las *nouvelles*, además de *Los primeros navíos mejicanos*, primera versión del relato de 1851, que en la edición de Hetzel corresponde a *Un drame au Mexique* (1874), tradujo *Le comte de Chanteleine* (1864) como *El conde de Chanteleine*, las segundas versiones de *Martin Paz* (1875), de *Un drame dans les airs* (1874), con el título *Un drama en los aires ó las excursiones aerostáticas*, de *El ginebrino maese Zacarías ó el reloj* (*Maitre Zacharius*, 1874), de *El capitán Cornbutte ó Una invernada en los hielos* (*Un hivernage dans les glaces*, 1874), de *Los forzadores de bloqueos ó De Glasgow á Charleston* (*Les forceurs de blocus*, 1871) y de *Una ciudad oxihidrogenada ó El doctor Ox* (*Une fantaisie du docteur Ox*, 1874).

A él se deben también las versiones españolas de las novelas *Cinco semanas en globo*⁴, las dos partes de *Aventuras del capitán Hatteras* (*Los ingleses en el Polo Norte* y *El desierto de hielo*), *Viaje al centro de la Tierra*, *De la Tierra á la Luna*, las tres partes de *Los hijos del capitán Grant*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Viaje alrededor de la Luna*, *Una ciudad flotante*, *El país de las pieles*, *La vuelta al mundo en 80 días* y *El Chancellor*. Finalmente, de la obra no literaria *Descubrimiento de la Tierra – Historia de los grandes viajes y de los grandes viajeros* traduce solo una parte, hasta Cristóbal Colón.

Fue director de la revista semanal ilustrada *El Museo de la Juventud* destinada a lectores adolescentes de ambos sexos, y así lo recoge Antonio Checa (2002: 262) cuando habla de la prensa pedagógica catalana durante la Restauración. *La Dinastía*. Diario político, literario, mercantil y de avisos, de Barcelona amplía la información el 15 de septiembre de 1887. El semanario « tiene por objeto proporcionar sana, amena é instructiva lectura » a sus jóvenes lectores. « Para ello inserta: cuentos, novelas, viajes, episodios históricos, ejemplos morales, lijeros estudios científicos, etc., etc. todo ello en buen papel, con letra muy clara y adornado y animado por grabados abundantes y excelentes ». Lo publicaba la casa editorial de la viuda de J. Trilla, en cuadernos semanales de 32 páginas de lectura con múltiples ilustraciones, al precio de dos reales.

A partir de la noticia que incluye el semanario *El Mundo Cómico* el 15 de agosto de 1875 que reproducimos (Imagen 8) y de otras noticias de la misma revista (16 de mayo, 12 de septiembre de

⁴ Las citamos por orden cronológico de publicación en Francia, puesto que, como hemos dicho, las traducciones son de 1875-1876.

1875) podemos afirmar que en la época fue considerado como un traductor correcto,

—Los conocidos editores de Barcelona Trilla y Sierra, son catedráticos en esto de publicaciones.

Acaban de dar á luz un bonito tomo titulado, *Verdaderas cartas de Abelardo y Eloisa*, notablemente traducidas del latín con arreglo al texto original que se conserva en la biblioteca de París, por Manuel Aranda y Sanjuan, persona muy competente en lo relativo á traducciones, porque además ha vertido nuevamente al español, *Martin de Paz* ó los *Primeros navíos mejicanos*, episodios históricos escritos por Julio Verne, que como todo lo de este autor ha de interesar la atención del público.

Imagen 8

Una vez establecido el panorama histórico y cultural en el que estos tres relatos cortos se insertan y quiénes son los responsables de su difusión en España, pasamos a comentar el marco conceptual que nos servirá para analizar el corpus seleccionado.

PARTE II

MARCO CONCEPTUAL PARA EL ANÁLISIS DEL CORPUS

CAPÍTULO 5. TEXTO ORIGINAL Y TEXTO META

Cervantes en *El Quijote*, de manera no muy positiva, compara el hecho de traducir de una lengua a otra

como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (P.2, C.LXII)¹

Desconocemos qué papel otorgaría Cervantes a los examinantes de ese tapiz del revés que han realizado esas personas torpes en la expresión de conceptos y en su distribución en el discurso.

Precisamente ese es el cometido que nos hemos propuesto, el de observar y analizar en 2015 estos productos confeccionados en

¹ Cervantes (2013: 1032), edición de Francisco Rico.

España entre 1870 y 1890, para un público lector determinado, por personas nada o poco conocidas.

Para proceder al análisis de cada una de las *nouvelles*, necesitamos hacerlo, en primer lugar, desde una aproximación global más literaria, en consonancia con las especificidades del género que nos ocupa, puestas de relieve en el capítulo 3. Evidentemente este acercamiento que proponemos puede servir para cualquier relato, largo o corto.

En segundo lugar, son necesarias unas herramientas que nos permitan descender al detalle de la traducción textual. Una vez conocidos los conceptos integradores que utilizan los teóricos de la traducción (Hurtado, Yllera & Ozaeta, Tricàs, Newmark) para establecer los procedimientos, estrategias y las técnicas de la misma, estamos en disposición, tras haberlos adaptado, de afrontar el análisis del trasvase desde el texto original hacia cada uno de los textos meta que constituyen nuestro corpus.

A. El proceso de la traducción se basa, según el método interpretativo-comunicativo, en comprender el sentido que transmite el texto original para poder reformularlo adecuadamente en la lengua receptora; por eso el papel del traductor consiste en trasladar el mensaje, la intención y el estilo del texto original produciendo el mismo efecto en el destinatario.

El análisis contrastivo entre las traducciones y sus textos originales se realizará mediante la confrontación de los elementos que afectan a la **comprensión** del texto original y su plasmación en la obra traducida, y de aquellos que influyen en la forma de **expresión** en la lengua de llegada.

Cuando hablamos de una obra literaria, separar el fondo de la forma resulta complicado, sobre todo en aquellas facetas relativas a la estructura o la técnica narrativas, pues parecen estar más

relacionadas con aspectos formales. Sin embargo cuando ese único texto literario debe ser cotejado con su traducción, la perspectiva es diferente y podemos construir un sistema que, integrando los elementos que conforman el relato, nos permita el estudio del texto traducido con respecto al de su procedencia.

Desde la perspectiva del fondo, de la **comprensión** del texto original por parte del traductor, comparamos tres aspectos: la historia, la estructura y la técnica, que a su vez se subdividen y nos permiten profundizar en cada uno de ellos.

I. LA HISTORIA, referida a la ordenación de las acciones siguiendo una relación causal o temporal. Bajo este epígrafe se tendrán en cuenta las similitudes y diferencias entre ambos textos en cuanto a los siguientes elementos:

– El *título*, para comprobar si se adecúa o no a la versión original así como establecer su relación con el contenido.

– La *intriga*, como conjunto de motivos que configuran la trama o nudo de la obra, intercalados y combinados en la historia de la misma. Analizamos el argumento (su planteamiento, nudo y desenlace), el detalle de las peripecias, el tema central o los secundarios, así como su presentación.

– Los *personajes*, para comparar las semejanzas y disimilitudes en ambas versiones sobre el número, los nombres, la descripción, las informaciones aportadas por el autor, por los propios personajes o por la acción, las relaciones, la jerarquía, los detalles, sus acciones, sus movimientos, etc.

– El *contexto*, para tratar el ambiente donde tiene lugar la acción, tanto el ambiente físico local, es decir, el lugar donde se encuentran los personajes y se desarrollan los acontecimientos, el ambiente psicológico, es decir, la atmósfera emocional, o el ambiente físico temporal o momento en el que transcurren los

hechos narrados. El análisis del contexto nos permite contrastar si el escenario traducido es similar o diferente al escenario original.

– La *acción* principal o *trama*, para cotejar si la narración en ambas versiones transcurre de la misma forma en el tiempo así como las razones por las que esos hechos se producen. Observamos la equivalencia en la sucesión de las escenas, la progresión de la acción, el ritmo la rapidez o la lentitud, la importancia del tiempo y del espacio. Es un elemento en estrecha relación con la estructura narrativa.

II. LA ESTRUCTURA. Compararemos el texto original y su traducción desde el punto de vista de la construcción del relato, estudiando su adecuación a lo siguiente:

– El *plan* seguido, por ejemplo si el número de capítulos es o no el mismo.

– La *composición* de la obra literaria, recogiendo las variaciones sobre la extensión de las partes, las aportaciones directas del traductor, las intrusiones en el relato, los posibles añadidos y supresiones referidos al contenido, la ordenación de las escenas.

III. LA TÉCNICA NARRATIVA. Cotejaremos aspectos técnicos en los dos textos. Los recursos siguientes nos permiten saber cómo el escritor y el traductor atraen al lector hacia la realidad de la historia:

– La *focalización* o el *punto de vista* que adopta el narrador como locutor primario, que cita y es citado por el autor así como las visiones de los personajes que el narrador señala.

– Los *centros de interés*, con el fin de comprobar si se mantienen como núcleos principales los mismos lugares, idénticos personajes o similares ideas.

– El *registro literario* nos permite comparar la forma de expresión que han escogido el narrador o los personajes en la versión original

y en la traducida, así como la adecuación a las situaciones comunicativas, el grado de formalidad textual, el mantenimiento o modificación de las formas de tratamiento o cortesía, como indicadores del tipo de relación que se establece entre los interlocutores.

Desde el punto de vista formal, de la **expresión** en el texto meta, analizaremos EL ESTILO, es decir la forma como se utiliza el material lingüístico, para comprobar si se han producido variaciones estilísticas significativas tras la transcodificación. Tendremos en cuenta la transformación de los aspectos siguientes:

– *La organización del texto*, que nos facilita contrastar cómo el sistema de signos gráficos (de puntuación, ortográficos) que contribuyen a ella repercuten en el oral, aportando indicaciones prosódicas, relaciones sintácticas e informaciones semánticas.

– *El léxico*, para comprobar las variaciones en los tecnicismos y los neologismos, la pérdida o no de identidad del vocabulario que se traduce, así como los matices relacionados con la onomástica, antropónimos y topónimos.

– *Los aspectos gramaticales*, para analizar en la traducción el mantenimiento o abandono de la complejidad sintáctica del texto original, del orden y modo de relacionarse las palabras dentro de la oración o del discurso, de las modificaciones (voluntarias o no) realizadas en el texto meta para adecuar las imágenes descriptivas a la naturalidad expresiva del español.

– *Las imágenes y sonidos*, profundizando en el trasvase de las metáforas, símbolos, ruidos, iteraciones, recurrencias, musicalidad, simetría y ritmo. En definitiva, en todos los aspectos iconoestilísticos y fonoestilísticos presentes en la narración, en la descripción o en el diálogo y que configuran la atmosfera propicia para el desarrollo del relato original y traducido.

El cuadro siguiente resume todo lo que acabamos de exponer (Imagen 9).

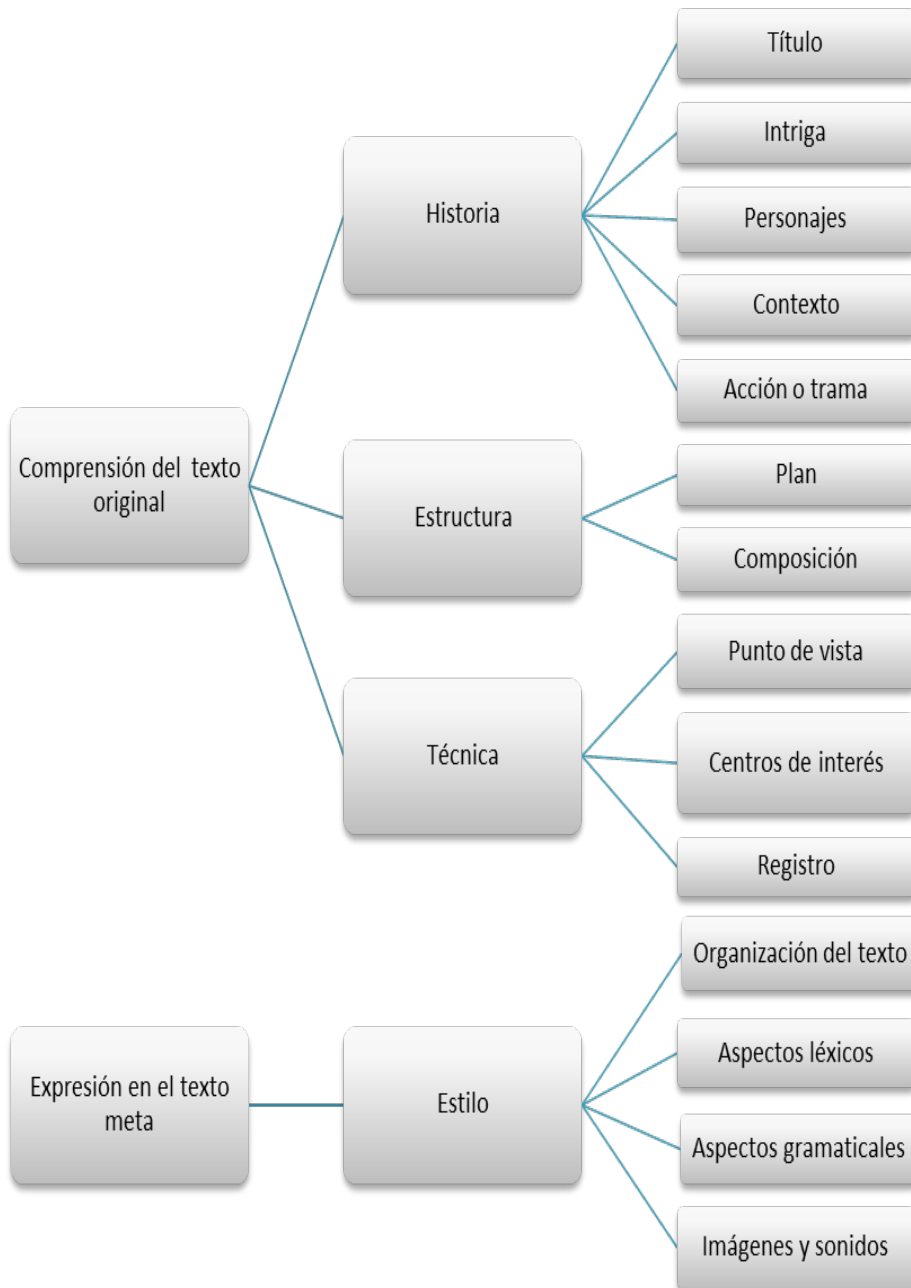


Imagen 9

B. Para realizar el análisis contrastivo entre las traducciones y sus textos originales necesitamos también confrontar unidades textuales², que nos permitan comprobar la plasmación formal del funcionamiento de la equivalencia traductora, lo que Amparo Hurtado (2007: 36) denomina estrategias, técnicas o procedimientos de traducción.

Esta investigadora ya había establecido unos años antes la distinción entre método, estrategia y técnica de traducción:

Nous croyons que la « méthode » a un caractère supra-individuel (et parfois inconscient). La « stratégie de traduction » possède un caractère individuel (conscient ou inconscient) puisque c'est le mécanisme concret utilisé pour résoudre un problème de traduction : reformuler à haute voix, répéter la même idée, imaginer la situation de communication, utiliser une source déterminée de documentation... La « technique de traduction » est l'application concrète, visible dans le résultat : explicitation, adaptation ponctuelle, omission, etc. (1996: 373).

Además incluye en su libro de 1999, segunda reimpresión de 2007 (pp. 245-250) un glosario muy útil. Partiendo de sus conceptos y definiciones, hemos realizado una apropiación personal (por tanto no es coincidente) que nos sirve como herramienta para poder llegar a concluir cómo se ha trasladado el relato francés³.

En el listado que enumeramos a continuación se definen conceptos correspondientes a técnicas, errores, cambios o estrategias de traducción. En el caso de las incorrecciones, no diferenciamos si son deliberadas o involuntarias.

En esta aproximación detallada al texto traducido procedemos del mismo modo que para el acercamiento global a la *nouvelle*,

² En este trabajo utilizamos indistintamente la expresión « unidad textual », « unidad de traducción » o « unidad traductológica » para indicar una unidad de sentido, sea cual sea su longitud, que se aproxima a la definición que proporciona Peter Newmark (1992: 343): « segmento mínimo de la LO con posibilidades de ser traducido como un todo, al margen de otros segmentos. Puede ser una palabra, una colocación o una cláusula ».

³ Cuando la definición se ha tomado de otro estudio, se cita expresamente.

dividiendo por un lado aquellos conceptos que afectan más a la **comprensión** del texto original y por otro a los que se refieren especialmente a la **expresión** en el texto meta, recordando que algunos afectan tanto a una como a otra, por ejemplo lo que hemos denominado variación gramatical, (Vgr). En los ejemplos que analicemos, estos últimos irán en color azul.

Comprensión

AD	Adición	Introducir elementos de información innecesarios o ausentes del original.
CONT	Contrasentido	Atribuir un sentido contrario al del texto original.
FS	Falso sentido	Aplicar un sentido diferente al del texto original.
FA	Falsos amigos	Se trata de palabras de lenguas diferentes con morfología similar y significado diferente. Pueden ser homógrafos y homófonos; también existen falsos amigos estructurales y gestuales. Se establece una correspondencia equivocada entre dos términos debida a su semejanza formal (Yllera & Ozaeta 2002: 324).
VLI	Variación lingüística inadecuada	Cambiar elementos lingüísticos (o paralingüísticos como gestos, entonación), en no reproducir, o hacerlo inadecuadamente, elementos relativos a modo, estilo, dialecto, etc.
VM	Variación de matiz	Apreciar inadecuadamente un matiz del original porque se exagera o se reduce su significación o bien introduce ambigüedad.
SS	Sinsentido	Se utiliza una formulación desprovista de sentido.
SUP	Supresión	Cuando no se traducen elementos de información del texto original.
T	Tono	Variación de uso de la lengua según la relación entre emisor y receptor, que cubre desde el discurso más formal al más informal: vulgar, informal, formal, solemne.

Expresión

ADT	Adaptación	Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
AS	Alteración sustitutoria	Cambiar elementos o signos lingüísticos por sintagmas, introduciendo nuevos matices.
AMP	Ampliación	Se añaden elementos lingüísticos. Puede ser por repetición, por evidencia, pleonasmos etc. Lo contrario es la compresión.
AMPF	Amplificación	Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, etc. Incluye las notas del traductor. Se opone a la técnica de reducción.
CAL	Calco	Designa la influencia de la lengua de origen sobre la traducción que da lugar a usos incorrectos en la lengua traducida. Las interferencias pueden ser léxicas, ortográficas, tipográficas o sintácticas. (Yllera & Ozaeta 2002: 126).
CLED	Cambio lingüístico-estilístico deliberado	El traductor, de manera consciente modifica elementos lingüísticos afectando al estilo y al registro del original.
COMP	Compensación	Se introduce en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el texto original.
CMPR	Compresión	Se sintetizan elementos lingüísticos. Es lo contrario a la ampliación.
DES	Descripción	Reemplazar un término o expresión por la descripción de forma y/o función. Se suele explicar por medio de perífrasis.
EQU	Equivalencia	Se dejan de lado palabras, signos de puntuación originales y se traduce solo el significado y la intención. Se transmite una misma situación por medio de recursos ortográficos, estilísticos y estructurales diferentes. Es parecido a la modulación pero va más lejos. Pertenece al campo semántico, no al léxico. Aquí entran las expresiones idiomáticas y las paremias.
GEN	Generalización	Se trata de utilizar términos más generales o neutros. Se opone a la particularización.

MOD	Modulación	Consiste en efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. Se utiliza para que se adecúe a la naturalidad expresiva de la lengua meta. Hablaremos de modulación de la puntuación cuando se modifique la puntuación del texto original con el fin de transmitir el mismo sentido y adaptarlo a la lengua de llegada.
O	Omisión	Concisión por razones estructurales.
PAFR	Paráfrasis	Traducir un segmento del texto meta por un enunciado demasiado largo.
PART	Particularización	Se utilizan términos más precisos o concretos de los existentes en el original. Se opone a la generalización.
PEFR	Perifrasis	Expresar por medio de un rodeo algo que hubiera podido decirse con menos. Circunlocución.
RE	Redacción	Formulaciones defectuosas o poco claras. Cometer infracciones en la lengua de llegada contra las normas lingüísticas, por ejemplo el « loqueísmo » o uso innecesario de una oración de relativo, pleonasmos.
RED	Reducción	Consiste en no formular elementos de información del texto original. Se opone a la amplificación.
LIT	Literalidad	Reconvertir a otra lengua unidades textuales del original tal cual: palabra por palabra, sintagma por sintagma y frase por frase. Suele ir unida al calco. Se conserva el orden, se traducen las palabras una a una por su significado más corriente fuera de contexto y las palabras culturales se traducen literalmente.
TRSP	Transposición	Consiste en cambiar la categoría gramatical sin cambiar el sentido. La transposición (recategorización) y la modulación con frecuencia se producen simultáneamente puesto que esta última suele provocar movimientos en las categorías adyacentes (Tricàs 1995: 162).

Vgr	Variación gramatical	Afecta a la morfosintaxis. Consiste en apreciar inadecuadamente o modificar deliberadamente los accidentes gramaticales como el tiempo, el aspecto, la voz en las formas verbales. Influye también en la progresión de la acción narrativa.
Vort	Variación ortográfica	Inadecuación ortográfica o puntuación deficiente.

Tras la definición de los conceptos y características que van a utilizarse como herramientas en la investigación que nos hemos propuesto, estamos en condiciones de realizar el análisis contrastivo de las tres *nouvelles* con sus textos traducidos.

PARTE III

ANÁLISIS Y ESTUDIO CONTRASTIVO
DE TRES *NOUVELLES*

CAPÍTULO 6. *UNE FANTAISIE DU DOCTEUR OX*

*Castigat ridendo mores.*¹

6.1. EDICIONES Y VERSIONES FRANCESAS

Volker Dehs en su exhaustivo artículo recopilatorio « *L'abécédaire du docteur Ox* » afirma que *Une fantaisie du docteur Ox* es uno de los textos más insólitos de Jules Verne; ha inspirado y lo sigue haciendo a muchos artistas con más o menos fortuna (2015: 34): adaptaciones para la radio, el cine, las historias ilustradas, ballets, óperas y zarzuelas, la música experimental, poemas sinfónicos, traducciones y adaptaciones literarias en múltiples lenguas, incluso « en noviembre 2013 en gujarati (une langue indienne) » (2015 : 67), soportando plagios y hasta sirviendo como reclamo publicitario.

¹ Según el *Mémorial d'Amiens* n° 6217 de 24 de febrero de 1872, podría ser el lema que definiera a esta *nouvelle* (Dehs 2015: 39).

El manuscrito se encuentra en una colección privada americana, lamentablemente inaccesible para el público. Presenta variantes con respecto al texto impreso, lleva la firma del autor y la fecha de 29 de noviembre de 1871, « très probablement la date de l'achèvement », (Dehs 2015: 48).

Como en las dos *nouvelles* posteriores, nos centraremos exclusivamente en las versiones francesas del relato publicadas durante el siglo XIX.

La primera edición que identificamos como **DOX-A₁ (1872)**, aparece en tres entregas en los números de marzo (nº 3), abril (nº 4) y mayo (nº 5) de 1872 de la revista parisina *Le Musée des Familles*. Dehs (2015: 43) señala que la publicación comenzó a anunciarse a los lectores a partir del 1 de diciembre de 1871 bajo el título « Une fantaisie scientifique du docteur Ox ». La edición incluye dieciocho ilustraciones, diecisiete de Ulysse Parent y una, la que encabeza el capítulo I, firmada por Alexandre de Bar. El texto corresponde a la versión A de la *nouvelle*. El mismo contenido se reprodujo en 1984 en las pp. 104-146 del nº 71 del *Bulletin de la Société Jules Verne*, **DOX-A₂ (1984)** con el siguiente encabezamiento,

Le lecteur pourra comparer cette version originale méconnue avec celle de l'édition Hetzel et regretter les modifications subies en librairie. La Société Jules Verne est heureuse de faire redécouvrir cette « cruelle fantaisie » dans un texte plus conforme au talent de son auteur. (p. 104)

El texto de esta primera versión se reedita en 2000 en la edición de Samuel Sadaune *Contes et nouvelles de Jules Verne*, pp. 79-142. No contiene ilustraciones, **DOX-A₃ (2000)**.

En 1873, un año después de su aparición en *Le Musée des Familles*, se publica en el *Journal d'Amiens. Moniteur de la Somme* entre el 16 de enero y el 6 de febrero. El director del diario, Théodore Jeunet, explica que la obra había sido inicialmente leída

en enero de 1872 en el ayuntamiento de Amiens y presenta el relato de esta forma,

Grâce à l'obligeance et à la bienveillante autorisation de l'éditeur [Hetzl], le « Journal d'Amiens » peut donner aujourd'hui en feuilleton cette œuvre, encore inédite en librairie, de l'auteur si populaire des VOYAGES EXTRAORDINAIRES. (Dumas 1984: 99, Dehs 2015: 43).

Esta edición **DOX-B (1873)** no incluye ilustraciones y su texto contiene algunas modificaciones con respecto a la edición del *Musée des Familles* (Dehs 2015, Gondolo della Riva 1977, Mongin 2013). En cambio Dumas (1984: 99, n. 4) afirma que la *nouvelle* se reeditó en el *Journal d'Amiens* « inchangée (sauf un mot mal lu: “quatrième siècle” au lieu du “quatorzième siècle », ch. III) ».

Actualmente, dado el mal estado de conservación del documento, no se encuentra accesible y por tanto no ha sido posible verificar la amplitud de las variantes. Esperamos que pronto sea restaurado y digitalizado para poder efectuar su estudio.

En 1874, Jules Verne somete *Une fantaisie du docteur Ox* a la aprobación de Pierre-Jules Hetzel para ser integrada en la recopilación de *nouvelles* titulada genéricamente *Le Docteur Ox*. Gondolo della Riva (1977: 32), Sadaune (2000a: 75-76) y Dehs (2015: 43) proporcionan toda la información. La edición in-18, identificada como **DOX-C₁ (1874)**, se puso a la venta el 27 de abril de 1874 en la colección de la Bibliothèque d'Éducation et de Récréation (más tarde colección Hetzel) por J. Hetzel et Cie y ocupa las páginas 1-89. Según Dehs (2015: 43) a partir de 1891, hacia la 27ª edición, el relato iba acompañado de tres ilustraciones del danés Lorens Frølich (Lorenz Frølich). Se trata de una edición cuyo texto incluye variantes respecto a DOX-A, DOX-B y DOX-C₂. Gondolo della Riva (1977: 33) comenta que para reconocer los

ejemplares de esta edición original es imprescindible la presencia de la portada.

El texto publicado por Hachette en 1920 disponible en Gallica parece coincidir con el de esta edición DOX-C₁ (1874).

El 19 de octubre del mismo año 1874 se puso a la venta la primera tirada de la primera edición gr. in-8° de la *nouvelle* **(DOX-C₂ (1874))**, (Imagen DOX 1²). Se integra, como la anterior en la recopilación *Le Docteur Ox* y se publica en la misma colección Bibliothèque d'Éducation et de Récréation de J. Hetzel et Cie. Se vendió en un volumen « simple, broché et cartonné (cartonnage aux bouquets de roses du 5^e type) », (Gondolo della Riva 1977: 33). El relato aparece entre las páginas 1 – 62 y contiene quince ilustraciones de Lorens Froelich.

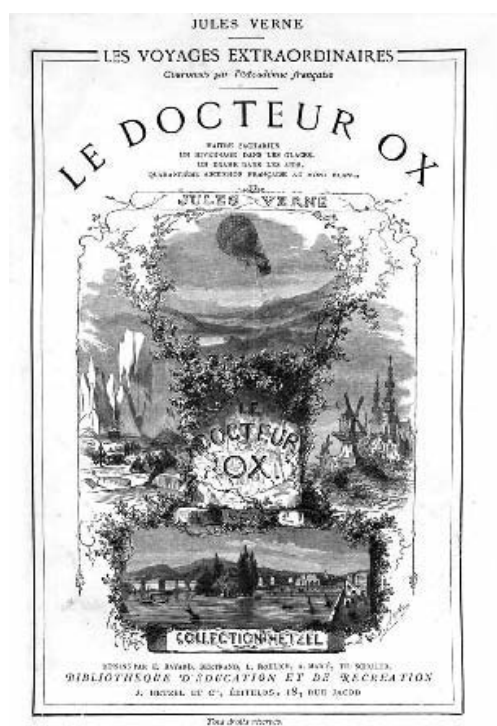


Imagen DOX 1

² La imagen se encuentra en el artículo de Dehs (2015: 44), cuyo pie de foto dice: « Couverture brochée de l'édition Hetzel (1874) ».

Los grabados son in-texto y con leyenda, tres de ellos en la cabecera de los capítulos I, V y XIV.

Jauzac (2005: 90) proporciona el nombre de los grabadores de las ilustraciones: Hildibrand, Pannemaker, P. Louis y Barbant.

A pesar de que Gondolo della Riva (1977: 33) afirma que DOX-C₂ (1874) reproduce el mismo texto que la edición identificada como DOX-C₁ (1874), Dehs (2015: 46) tiene recopiladas una cincuentena de variantes, la mayor parte relacionadas con la puntuación, pero también diferencias de contenido, aunque sean escasas.

También en 1874 J. Hetzel publica en la misma colección un volumen doble, **DOX-C₃ (1874)**, de igual tamaño gr. in-8°, junto a *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, « broché, relié en demi-chagrin d'édition et cartonné (cartonnage à l'obus du 2^e type) » (Gondolo della Riva 1977: 34). Son las mismas *nouvelles* de las ediciones DOX-C₁ y DOX-C₂, (Imagen DOX 2³).

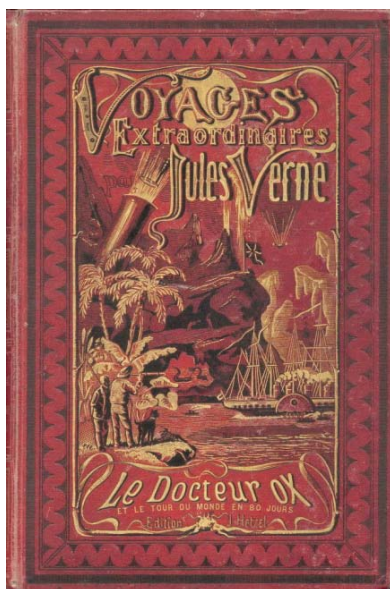


Imagen DOX 2

³ La imagen pertenece al sitio *Jules Verne. Cartonnages extraordinaires*: [<http://vernehetznel.free.fr/>].

Este volumen doble, posee una anteportada (« faux-titre ») colectiva fechada en 1874. La primera edición de DOX-C₃ (1874) fue vendida primero por entregas a partir del 24 de septiembre de 1874.

Una edición especial es la **DOX-D (1880)** descrita por Weissenberg (2000), Gondolo della Riva (1977: 34-35 y 2001) y Dehs (2015: 42) que se imprimió en los talleres L. Danel de Lille: « C'est *Le Docteur Ox* / Par / Jules Verne / Imprimé à sept exemplaires, / en quatre-vingts minutes / dans les ateliers L. Danel, à Lille / sous les yeux de l'auteur qui a écrit / *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* / XVI mars MDCCCLXXX ». Se trató de una tirada muy restringida y no comercial, como « un moyen élégant de faire plaisir au célèbre écrivain et de rendre sa visite mémorable » (Weissenberg 2000: 54).

Es la primera edición en volumen separado, consta de 96 páginas, se imprimió en rústica y no incluye ilustraciones. En cuanto al texto, para Gondolo della Riva (1977: 34) coincide con el de la versión que hemos identificado como DOX-C.

Cada uno de los siete ejemplares está numerado y lleva el nombre del destinatario (Weissenberg 2000: 54, Dehs 2015: 42),

Nº 1: Monsieur Jules Verne.

Nº 2: Madame Jules Verne.

Nº 3: Ville de Paris.

Nº 4: Ville de Lille.

Nº 5: Ville d'Amiens.

Nº 6: Monsieur Hetzel.

Nº 7: Monsieur L. Danel.

Evidentemente la tirada de ejemplares fue mayor. Al menos una docena más han sido registrados, casi todos sin numerar y sin nombre. Según Weissenberg (2000: 60) es probable que la edición entera constara de una veintena de ejemplares y que fuera

imprimida el mismo día, excepción hecha de las dedicatorias compuestas una a una y que seguramente se aplazaron.

Actualmente Jean-Yves Paumier está preparando la publicación de la correspondencia entre Jules Verne y Danel, que sin duda nos aportará datos interesantes sobre esta rara edición de interés bibliofílico.

Para finalizar este apartado señalaremos que largos extractos de *Une fantaisie du docteur Ox* fueron publicados en periódicos: el 4 de febrero de 1877 en el suplemento ilustrado del *Petit Journal* (Dehs 2015: 46) y el mismo día en *Le Figaro. Supplément du dimanche*, pp. 17-18, (Imagen DOX 3).



Imagen DOX 3

En el cuadro que incluimos a continuación se resume todo lo que acabamos de comentar sobre las publicaciones del relato en Francia (Imagen DOX 4).

DOX	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i>
DOX-A₁ (1872)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión A, <i>Musée des familles</i> . (Lectures du soir). París. Tomo 39º, nº 3, (marzo 1872), pp. 65-74 (cap. I a V); nº 4, (abril 1872), pp. 99-107 (cap. VI a X); nº 5 (mayo 1872), pp. 133-141 (cap. XI a XVII). Ilustrada con 18 dibujos: el primero de Alexandre de Bar y el resto de Ulysse Parent.
DOX-A₂ (1984)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión A, <i>Bulletin de la Société Jules Verne</i> , 1984, nº 71, pp. 104-146. Introducción de Olivier Dumas. Sin ilustraciones.
DOX-A₃ (2000)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión A, <i>Contes et nouvelles de Jules Verne</i> , Rennes: Ouest-France, 2000, pp. 79-142. Sin ilustraciones.
DOX-B (1873)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión B, <i>Journal d'Amiens. Moniteur de la Somme</i> . Amiens. Entre el nº 4895 (16 de enero) y el nº 4913 (6 de febrero). Sin ilustraciones.
DOX-C₁ (1874)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión C, in-18. Bajo el título <i>Le Docteur Ox</i> se incluyen <i>Maître Zacharius</i> , <i>Un hivernage dans les glaces</i> , <i>Un drame dans les airs</i> y un relato de Paul Verne <i>Quarantième ascension française au Mont Blanc</i> . París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 27 de abril de 1874, pp. 1-89. Imprenta Gauthier-Villars (París). Volumen simple. Sin ilustraciones.
DOX-C₂ (1874)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión C, gr.in-8º. Bajo el título <i>Le Docteur Ox</i> se incluyen <i>Maître Zacharius</i> , <i>Un hivernage dans les glaces</i> , <i>Un drame dans les airs</i> y un relato de Paul Verne <i>Quarantième ascension française au Mont Blanc</i> . París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 19 de octubre de 1874, pp. 1-62. Imprenta Gauthier-Villars (París). Volumen simple. 15 ilustraciones de Lorens Froelich.
DOX-C₃ (1874)	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> , versión C, gr.in-8º. Bajo el título <i>Le Docteur Ox</i> se incluyen <i>Maître Zacharius</i> , <i>Un hivernage dans les glaces</i> , <i>Un drame dans les airs</i> y un relato de Paul Verne <i>Quarantième ascension française au Mont Blanc</i> . París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation. Imprenta Gauthier-Villars (París). Volumen doble con <i>Le tour du monde en quatre-vingts jours</i> . 15 ilustraciones de Lorens Froelich.
DOX-D (1880)	<i>Le Docteur Ox</i> , versión C, 32cm x 23 cm. Lille: Imprenta L. Danel, 96 p. Primera edición de la <i>nouvelle</i> en volumen separado, rústica. Sin ilustraciones.

Imagen DOX 4

Tras la referencia a las ediciones francesas más representativas de *Une fantaisie du docteur Ox*, exponemos las variantes existentes entre la versión A de 1872 (*Musée des Familles*) y la C de 1874 (Hetzel). Son discretas en cuanto al estilo pero introducen cambios en las palabras y las frases. Nos basamos en los estudios realizados por Touttain (1978), Dumas (1984) y Sadaune (2000) y en nuestro propio cotejo.

Una de las diferencias fundamentales estriba en que en la versión editada por Hetzel « Tout le piquant, l'ironie, la satire et l'érotisme de la nouvelle subira une mesquine censure » (Dumas 1984: 99).

Según el mismo autor, p. 103, las modificaciones del texto de 1874 desnaturalizan la obra,

Quand Verne, après le *Musée*, confie à nouveau sa nouvelle au *Journal d'Amiens*, il laisse à son texte tout son piquant et tout son érotisme, sans chercher à l'affadir, comme dans la version des *Voyages extraordinaires* où là, hélas, Jules Hetzel veillait et censurait...

Existen variaciones menores como la sustitución de *Faust* por *Méphistophèles* en la de 1874 (C.VIII), la *renommée d'Offenbach* en la misma, Hetzel, frente a la *gloire d'Offenbach* (C.VII), la cena de van Tricasse consistente en *épinards liquides* en la versión A y *épinards au sucre* en la C (C.VIII); además el doctor en la segunda versión es *ingénieur physicien* mientras que en la primera era *grand physicien* (C.IV). En el mismo capítulo, en la versión de 1872 el nombre de Gédéon Ygène es *bizarre*, en cambio el adjetivo desaparece en el texto de Hetzel, como también se suprime el calificativo *ridicule* aplicado al instrumento, « La première clarinette a avalé l'anche de son instrument [...] » (C.VII).

Encontramos cambios en las cifras, pues el número de combatientes que van a la guerra contra Virgamen (C.XIV) en 1872 son « plus de deux milliers de combattants sur une population de

deux mille trois cent quatre-vingt-treize âmes », mientras que en la versión Hetzel (1874) el número de contendientes se iguala al de ciudadanos (2.393); también en los años: en la primera versión la culebrina del castillo no se ha utilizado desde 1285, mientras en la versión posterior la fecha se retrasa cien años, 1385. Resulta poco significativa para nuestro análisis la transformación en el segundo capítulo del *chasseur du bourgmestre* (1872) en el *cordonnier du bourgmestre* (1874).

Sin embargo son relevantes las supresiones y los añadidos que se producen en la versión C de 1874: se eliminan el duelo burlesco del capítulo X entre Frantz Niklausse, « le doux pêcheur à la ligne » y Simon Collaert, el hijo del banquero (Ej. DOX 1), así como el amplio repertorio teatral del capítulo VII que se representa en Quiquendone (Ej. DOX 2).

Ej. DOX 1

DOX-A (1872)

Et la cause de ce duel, c'était la propre fille du bourgmestre, pour laquelle Simon se sentait féru d'amour, et qu'il ne voulait pas céder aux prétentions d'un audacieux rival.

Le duel eut lieu du côté de la porte d'Audenarde. Les adversaires occupaient chacun une rive du Vaar, Frantz sur la gauche, Simon sur la droite. C'était la première fois qu'une semblable distraction était offerte aux habitants de Quiquendone. Aussi, une foule compacte bordait le cours du Vaar.

Cent vingt-sept balles furent échangées sans aucun dommage pour les combattants, qui firent l'un et l'autre la plus belle contenance ; mais quarante-trois: des assistants attrapèrent quelques éraflures.

Ce que voyant, les témoins, visiblement inquiets pour eux-mêmes, déclarèrent enfin l'honneur satisfait. (C.X)

DOX-C (1874)

Et la cause de ce duel, c'était la propre fille du bourgmestre, pour laquelle Simon se sentait féru d'amour, et qu'il ne voulait pas céder aux prétentions d'un audacieux rival. (C.X)

William Butcher (2014: 27) comenta que Hetzel detesta esa idea del duelo amoroso, de la competición por el amor de una mujer.

Otra supresión interesante es la lista truncada de las obras teatrales que tienen lugar en la ciudad,

Ej. DOX 2

DOX-A (1872)

On jouait un peu de tout au théâtre de Quiquendone, la comédie, l'opéra, le ballet, l'opéra-comique, le vaudeville et même l'opérette Hervé-Offenbach. Oui, ces deux grands maîtres, l'honneur de la seconde moitié du dix-neuvième siècle avaient franchi les murailles de Quiquendone. Mais il faut dire que ni cet Allemand ni ce Français n'eussent reconnu *L'Oeil crevé* ou *la Belle Hélène*, tant les *mouvements* en étaient changés. (C.VII)

DOX-C (1874)

On jouait un peu de tout au théâtre de Quiquendone, et surtout l'opéra et l'opéra-comique. Mais il faut dire que les compositeurs n'eussent jamais pu reconnaître leurs œuvres, tant les *mouvements* en étaient changés. (C.VII)

Por otro lado, como recoge Schoentjes (2000), la versión C añade al desenlace una frase crucial (Ej. DOX 3) que afecta a toda la obra, y que ampliaremos cuando tratemos la estructura (6.5.1.2.). En cambio para Dumas (1984: 102-103), en la versión Hetzel, la conclusión « moqueuse et bien vernienne » de la teoría del doctor Ox de la primera versión « se trouve fâcheusement désamorcée par l'hypocrite adjonction ».

Ej. DOX 3

DOX-A (1872)

En résumé et pour conclure, la vertu, le courage, le talent, l'esprit, l'imagination, toutes ces qualités ou ces facultés, ne seraient-elles donc qu'une question d'oxygène ?

Telle est la théorie du docteur Ox, mais on a le droit de ne point l'admettre malgré la fantaisiste expérimentation, dont fut le théâtre l'honorable ville de Quiquendone. (C.XVII)

DOX-C (1874)

En résumé, et pour conclure, la vertu, le courage, le talent, l'esprit, l'imagination, toutes ces qualités ou ces facultés, ne seraient-elles donc qu'une question d'oxygène?

Telle est la théorie du docteur Ox, mais on a le droit de ne point l'admettre **et pour notre compte nous la repoussons à tous les points de vue**, malgré la fantaisiste expérimentation dont fut le théâtre l'honorable ville de Quiquendone. (C.XVII)

Debemos destacar además las modificaciones textuales relacionadas con la vida conyugal y la crítica matrimonial (Ej. DOX 4, 5 y 6) así como las alusiones eróticas del capítulo VII (Ej. DOX 7).

Ej. DOX 4
DOX-A (1872)
Naturellement Monsieur van Tricasse soutenait sa domestique Lotchè, ainsi que cela se voit dans **tous** les ménages (C.XI)

DOX-C (1874)
Naturellement Monsieur van Tricasse soutenait sa domestique Lotchè, ainsi que cela se voit dans **les meilleurs** ménages. (C.XI)

Si en la segunda versión del ejemplo anterior el sentido de la frase queda difuminado, en el ejemplo siguiente, en el texto de 1874, observamos que la pareja se salva de la ruptura.

Ej. DOX 5
DOX-A (1872)
On ne citait depuis un demi-siècle qu'un seul mariage qui eût été fait en deux ans, et encore **il avait mal tourné** ! (C.VI).

DOX-C (1874)
On ne citait depuis un demi-siècle qu'un seul mariage qui eût été fait en deux ans, et encore **il avait failli mal tourner** ! (C.VI)

Como indica Dumas (1984: 101), la frase irónica del ejemplo DOX 6 resulta incomprensible en la versión de 1874 debido a una corrección insospechada. Siguiendo la tradición quiquendonense, después de la muerte de su mujer, el burgomaestre se casará con una prima más joven que él, quien a su vez se volverá a casar...con *un heureux mortel*,

Ej. DOX 6
DOX-A (1872)
Et quant à Mme van Tricasse, elle mourut dix ans plus tard dans les délais voulus et le bourgmestre se maria avec Mlle Pélagie van Tricasse, sa charmante cousine, dans des conditions excellentes... pour **l'heureux mortel** qui devait lui succéder. (C.XVI)

DOX-C (1874)

Et quant à Mme van Tricasse, elle mourut dix ans plus tard en les délais voulus et le bourgmestre se maria avec Mlle Pélagie van Tricasse, sa charmante cousine, dans des conditions excellentes... pour l'**heureuse mortelle** qui devait lui succéder. (C.XVI)

La última variación entre las dos versiones que nos interesa citar se encuentra en la sinfonía erótica del ejemplo DOX 7 donde se pone de manifiesto la inversión significativa de los personajes,

Ej. DOX 7

DOX-A (1872)

En vain **Valentine** s'écrie :

Prolonge encore, prolonge

De mon coeur l'ineffable sommeil !

Raoul ne peut pas prolonger ! On sent qu'un feu inaccoutumé **le** dévore. Ses *si* et ses *ut*, au-dessus de la portée, ont un éclat effrayant. Il se démène, il gesticule, il est embrasé... (C.VII)

DOX-C (1874)

En vain **Raoul** s'écrie :

Parle encore et prolonge

De mon coeur l'ineffable sommeil !

Valentine ne peut pas prolonger ! On sent qu'un feu inaccoutumé **la** dévore. Ses *si* et ses *ut*, au-dessus de la portée, ont un éclat effrayant. Il se démène, il gesticule, il est embrasé. (C.VII)

Para Dumas (1984: 100) « Cette interversion, d'apparence anodine, devient significative, si on interprète scabreusement la déception de Valentine : *Prolonge encore, prolonge [...]* *Raoul ne peut pas prolonger* ».

Butcher (2014: 29) da su opinión sobre la mano de Hetzel en estas alteraciones: « [...] l'amour et la sexualité restent les domaines de prédilection pour l'éditeur-censeur, ceux où il se sent le plus à l'aise pour manier son bistouri ».

Todas estas divergencias detalladas entre las versiones A y C de *Une fantaisie du docteur Ox* son imprescindibles para poder establecer, en los apartados siguientes, el texto original de cada una de las traducciones de este relato que se publicaron en el siglo XIX.

6.2. TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

Como hemos visto anteriormente, entre 1872 y 1905 *Une fantaisie du docteur Ox* fue traducida al español por tres traductores, Felipe de Burgos, Manuel Aranda y Sanjuán y Felipe Guimerá, cuyos textos de partida corresponden a las dos versiones francesas A y C.

La « primera versión española », **ÑDOX-1 (1874)**, lleva el título de *Una ciudad oxi-hidrogenada*. Se publicó en Barcelona por Trilla y Serra, editores, en su Biblioteca Ilustrada, (Imagen DOX 5). No está fechada.

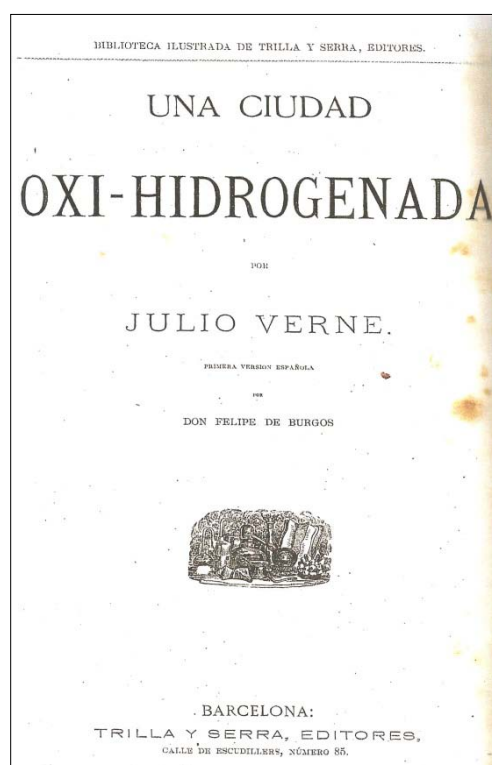


Imagen DOX 5

Su traductor, Felipe de Burgos, trasladó otras *nouvelles* de juventud de Verne. Ya hemos aludido a este traductor en la primera parte del

trabajo (4.2). Todas ellas poseen las mismas características, se trata de versiones libres ampliadas (Cadena 2011).

Una ciudad oxi-hidrogenada, consta de sesenta y seis páginas más un índice donde se nombran los títulos de los veintitrés capítulos, en lugar de los diecisiete originales en el relato verniano.

Contiene dieciocho ilustraciones diferentes, dieciséis de las cuales son de Ulysse Parent, como en la versión del *Musée des Familles*. La magnífica ilustración de Quiquendone firmada por Alexandre de Bar (Imagen DOX 6) que encabeza el capítulo I, está ausente en la traducción y ha sido sustituida (Imagen DOX 7).



Quiquendone. Dibujo de A. de Bar

Imagen DOX 6



Quiquendona

Imagen DOX 7

Tampoco aparece en esta edición de Trilla y Serra la ilustración con la leyenda « Au bas de la tour. Dessin de U. Parent » insertada en el

capítulo XIII de la versión del *Musée des Familles*. En cambio se incluye en el capítulo XV un grabado con la leyenda « Plaza del Teatro de Quiquendona » que se repite en la anteportada del relato español y sin embargo no aparece en la versión francesa.

La traducción ÑDOX-1 (1874) de Felipe de Burgos está adulterada pues junto a otras ampliaciones contiene seis capítulos más que *Une fantaisie du docteur Ox*. Este aspecto será analizado en el apartado 6.5.1.4., cuando la comparemos con la primera versión francesa.

El texto de esta traducción de Felipe de Burgos para la edición de Trilla y Serra concuerda en lo fundamental con la versión A de 1872. Las razones de esta afirmación las comentaremos en el punto 6.3 dedicado a las traducciones y sus textos originales.

En 1875, solo unos meses después de haberse publicado en París la recopilación de *nouvelles Le Docteur Ox*, donde se incluyó *Une fantaisie du docteur Ox*, la Imprenta y librería madrileña de Gaspar, Editores, edita la traducción *Un capricho del doctor Ox* en cuadernillos con cubiertas de papel de color azul; allí aparece como título general *El doctor Ox* (Imagen DOX 8). Román (2014: 11) asegura que la cubierta azul servía para distinguir la colección de Verne de la de otros autores cuyas obras se publicaban también en la Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig.

Esta versión **ÑDOX-2₁ (1875)** fue traducida al español por Vicente Guimerá. *Un capricho del doctor Ox* consta de treinta y una páginas con texto a dos columnas, más un índice con los títulos de los diecisiete capítulos que se corresponden con el original francés.

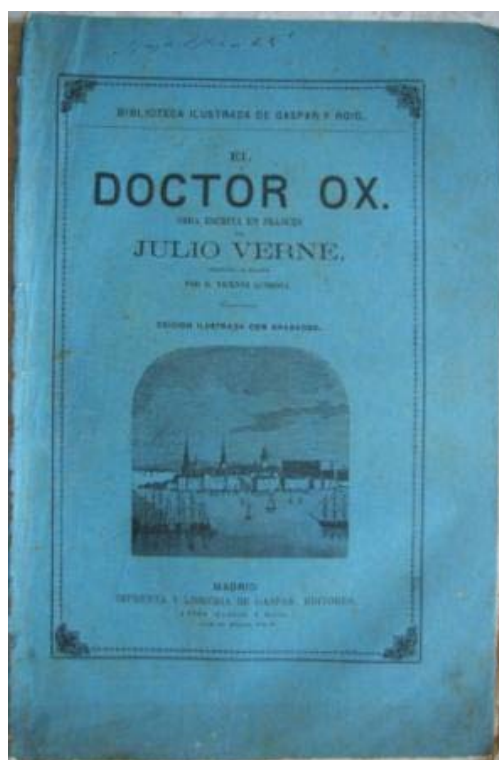


Imagen DOX 8

Las doce ilustraciones que acompañan el texto son las de Lorens Froelich incluidas en la versión Hetzel. Faltan tres imágenes significativas:

- la del capítulo III, p. 8, sobre la leyenda: « Or la digne Mme Brigitte van Tricasse en était à son deuxième mari (p. 6) »,
- la que encabeza el capítulo V, p. 16: « C'est dans l'intérêt de la science ! (p. 15) »,
- el atrevido dibujo (Imagen DOX 9) correspondiente al capítulo X, p. 40, sobre la leyenda: « Ce ne fut plus une valse, ce fut un tourbillon insensé (p. 38) ».⁴

⁴ Esta es una de las imágenes elegidas para ilustrar la parte tercera (« Grivoiseries ») de la Revue Jules Verne 38, *Chair. Entre allusions et illusions*, p. 49.



Imagen DOX 9

Como ocurre con otras obras de Verne publicadas en esta casa editora, *Un capricho del doctor Ox* continuará reimprimiéndose por las editoriales herederas de Gaspar, primero por Agustín Jubera editor, **ÑDOX-2₂ (1886)**, y posteriormente por Sáenz de Jubera, Hermanos, **ÑDOX-2₃ (1890+)**. El texto, las ilustraciones, la configuración y la paginación de ambas coinciden con la edición de Gaspar de 1875.

El texto de partida de todas estas ediciones madrileñas es la versión en libro de J. Hetzel o segunda versión del relato francés, la identificada como DOX-C (1874).

Por otro lado, como la versión de Felipe de Burgos no respetaba el original verniano, la misma editorial barcelonesa Trilla y Serra publicará otra distinta en su Biblioteca ilustrada con el título *Una ciudad oxi-hidrogenada ó El doctor Ox*, **ÑDOX-3 (1876)** (Imagen DOX 10).

Como hemos comentado en el capítulo cuarto (punto 4.2) Manuel Aranda y Sanjuán fue el encargado de la traducción de las Obras Completas de Julio Verne, que se editaron en dos tomos. Según Francisco Javier Román (2014: 247) la impresión es esmerada, clara, compacta y en buen papel. Este relato se encuentra en el primer volumen.

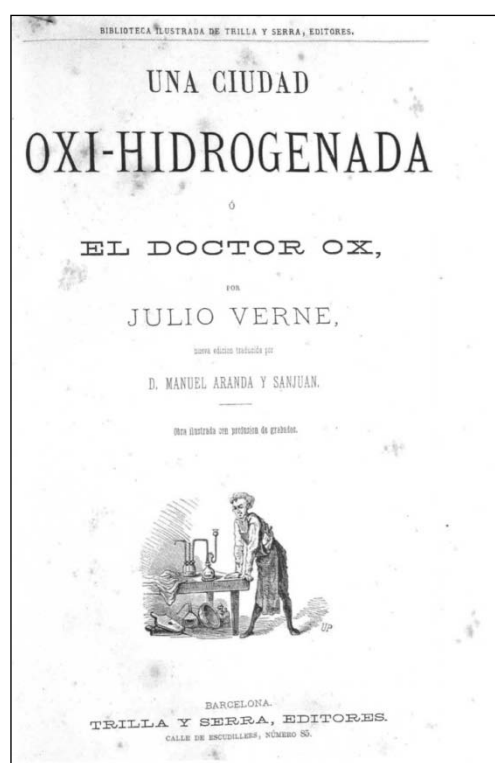


Imagen DOX 10

Aranda tradujo casi todas las novelas y *nouvelles* publicadas hasta 1874, excepto *L'île mystérieuse*. No están fechadas. El texto de partida de este relato concuerda con el de la segunda versión, DOX-C (1874).

Consta de veintiséis páginas más un índice con los títulos de los diecisiete capítulos acordes con el original de Verne. Contiene las

dieciséis ilustraciones de Ulysse Parent que se publicaron en el *Musée des Familles* en 1872. Como ocurría en la traducción de 1874, falta la ilustración con leyenda « Au bas de la tour. Dessin de U. Parent » insertada en el capítulo XIII de la versión del *Musée des Familles*, así como el grabado de Alexandre de Bar, mostrado antes (Imagen DOX 6). En esta nueva edición traducida no aparece tampoco ni la imagen de Quiquendona (Imagen DOX 7) ni la ilustración con la leyenda « Plaza del Teatro de Quiquendona » que figuraba en la anteportada y en el texto de ÑDOX-1 (1874).

Del mismo modo que hemos hecho con las ediciones y versiones francesas, incluimos seguidamente el cuadro que resume lo relacionado con las traducciones españolas de *Une fantaisie du docteur Ox*. Los dos apartados siguientes que versan sobre las traducciones y sus textos originales (6.3) y las fechas de publicación (6.4), también se encuentran condensados en el cuadro (Imagen DOX 11).

ÑDOX	<i>Une fantaisie du docteur Ox</i> en español
ÑDOX-1 (1874)	<i>Una ciudad oxi-hidrogenada</i> , versión A, [s.a.]. Primera versión española por D. Felipe de Burgos. Barcelona: Trilla y Serra, editores, C/ de Escudillers 85. Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra. 66 páginas + índice, 23 capítulos. Ilustrada. Establecimiento tipográfico de Luis Tasso.
ÑDOX-2 ₁ (1875)	<i>Un capricho del doctor Ox</i> , versión C, 1875. Traducción de D. Vicente Guimerá. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar, editores (antes Gaspar y Roig), C/ del Príncipe 4. Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. 31 páginas + índice, 17 capítulos, texto a dos columnas, 12 ilustraciones.
ÑDOX-2 ₂ (1886)	<i>Un capricho del doctor Ox</i> , versión C, 1886 (2ªed). Traducción de D. Vicente Guimerá. Madrid: Agustín Jubera, Editor. C/ de Campomanes, 10. Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. 31 páginas + índice, 17 capítulos, texto a dos columnas, 12 ilustraciones. Imprenta de Enrique Rubiños.

ÑDOX-2₃ (1890+)	<i>Un capricho del doctor Ox</i> , versión C, [s.a.]. [Traducción de D. Vicente Guimerá]. Madrid: Sáenz de Jubera, Hermanos. C/ de Campomanes, 10. Obras Completas de Julio Verne ilustradas con grabados. 31 páginas + índice, 17 capítulos, texto a dos columnas, 12 ilustraciones.
ÑDOX-3 (1876)	<i>Una ciudad oxi-hidrogenada ó el doctor Ox</i> , versión C, [s.a.]. Nueva edición traducida por D. Manuel Aranda y Sanjuán. Barcelona: Trilla y Serra, editores, C/ de Escudillers 85. Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra. Tomo 1 de las Obras completas de Trilla y Serra, 26 páginas + índice, 17 capítulos, texto a dos columnas. Obra ilustrada con profusión de grabados, 16 ilustraciones. Establecimiento tipográfico de la Viuda Miró y Compañía.

Imagen DOX 11

6.3. LAS TRADUCCIONES Y SUS TEXTOS ORIGINALES

Todas las versiones encontradas de esta *nouvelle*, excepto la decimonónica traducida por Felipe de Burgos, publicada por Trilla y Serra en Barcelona, corresponden a la versión Hetzel de 1874.

A lo largo del trabajo, con el fin de aligerar la redacción, nombraremos las traducciones y sus traductores de la manera siguiente:

- ÑDOX-1 identifica a ÑDOX-1 (1874) de Felipe de Burgos,
- ÑDOX-2 se refiere a ÑDOX-2₁ (1875) de Vicente Guimerá,
- ÑDOX-3 se vincula a ÑDOX-3 (1876) de Manuel Aranda.

Las versiones francesas se simplifican como DOX-A, DOX-B, DOX-C y DOX-D, eliminando el subíndice y el año de publicación. Así DOX-A equivale a las nombradas como DOX-A₁ (1872), DOX-A₂ (1984) y DOX-A₃ (2000).

6.3.1. *Una ciudad oxi-hidrogenada (ÑDOX-1) y Une fantaisie du docteur Ox (DOX-A)*

Consideramos que « la primera versión española por don Felipe de Burgos », ha tenido como texto de partida el de la versión A publicada entre enero y abril de 1872 en el *Musée des familles*.

A pesar de no respetar el texto original de Verne, aseguramos que esta traducción solo puede ser el reflejo de la versión A por las razones siguientes,

a. Se adapta a las modificaciones menores que hemos reflejado en el apartado 6.1.

– *Faust*: mantiene el nombre que en la segunda versión fue sustituido,

[...] ¡oh! entonces ya no fue aquella danza un wals, sino un torbellino insensato, un movimiento giratorio digno de ser guiado por algún **Fausto** llevando el compás con un tizon ardiendo. (p. 33).

– *Épinards liquides*: en la cena de van Tricasse de la versión de 1874 se sirven *épinards au sucre* (C.VIII),

[...] Yo ayer en la comida tomé una tajada de carne de vaca muy cocida, algunas cucharadas de **espinacas con sobrado caldo**, algunas setas y dos vasos de cerveza aguada... (p. 31).

– Se traduce el nombre *bizarre* de Gédéon Ygène, calificativo suprimido en la segunda versión,

[...] el doctor Ox había llegado en compañía de su preparador que se daba por entendido si oía el **raro** nombre de Gedeon Igené. (p. 11)

– También se mantiene en la traducción el adjetivo *ridicule* referido al clarinete,

El primer clarinete se ha tragado la caña ó lengüeta de su **ridículo** instrumento. (p. 24)

– Y coinciden con la primera versión francesa la fecha de utilización de la culebrina del castillo (1285) y el número de combatientes en la guerra contra Virgamen,

Tan luego como fue conocida la declaración de guerra el general Juan Orbideck reunió sus tropas contando mas de dos mil combatientes sobre una población de dos mil trescientas noventa y tres almas. (p. 60)

b. No solo observamos que la traslación ÑDOX-1 es acorde con el texto del *Musée des Familles* en estas variaciones menores, sino que se adecúa además en las supresiones y añadidos antes citados.

– De Burgos traslada dentro de su capítulo inventado « Amores y desafíos » (que ocupa casi cuatro páginas a doble columna), el fragmento de ochenta y nueve palabras de la primera versión que fueron eliminadas por Hetzel, donde se cuenta el duelo entre Frantz Niklausse y Simon Collaert.

Para facilitar la comparación entre el texto original (Ej. DOX 1) y el traducido, extraeremos del relato burguesino las frases equivalentes.

Ej. DOX 1
DOX-A (1872)
Le duel eut lieu du côté de la porte d'Audenarde. Les adversaires occupaient chacun une rive du Vaar, Frantz sur la gauche, Simon sur la droite.
C'était la première fois qu'une semblable distraction était offerte aux habitants de Quiquendone.
Aussi, une foule compacte bordait le cours du Vaar.
Cent vingt-sept balles furent échangées sans aucun dommage pour les combattants, qui firent l'un et l'autre la plus belle contenance ; mais quarante-trois: des assistants attrapèrent quelques éraflures.

ÑDOX-1
A unos doscientos metros de la puerta de Audenarde [...]
Los adversarios ocupaban una orilla del Vaar cada uno; Frantz la izquierda; Simon la derecha.

Los espectadores se habían repartido por ambas orillas, [...] que se dispararon ciento veinte y siete balas y que cuarenta y tres de los asistentes quedaron levemente heridos [...] (p. 39)

Ce que voyant, les témoins, visiblement inquiets pour eux-mêmes, déclarèrent enfin l'honneur satisfait. (C.X)

En vista del peligro que se corria, los testigos, dos de los cuales habían sido blanco de la irritación nerviosa de los duelistas, declararon que el honor estaba satisfecho; [...] (p. 39-40)

– La lista de espectáculos teatrales y musicales que tienen lugar en Quiquendone, (Ej. DOX 2), a pesar de los errores, es tan exhaustiva como la detallada en DOX-A,

En el teatro de Quiquendona se echaba un poco de cada cosa: allí se daban comedias, dramas, óperas, bailes, óperas cómicas, zarzuelas y hasta operetas bufas de Hervé Offenbach. Si, esos dos grandes maestros, honor de la segunda mitad del siglo décimonono, habían traspuesto los muros de Quiquendona. Pero cumple decir que ni aquel alemán, ni ese francés habían conocido en aquel teatro el *Ojo reventado* (*l'Oeil crevé*) ó la *Bella Elena*; tan cambiados eran allí los compases músicos de esas dos producciones. (pp. 18-19)

– La conclusión de *Una ciudad oxi-hidrogenada* coincide con primera versión francesa y sigue siendo, en palabras de Dumas (1984: 102), « moqueuse et bien vernienne », como observamos en el Ej. DOX 3,

En résumé et pour conclure, la vertu, le courage, le talent, l'esprit, l'imagination, toutes ces qualités ou ces facultés, ne seraient-elles donc qu'une question d'oxygène ? Telle est la théorie du docteur Ox, mais on a le droit de ne point l'admettre malgré la fantaisiste expérimentation, dont fut le théâtre l'honorable ville de Quiquendone. (C.XVII)

ÑDOX-1

En suma y para concluir: ¿serían acaso la virtud, el valor, el talento, el entendimiento, la imaginación, todas esas cualidades ó facultades, una cuestión de oxígeno?

Tal era en realidad la teoría del doctor Ox, según hemos podido traslucir de sus declaraciones, pero estamos nosotros en el derecho de no admitirla á pesar de los caprichosos experimentos de que fue teatro la honrada villa de Quiquendona. (p. 66)

c. La traducción de Felipe de Burgos conserva el sentido de DOX-A en los aspectos relacionados con la vida conyugal y el matrimonio en general.

– Traslada *tous les ménages* en lugar de *les meilleurs ménages* (Ej. DOX 4),

Naturalmente el señor Van Tricasse tomaba la defensa de la muchacha Lotchea así como sucede en **todas** las familias ó casas donde hay criada, [...]. (C.XV, p. 42)

– ÑDOX-1 mantiene en la traducción el matrimonio de la primera versión que *avait mal tourné* frente a *avait failli mal tourner* (Ej. DOX 5) de 1874,

Desde medio siglo no se citaba en esta villa más que un matrimonio que se hubiese efectuado en dos años, y aun **había salido mal**. (C.VI, p. 17)

– De igual modo traslada *l'heureux mortel* de 1872 en lugar de la insospechada forma femenina posterior (Ej. DOX 6),

[...] se casó con la señorita Pelagia Van Tricasse, su encantadorea sobrina, en condiciones excelentes... para **el afortunado mortal** que había de ser su sucesor. (C.XXI, pg. 63)

– Por último, Felipe de Burgos mantiene en francés lo que Sadaune (2000: 112, n. 1) denomina « la belle symphonie érotique » de la representación de los *Hugonotes* coincidiendo con la aparecida en el *Musée des Familles* (Ej. DOX 7)

En vano grita Valentina:
Prolonge encore, prolonge
De mon cœur l'ineffable sommeil !
¡Raoul no puede prolongar! compréndese que le devora un fuego inacostumbrado. [...] (p. 24)

En definitiva, tras la comparación de los textos y de las imágenes que los acompañan, queda demostrado que *Una ciudad oxihidrogenada*, ÑDOX-1, primera versión española de Felipe de Burgos, sin fechar, es la traducción de la versión A publicada en el *Musée des familles* en 1872, DOX-A.

6.3.2. *Un capricho del doctor Ox* (ÑDOX-2), *Una ciudad oxi-hidrogenada ó El doctor Ox* (ÑDOX-3) y *Une fantaisie du docteur Ox* (DOX-C)

Hemos hecho referencia, en el apartado dedicado a las traducciones (6.2.) a las ilustraciones que se incluyen en las de Guimerá (ÑDOX-2) y de Aranda y Sanjuán (ÑDOX-3).

En la primera, la publicada por Gaspar, los doce grabados que acompañan al texto de Guimerá son las de Lorenz Froelich incluidas en la versión Hetzel de 1874. En la segunda, la editada por Trilla y Serra, se reproducen las dieciséis imágenes de Ulysse Parent que ilustraban el del *Musée des Familles* de 1872.

A pesar de estas diferencias icónicas, podemos asegurar que ambas traducen el texto de la segunda versión modificada por Verne bajo las indicaciones de su editor. Las razones serán las contrarias a las analizadas en ÑDOX-1. Para no recargar demasiado la explicación, tras el número del capítulo citaremos la página correspondiente a la traducción de Guimerá para Gaspar (ÑDOX-2) y a continuación, separada por una pleca, la relativa a la de Manuel Aranda para Trilla y Serra (ÑDOX-3).

a. El comportamiento de las modificaciones menores reflejadas en el apartado 6.1. coinciden con la versión Hetzel:

– *Méphistophèles* - Mefistófeles (C.VIII, 19 | 17), *épinards au sucre* - espinacas con azúcar (C.VIII, 18 | 15), desaparición del adjetivo *bizarre* que caracteriza el nombre de Gédéon Ygène (C.IV, 9 | 7), supresión del calificativo *ridicule* aplicado al clarinete (C.VII, 17 | 14), el número de combatientes iguala al de habitantes (C.XIV, 39 | 25). Finalmente tanto *Un capricho del doctor Ox* como *Una ciudad oxi-hidrogenada ó el Doctor Ox* han tenido en su texto de partida *ingénieux physicien* (DOX-C) en lugar de *grand physicien*. Sin embargo Guimerá traduce

Ahora bien, el doctor, químico hábil é **ingeniero** físico, sabia obtener ese gas [...]. (p. 10)

mientras que Aranda lo resuelve como sigue,

Pues bien; el doctor, hábil químico é **ingenioso** físico, sabia obtener este gas [...]. (p. 7)

b. En ninguna de las dos traducciones aparece el duelo del capítulo X, (22 | 19) entre los jóvenes Niklausse y Collaert (Ej. DOX 1), como tampoco el listado de espectáculos que se representan en Quiquendone (C.VII, 15 | 12). Ambos textos traducidos coinciden así con su texto de partida (Ej. DOX 2).

c. Las dos traducciones trasladan la frase incluida en la versión DOX-C (Ej. DOX 3) que da lugar al desenlace sorpresivo del relato, donde el narrador rechaza la teoría del doctor (ver 6.5.1.2.). Citamos primero la de Vicente Guimerá (ÑDOX-2) y después la de Manuel Aranda (ÑDOX-3).

ÑDOX-2

Tal es la teoría del doctor Ox, pero hay el derecho de no admitirla **y por nuestra cuenta la rechazamos bajo todos los puntos de vista**, á pesar del caprichoso experimento de que fue teatro la honorable villa de Quiquendone. (p. 31)

ÑDOX-3

Tal es la teoría del doctor Ox, teoría que cabe el derecho de rechazar; **en cuanto a nosotros, no la admitimos bajo ningun concepto**, á pesar de la caprichosa prueba de que fué teatro la ciudad de Quiquendona. (p. 26)

d. Finalmente, las dos traducciones son respetuosas con las variaciones textuales que se incluyeron en la versión de 1874 relativas a la vida conyugal (Ej. DOX 5 y 6) así como a las alusiones eróticas (Ej: DOX 7):

– *il avait failli mal tourner!* - por poco paró en mal | por poco acaba mal. (C.VI, 14 | 11).

– *l'heureuse mortelle* – la afortunada | feliz mortal (C.XVI, 30 | 26), la inversión significativa de los personajes de Valentine y Raoul introducida en la versión Hetzel y que los estudiosos de la *nouvelle*

consideran que la desposee de sus matices eróticos. Esta modificación está presente también en las traducciones ÑDOX-2 y en ÑDOX-3. (C.VII, 17 | 14).

6.4. LAS TRADUCCIONES Y SUS FECHAS DE PUBLICACIÓN

Hemos comentado en un apartado anterior que ninguna de las dos traducciones barcelonesas lleva fecha de edición.

La de Felipe de Burgos, *Una ciudad oxi-hidrogenada*, identificada como **ÑDOX-1 (1874)** podemos datarla de manera indirecta como publicada en 1874, gracias a un anuncio insertado en la sección Noticias literarias de la Revista bibliográfica del año 1874. Este aviso apareció en la *Revista de España* de enero y febrero de 1875, tomo 42, p. 276, donde se cita al mismo tiempo la traducción de *Un hivernage dans les glaces* (1855).

Debidas á Julio Verne, el ya cada vez más popular Julio Verne, hemos tenido:
El capitán Cornabute en los mares glaciales, y Una ciudad oxi-hidrogenada: del capitán

La de Manuel Aranda, *Una ciudad oxi-hidrogenada ó El Doctor Ox*, **ÑDOX-3 (1876)** fue editada también por Trilla y Serra dentro de las Obras Completas de Julio Verne. Francisco José Román (2014: 245) sitúa esta edición de las *Obras completas* hacia el año 1876, como parte de la colección Biblioteca Ilustrada de Trilla y Serra.

En efecto, en 1876 se empezaron a comercializar los relatos traducidos por Aranda distribuidos en cuadernillos mediante entregas semanales. Así lo anunciaba el periódico *La Ilustración española y americana* durante los días 22 de julio y 15 agosto de 1876 (Imagen DOX 12).



Imagen DOX 12

En el aviso se advierte de que las veintiséis obras conformarán dos tomos. Román (2014: 246) enumera veintisiete títulos, quince en el primer tomo y doce en el segundo, pero resalta que «el complemento a *Un drama en los aires* titulado *Algunos detalles sobre la navegación aérea* [...] la editorial hace constar expresamente que no forma parte integrante de la obra de Jules Verne » (p. 245).

En cuanto a la última traducción, **ÑDOX-2 (1875)**, *Un capricho del doctor Ox*, de Vicente Guimerá publicada en Gaspar, editores, está datada en 1875.

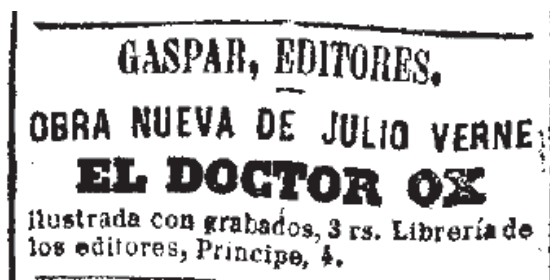


Imagen DOX 13

En el periódico *El Imparcial*, durante tres días de febrero (20, 23 y 24), se publica el anuncio de su salida al mercado (Imagen DOX 13).

Además, los editores insertaron un aviso contundente dirigido a sus competidores durante el mes de noviembre de 1875, en *La Correspondencia de España* el día 25, en *El Imparcial* el 26 y en *El Globo*, diario ilustrado, el día 29, que decía:

ADVERTENCIA IMPORTANTE

Los Editores avisan que han adquirido el derecho exclusivo de traducción y publicación en España de las obras que dé á luz Julio Verne, y tambien la propiedad de los grabados de estas obras que publique el editor Hetzel de Paris.

Los Editores creen necesario dar este aviso para evitar mala inteligencia, como ha sucedido otras veces.

6.5. ANÁLISIS CONTRASTIVO:

DOX-A (1872) y ÑDOX-1₁(1874)

DOX-C (1874), ÑDOX-2₁ (1875) y ÑDOX-3 (1876)

Procederemos a realizar el análisis de las tres traducciones comparándolas con sus respectivos textos originales de acuerdo con lo planteado en el marco conceptual explicado en la segunda parte. Siempre que sea posible las trataremos de manera conjunta tanto a nivel de la comprensión o a nivel del discurso. En algunos

momentos las variaciones entre la traducción de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) y las otras dos son lo suficientemente significativas como para examinarla, dada su peculiaridad, de manera diferenciada.

6.5.1. De la comprensión del texto original

Bajo este epígrafe cotejaremos los elementos relacionados con la comprensión de la historia (título, intriga, personajes, contexto, la trama), los elementos estructurales (plan y composición) y los relativos a la técnica (focalización, centros de interés y registro discursivo).

6.5.1.1. La historia

Une fantaisie du docteur Ox es el **TÍTULO** del relato francés tal como apareció en el *Musée des Familles* en 1872 y que se mantuvo inalterado en las ediciones Hetzel a partir de 1874, aunque no en la página del título donde, en esta versión, siempre se presenta abreviado como *le Docteur Ox*.

A través de este inicio textual conocemos que la fuerza dominante en francés está relacionado con una referencia metafórica (o no) y con el nombre del personaje.

En las traducciones españolas de Trilla y Serra, la de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) y la de Aranda (ÑDOX-3), el título francés ha sido modificado, eliminando el término referencial *fantaisie*, tan importante en el texto original.

En ÑDOX-1, bajo la frase *Una ciudad oxi-hidrogenada*, además de centrarse en la población y en los aspectos científicos, se suprime el nombre del personaje diabólico. Como veremos, este hecho no es fortuito pues los capítulos que el traductor inventa se relacionan con cuestiones supuestamente relativas a los ciudadanos de

Quiquendone: educación, escuela, amores y desafíos y religión, llegando incluso a relatar la muerte del doctor Ox.

En la traducción de Aranda, ÑDOX-3, la casa editora Trilla y Serra conserva el título de la primera versión española, *Una ciudad oxihidrogenada*, para poder anunciar que se trata de una « nueva edición traducida » pero mantiene a continuación *ó el doctor Ox*, con lo que se acerca a la versión original francesa.

Como afirma Samuel Sadaune (2000: 76), la palabra *fantaisie* hay que tomarla en dos sentidos complementarios,

Tout d'abord, dans le sens de la *boutade*, procédé auquel Verne recourt fréquemment [...]. Mais *fantaisie* a aussi un autre sens : il s'agit d'une création très libre ne suivant pas les règles habituelles d'un genre, plus particulièrement dans le domaine musical.

Además de este significado de farsa y de fantasía donde la música juega un papel importante, Sadaune añade un tercer sentido, « celui finalement qu'est censé nous indiquer clairement le titre : celui d'un *caprice* de la part du docteur Ox ».

Este es precisamente el título elegido por Vicente Guimerá para la traducción del relato *Un capricho del doctor Ox*, editado por la Imprenta y librería madrileña de Gaspar en 1875 (ÑDOX-2₁), que continuará reimprimiéndose sin cambios por las editoriales herederas Agustín Jubera, ÑDOX-2₂ (1886), y por Sáenz de Jubera, Hermanos, ÑDOX-2₃ (1890+).

La acepción musical de *fantaisie*, « pièce musicale de forme libre »⁵ traducida como capricho, « *Mús.* Pieza compuesta de forma libre y fantásica »⁶, del doctor sobre la ópera de Meyerbeer *Los hugonotes*, no es recogida en el diccionario de Domínguez (1853⁷: v.1, 786, 2)

⁵ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/fantaisie>].

⁶ DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=capricho>].

⁷ La segunda edición del diccionario bilingüe de Ramón Joaquín Domínguez (citado en la bibliografía con fecha 1853-1854) consta de dos

(Imagen DOX 14), quien sin embargo, explica el término « capricho » como

caprice, fantaisie. || Boutade, saillie d'esprit ou d'humeur. || caprice, fantaisie ; se dit d'un petit ouvrage souvent fantasque et bizarre, exécuté avec verve, sans effort, par un poète, par un artiste. (Domínguez 1854: v.2, 289).

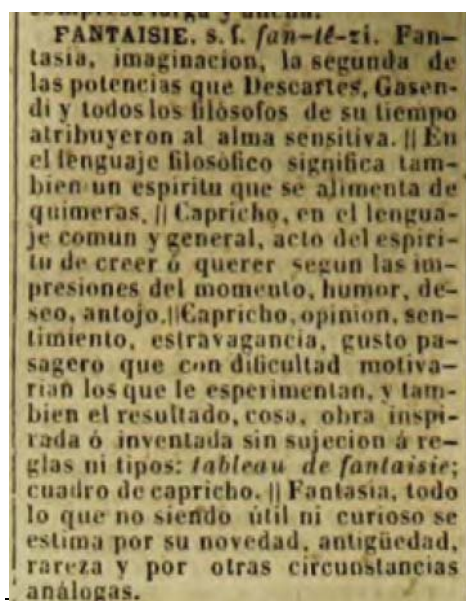


Imagen DOX 14

Evidentemente, el contexto del relato es humorístico, tendiendo a la hipérbole. Por un lado, el placer del texto reside en la confrontación de un personaje exageradamente loco con una sociedad exageradamente burguesa (Benguira 1999: 21⁸), donde aparece un sabio que crea e inventa para destruir, y para algunos representa el abuso que de la ciencia se puede hacer, en la línea de la novela gótica y de los delirios de Poe y Hoffmann (Pourvoyeur 1984: 147).

tomos: el primero (v.1) francés-español es de 1853; el segundo (v.2), español-francés está datado en 1854.

⁸ Hemos manejado la versión electrónica del artículo (consultado el 10-10-2015). Por tanto para su localización exacta citaremos el párrafo tras el año, en lugar del número correspondiente a la página.

En este sentido, recordemos que Théophile Gautier explicaba lo fantástico como la forma de Hoffmann en las *Fantaisies à la manière de Callot* (Benguira 1999: 25), resonancia que encontramos en el título de esta *nouvelle*.

En definitiva, esta *nouvelle* es

- 1- una fantasía-*boutade*, pues no hay que tomarla en serio;
- 2- una sátira mordaz que se ajusta a más de una sociedad, a más de una ciudad y a sus habitantes;
- 3- una divertida representación de los abusos de la ciencia, en particular del oxi-hidrógeno;
- 4- un capricho que quizás se ha querido dar Verne, un antojo extravagante y original aplicable en general a todo el texto o solo al carácter del doctor Ox.

Por tanto, los títulos de sus traducciones españolas ponen el acento en una u otra particularidad, adecuándose al texto original:

- Felipe de Burgos resalta los puntos 2 y 3 a través de la frase *Una ciudad oxi-hidrogenada* (Trilla y Serra, 1874);
- Manuel Aranda con *Una ciudad oxi-hidrogenada ó el Doctor Ox* (Trilla y Serra, 1876) retoma al personaje y pone de relieve los puntos 2 y 3;
- Vicente Guimerá, al optar por *Un capricho del doctor Ox* (Gaspar, 1875), subraya principalmente el 4, la obra ingeniosa que se deleita en lo extravagante y original del texto y del personaje sobre el que gira la historia.
- Por su parte las últimas traducciones (2007 y 2014) prefieren reflejar el título como *Una fantasía del doctor Ox*.
- En realidad, más que *Une fantaisie du docteur Ox*, la frase distintiva del relato debería ser la que dio, en plural, el *Mémorial d'Amiens* el 24 de febrero de 1872 al resumirlo,

Les *Fantaisies du docteur Ox* sont pleines de verve et d'esprit. Sous un masque enfantin, elles cachent des idées profondes et sensées qui prouvent que l'auteur a étudié et connaît l'humanité. *Castigat ridendo mores* semble être sa devise, et nous l'en félicitons. Son ouvrage peut s'appliquer à beaucoup de choses et beaucoup de gens. L'histoire de Quiquendone peut s'adapter à plus d'un peuple, à plus d'une société, mais le tout y est raconté avec tant de délicatesse que la comparaison est laissée à la perspicacité de l'auditeur.

[...] Les *Fantaisies du docteur Ox* nous paraissent imitées des *Voyages de Gulliver*. M. J. Verne a assaisonné cette piquante satire de traits amusants et fins. Certes plus d'un se reconnaîtra dans les quelques portraits quiquendonniens qu'il nous a décrits. (Dehs 2015: 39).

De este modo, el título original con sus múltiples lecturas refleja el gusto de Verne por los criptogramas. Lo que está claro es la intención del autor de escribir « une bouffonnerie qui est donc clairement inscrite dans le titre » (Pourvoyeur 1974: 96), y eso se plasma en las traducciones que trasladan un contenido similar al del texto francés.

En cuanto al tratamiento de la **INTRIGA**, en las tres traducciones analizadas están presentes el argumento, las peripecias y los temas central y secundarios del texto original.

En las de Guimerá, ÑDOX-2, y Aranda, ÑDOX-3, los motivos que configuran la trama se intercalan y se combinan de la misma forma que en la *nouvelle* francesa, seduciendo y entreteniendo al lector español de manera similar, pues mantienen la comicidad del original francés.

En cambio, Felipe de Burgos en ÑDOX-1 ha añadido personajes, episodios, secuencias y párrafos de su autoría, lo que provoca una tergiversación del que debía ser su modelo. Por tanto, la presentación, originalidad y complejidad de las peripecias no coinciden en su totalidad. A esta traducción le dedicaremos más adelante un apartado específico (6.5.1.4.) debido a sus notables diferencias con las otras dos y con *Une fantaisie du docteur Ox*.

Todos los **PERSONAJES** principales, secundarios, los personajes-comparsa, los personajes históricos, están presentes en las tres. Los nombres de pila suelen españolizarse, en consonancia con lo que suele ocurrir en las traducciones de la época, perdiendo de este modo el color local, y los apellidos se mantienen como en el texto original. Lo normal es que sean nombrados (como hace Verne) junto con el oficio o profesión que desempeñan: el comisario Passauf (« pas sauf »), cuya función no parece indispensable en una ciudad tan tranquila, el burgomaestre van Tricasse, el consejero Niklausse, el doctor Ox y su ayudante Ygene, el banquero Collaert, el recaudador/preceptor Rupp, el boticario/farmacéutico José (Josse) Liefrinck, el confitero Juan Orbideck que se convierte en general, Hildeberto/Hildevert (Hildevert) Shuman, fabricante de esponjados/caramelos/alfeñiques y futuro ayudante de campo, el director de la academia Gerónimo/Jerónimo Rehs, etc.

Como indica Pourvoyeur (1973: 23) el carácter burlesco de la obra se pone además de manifiesto en los pretendidos nombres y apellidos flamencos de los personajes vernianos: van Tricasse, Niklausse, Frantz, Custos, Syntax, Passauf, etc., no tienen nada que ver con los originarios de la región flamenca. Tal vez responden únicamente a la idea que el lector de la segunda mitad del siglo XIX pudiera tener de ese país y de sus habitantes.

En cambio parece que los apellidos Schut, Collaert o Liefrinck son verosímiles, como también, al menos fonéticamente, el nombre de la criada Lotché.

Dejando de lado algunas inadvertencias tipográficas, sobre todo en la traducción de Guimerá (Niklausse, Liefrink, Shumann, Schultz, Janshen, Rivere), en español, Lotchè es Lotchea o Lotche sin tilde y Suzel, Sucela en ÑDOX-1. Tatanémance es nombrada como Tatanemancia y Valentine como Valentina; sin embargo Raoul

(Raul) solo lo españoliza Guimerá (ÑDOX-2). El auxiliar del doctor Ox, Gédéon Ygène es transcrito como Igené (ÑDOX-1) o Igene (ÑDOX-3); Guimerá (ÑDOX-2) unas veces lo nombra como Ygene pero principalmente se decanta por Igene.

Los nombres de los dos personajes principales constituyen un evidente juego de palabras. Son como don Quijote y Sancho Panza con los papeles cambiados. El doctor Ox es definido por su autor como un personaje literario fantástico sacado de un cuento de Hoffmann,

Ej. DOX 8

*Le docteur Ox était un homme demi-gros, de taille moyenne, âgé de... mais nous ne saurions préciser son âge, non plus que sa nationalité. D'ailleurs, peu importe. Il suffit qu'on sache bien que c'était un étrange **personnage**, au sang chaud et impétueux, véritable excentrique échappé d'un volume d'Hoffmann, et qui contrastait singulièrement, on n'en peut douter, avec les habitants de Quiquendone. (C.IV)*

ÑDOX-1

El doctor Ox era un hombre semigordo, de talla mediana, de edad de... mas no podemos precisar su edad como ni tampoco su nacionalidad. Pero en definitiva, eso no nos importa un bledo. Baste saber que era una **persona** verdaderamente muy estraña, de sangre caliente é impetuosa, verdadero escéntrico escapado de algún cuento de Hoffmann, y que formaba singular contraste, como nadie dudará, con los habitantes de Quiquendona. (p. 11)

Su ayudante Ygène, la voz de la razón, es descrito como,

Ej. DOX 9

[...] son préparateur, qui répondait au nom de Gédéon Ygène, un grand, sec, maigre, tout en hauteur, mais non moins vivant que son maître. (C.IV)

ÑDOX-1

en compañía de su preparador que se daba por entendido si oia el raro nombre de Gedeon Igené. Este era alto, flaco, **flaquísimo**, todo se le iba en altura; mas no era ménos vivaracho que su amo. (p. 11)

Los traductores han trasladado una caracterización equivalente al original. Solo Felipe de Burgos introduce aquí una pequeña variación al referirse al doctor Ox como *persona* en lugar

de *personnage*, y a su ayudante Ygène cuando amplía y amplifica la característica física relacionada con su poco peso: «flaco, flaquísimo». Este rasgo burguesino aumentado no se aprecia en la imagen DOX 15, ilustración de Ulysse Parent para la versión DOX-A, reproducida en las traducciones de la editorial Trilla y Serra.



Imagen DOX 15

Como sabemos, este traductor se convierte en ocasiones en autor y por tanto incluye rasgos en los personajes que la pluma de Verne no había considerado. Así, el Ox burguesino además de ser un disertador sobre las teorías evolucionistas, sostiene que el ejercicio contribuye al desarrollo, pues de cuerpos raquíuticos no puede esperarse la misma fuerza intelectual que de cuerpos fornidos, lo que no quiere decir que «el hombre más bruto será el mejor dispuesto para sabio». (p. 48). Frente al autor francés, Felipe de Burgos muestra un Ox perverso y además prepotente.

Por otro lado, la relación existente entre el doctor y su asistente es claramente de superior a inferior jerárquico, manifestándose en el tratamiento: frente a los otros traductores, el Ox en ÑDOX-1 tutea a su auxiliar y este le trata de usted. Sin embargo, cuando influyen en el doctor sus gases tóxicos, se exaspera, se desgañita, «grita con atronadora voz», pierde los papeles, «Y la prueba de que estaría irritado se manifiesta en el

tratamiento de usted que airadamente daba á su preparador » (p. 49).

Este Ox peculiar que desoye a su auxiliar cuando le alerta de los peligros de la ciencia, confiesa

–¡Basta, basta, digo! para mí no hay más humanidad que la ciencia, ni más conciencia, ni más Dios...

–¡Doctor... que va V. á blasfemar! salgamos de aquí. (p. 49)

Tampoco la respuesta de Ygène se encuentra en el original, por lo que este texto meta está tergiversado con respecto al texto de partida francés.

La otra pareja de protagonistas del relato son el burgomaestre van Tricasse y el consejero Niklausse, los dos notables de la ciudad.

El burgomaestre es presentado en el segundo capítulo (Imagen DOX 16), mediante el procedimiento recurrente de « description par l'alternative négative » (Benguira 1999: 27), el *ni / ni* que se une al *jamais / jamais*, y la locución latina: *ne quid nimis*, nada en exceso.

Ej. DOX 10

Le bourgmestre était un personnage de cinquante ans, ni gras ni maigre, ni petit ni grand, ni vieux ni jeune, ni coloré ni pâle, ni gai ni triste, ni content ni ennuyé, ni énergique ni mou, ni fier ni humble, ni bon ni méchant, ni généreux ni avare, ni brave ni poltron, ni trop ni trop peu – ne quid nimis, – un homme modéré en tout ; mais à la lenteur invariable de ses mouvements, à sa mâchoire inférieure un peu pendante, à sa paupière supérieure immuablement relevée, à son front uni comme une plaque de cuivre jaune et sans une ride, à ses muscles peu saillants, un physionomiste eût sans peine reconnu que le bourgmestre van Tricasse était le flegme personnifié. Jamais – ni par la colère, ni par la passion, – jamais une émotion quelconque n'avait accéléré les mouvements du cœur de cet homme ni rougi sa face ; jamais ses pupilles ne s'étaient contractées sous l'influence d'une irritation, si passagère qu'on voudrait la supposer. (C.II)



Ilustrador : Parent



Ilustrador : Froelich

Imagen DOX 16

Las tres traducciones han conseguido plasmar correctamente el retrato del burgomaestre.

A pesar de esto, Felipe de Burgos, llevado por su entusiasmo de autor, atribuye al burgomaestre una gordura y una vejez inexistentes en el texto original (recordemos que van Tricasse tiene cincuenta años). Así se recoge en el ejemplo DOX 26, que comentaremos más adelante, cuando inventa en una parte de su capítulo 16, lo que en el original corresponde al XIII. En un fragmento de este Ej. DOX 26 traducido, Niklausse dice

ÑDOX-1

–¿Qué culpa tengo yo de que V. sea demasiado viejo y gordo, de manera que no puede andar con agilidad?

Aquellas palabras eran un insulto muy ofensivo para Van Tricasse, pues no le sentaba bien nunca que se le echase en cara la vejez ni la gordura, y mucho ménos en los términos desabridos que el consejero acababa de emplear.

–Ninguna necesidad hay de que V. me insulte, so babioca, replicó el burgomaestre sulfurado.

–Yo no le insulto diciéndole que es viejo y gordo; y por más que esa vejez y esa gordura no le impiden pensar neciamente en

unas segundas nupcias, lo cierto es que le hacen andar pesado... (p. 55)

Como contrapunto, para este traductor,

Este [Niklausse] no parecía tan fatigado como su compañero, lo cual no necesitamos descubrir ningún extraordinario secreto para atribuirlo á su estado más ágil que el del burgomaestre, quien por su gordura se hallaba más propenso á tal cansancio. (p. 52)

Además solo él hace hincapié en la forma de hablar de esta pareja: « espresábanse en conceptos, si no elevados, cuando ménos algo más cultos que los que emite la generalidad » (p. 54).

En cuanto al nombre del consejero, puede haber sido elegido por Verne de forma casual, pero en la ópera de Offenbach *Los Cuentos de Hoffmann* (1881) uno de los personajes lleva el muy similar nombre de Nicklausse (amigo de Hoffmann con tesitura de mezzosoprano). El libreto original data de treinta años antes, fue estrenado como obra de teatro por Jules Barbier y Michel Carré en 1851. Como comentaremos en el epígrafe titulado GALLIMATHIAS MUSICUM (6.5.2.1.4.) el propio Offenbach fue el responsable musical de la adaptación operística de *Le Docteur Ox* (1877), para lo que contó con la colaboración de Verne, que asesoró a los libretistas. En esta ópera en tres actos, encontramos otras coincidencias: el sirviente de Crespel lleva el nombre de Frantz (tenor ligero) y el bufón de Giulietta, otro tenor ligero, se llama Pittichinaccio, nombre que recuerda al Pittonaccio de la *nouvelle Maître Zacharius* (1854).

El burgomaestre van Tricasse procede de una antigua familia flamenca calificada por Verne como « famille Jeannot », en alusión al cuchillo y a su propietario que renovaba el mango cuando se deterioraba y la cuchilla cuando era necesario. Así presenta Verne a los van Tricasse: desde 1340 cuando enviudaban se volvían a casar « avec une van Tricasse plus jeune [...] qui, veuve, convolait avec un

van Tricasse plus jeune qu'elle, qui veuf, etc. Chacun mourait à son tour avec une régularité mécanique ». (C.II)

En realidad la ortografía correcta es « Janot », nombre de un personaje de la obra de teatro de Dorvigny (1742-1812) *Les battus paient l'amande. Proverbe-comédie-parade ou ce que l'on voudra*.

Guimerá (ÑDOX-2) y de Burgos (ÑDOX-1) lo escriben igual que el texto original, *familia Jeannot*, aunque el primero sustituye el cuchillo por una navaja. Aranda (ÑDOX-3) lo traduce como la *familia de Juanillo* (p. 5).

En el texto francés, se detecta una inadvertencia relacionada con los nombres de pila de los van Tricasse que se refleja en las traducciones.

Verne se refiere en tres momentos del relato a lo ocurrido a un miembro de la familia del burgomaestre en el siglo XII.

En 1185, Natalis van Tricasse el 32º predecesor del burgomaestre protagonista del relato había dicho,

Ej. DOX 11

Or, en 1185, quelque temps avant le départ du comte Baudouin pour la croisade, une vache de Virgamen [...] vint pâturer sur le territoire de Quiquendone. [...]

*« Nous nous vengerons quand le moment en sera venu, dit simplement **Natalis van Tricasse**, le trente-deuxième prédécesseur du bourgmestre actuel, et les Virgamenois ne perdront rien pour attendre ! » (C.XI)*

Este Natalis del siglo XII es, de momento, Natalio van Tricasse en la traducción de Aranda, ÑDOX-3. Se aprecia un error, que se repetirá en otro momento, en la transcripción de la fecha (se interpreta el 8 como un 3) así como un cambio en el adverbio de tiempo,

ÑDOX-3

Pues bien, en **1135**, poco tiempo **despues** de la partida del conde Balduino para la Cruzada, una vaca de Virgamen, [...] fué é pastar al territorio de Quiquendona.[...]

–Nos vengaremos cuando sea ocasión, dijo simplemente **Natalio van Tricasse**, trigésimo segundo antecesor del

burgomaestre actual, y los virgameses no perderán nada por esperar. (p. 19)

En la otra traducción de Trilla y Serra, la de Felipe de Burgos, ÑDOX-1, se comete idéntico error de interpretación en la fecha y aquí el mismo personaje se llama Nicolás,

ÑDOX-1

Ahora bien; el año **1135**, algun tiempo antes de marchar el conde Balduino á la cruzada de Tierra Santa, una vaca de Virgamen [...] fué á pastar en el territorio de Quiquendona [...] -Nos vengaremos cuando llegue el momento, dijo sencillamente **Nicolás Van Tricasse**, el trigésimo segundo predecesor del burgomaestre actual; nos vengaremos, y los virgamenses nada perderán con esperar. (p. 43)

Por su parte Guimerá, decide eliminar el nombre de pila del antepasado burgomaestre,

ÑDOX-2

Ahora bien, en 1185, algún tiempo antes de la partida del conde Balduino para las Cruzadas, una vaca de Virgamen, [...] se fué á pastar al territorio de Quiquendone.[...] -Nos vengaremos cuando sea ocasion -dijo simplemente **van Tricasse**, el trigésimo segundo predecesor del burgomaestre actual-, y los virgamenses nada perderán por esperar. (p. 22)

Según el texto francés, diez años después, en 1195, el mismo Natalis van Tricasse había redactado el acta que su sucesor en el siglo XIX envía a las autoridades de Virgamen,

Ej. DOX 12

Van Tricasse *envoya alors un des aides de camp du général confiseur, le citoyen Hildevert Shuman, un fabricant de sucre d'orge, homme très ferme, très énergique, qui apporta aux autorités de Virgamen la minute même du procès-verbal rédigé en 1195 par les soins du bourgmestre Natalis van Tricasse.* (C.XIV)

En la traducción de Aranda, Natalis sigue siendo Natalio pero repite el mismo error en la fecha, 1135 en lugar de 1195,

ÑDOX-3

Van Tricasse envió entonces á uno de los ayudantes de campo del general-confitero, ciudadano Hildeverto Shuman, fabricante de alfeñiques, hombre de gran firmeza y energía que llevó á los

habitantes de Virgamen la misma minuta del acta redactada en **1135** por orden del burgomaestre **Natalio van Tricasse**. (p. 24)

Felipe de Burgos (ÑDOX-1) parece haber olvidado que unos capítulos antes lo había nombrado como Nicolás y ahora lo llama como en francés, Natalis,

ÑDOX-1

Mandóse á Virgámen á un ayudante de campo del general confitero, al ciudadano Hildeberto Shuman, fabricante de esponjados, hombre de suma firmeza, muy grave y enérgico, que llevó á las autoridades virgamenses la minuta del proceso verbal levantado en 1195, por cuidado del burgomaestre **Natalis Van Tricasse**. (p. 58)

Guimerá en ÑDOX-2 prefiere continuar sin diferenciar entre los dos van Tricasse,

ÑDOX-2

Van Tricasse envió entonces á uno de los ayudantes del general confitero, el ciudadano Hildeberto Shumann, fabricante de caramelos, hombre muy firme y enérgico que llevó á los habitantes de Virgamen la minuta del acta levantada en 1195 por orden del burgomaestre **van Tricasse**. (p. 28)

En definitiva según se deduce, Natalis, el predecesor de nuestro protagonista desempeñó su cargo en el siglo XII. Sin embargo, en el capítulo VII Verne ha cruzado los nombres de los dos familiares: Ludwig aparece en el siglo XII y Natalis en el XIX,

Ej. DOX 13

*Car Quiquendone possédait un théâtre [...] un spécimen de tous les genres, [...], ce qui ne saurait étonner, puisque, commencé sous le bourgmestre **Ludwig van Tricasse**, en **1175**, il ne fut achevé qu'en **1837**, sous le bourgmestre **Natalis van Tricasse**. On avait mis sept cents ans à le construire, [...]. (C.VII)*

En este caso los traductores deciden llamar como en francés, Natalis, al que en otro momento fue Natalio o Nicolás.

Solo Guimerá (ÑDOX-2), no incurre en error, ya que había suprimido su nombre de pila en los otros fragmentos; en cambio, transcribe incorrectamente el del otro burgomaestre, Ludwig,

ÑDOX-2

Porque Quinquendone poseia un teatro, [...], modelo de todos los géneros,[...] lo cual no debe causar extrañeza, porque, comenzado en tiempo del burgomaestre Ludwigs [sic] van Tricasse, en 1175, no se terminó hasta 1837, bajo el burgomaestre Natalis van Tricasse. Se habían empleado setecientos años en construirlo, [...]. (p. 15)

En definitiva, lo que podemos asegurar es que, aunque no se haya visto reflejado con anterioridad en ningún artículo, Jules Verne se confundió e invirtió los nombres de pila de los van Tricasse.

La tercera pareja es la formada por la hija del burgomaestre, Suzel van Tricasse de diecisiete años, *blonde et rose*, de voz pura y dulce, y el hijo del consejero, el paciente Frantz Niklausse, *jeune homme sérieux et quelque peu taiseux*, de veintidós.

Robert Pourvoyeur (1971: 96) constata la intención verniana de escribir un relato burlesco e insinúa la influencia que pudo tener en *Une fantaisie du docteur Ox* la novela *L'Ami Fritz* de Émile Erckmann y Alexandre Chatrian: « cette Suzel sortie tout droit de *L'Ami Fritz* (1864) ». Su acción transcurre en una ciudad alsaciana en el siglo XIX y la pareja de protagonistas llevan los nombres de Fritz Kobus y Sûzel, Las coincidencias son evidentes, pues esta es también « une petite fille blonde et rose, de seize à dix-sept ans, fraîche comme un bouton d'églantine, [...] » (C.IV, p. 48). Incluso la descripción del vals en *L'Ami Fritz* recuerda en cierto modo al desenfreno del capítulo VIII verniano *Où l'antique et solennelle valse allemande se change en tourbillon*,

[...] sa valse commença rapide, folle, étincelante : les esprits de l'air se mirent en route, entraînant Fritz et Sûzel, Hâan et la fille du bourgmestre, Schoultz et sa danseuse dans des tourbillons sans fin. [...]

Fritz, qui tient la petite Sûzel dans ses bras, qui lui lève la main avec grâce, qui la regarde enivré, tourbillonnant tantôt comme le vent et tantôt se balançant en cadence, souriant, rêvant, la contemplant encore, puis s'élançant avec une nouvelle ardeur ; tandis qu'à son tour, les reins cambrés, ses deux longues tresses flottant comme des ailes, et sa charmante

petite tête rejetée en arrière, elle le regarde en extase, et que ses petits pieds effleurent à peine le sol. (C.XVI, pp. 297-298).



Ilustrador: Parent

Imagen DOX 17



Ilustrador: Parent

Imagen DOX 18

Suzel van Tricasse (Imagen DOX 17) y Frantz Niklausse (Imagen DOX 18) son los protagonistas del capítulo VI que analizamos más profundamente en el epígrafe 6.5.2.1.2. Alusiones eróticas.

Las traducciones de Aranda y de Guimerá trasladan correctamente la descripción de los enamorados. Sin embargo, Felipe de Burgos (como hemos nombrado en el punto b. de 6.3.1.) tergiversa la relación entre los dos, así como la caracterización de ambos, cuando narra en su capítulo 13 « Amores y desafíos » el duelo entre Frantz Niklausse y Simón Collaert y la conversación previa entre Suzel y este último. Debido a su peculiaridad, este aspecto será comentado más adelante al tratar globalmente la historia y la estructura de esta primera traducción española (ver 6.5.1.4.).

Al lado de estos nombres propios literarios Verne cita otros reales relacionados con la ciencia, la historia o la pintura, que permiten anclarlos en una cierta realidad junto a los nombres propios de lugar, útiles para localizar la acción. Esto es verdad solo en parte, pues como resalta Pourvoyeur (1971) el relato está plagado de errores históricos, como los flamencos de Gui de

Dampierre que luchan contra el emperador Rodolphe de Habsbourg o los españoles que asaltan un torreón de Flandes en 1513, etc. Algunos contienen erratas, como el pintor Hemling, (Hemlin en ÑDOX-1 y Hemgling en ÑDOX-3).

Ej. DOX 14

*[...] dans un cadre antique, au-dessus de la cheminée, apparaissait le portrait d'un bonhomme quelconque, attribué à **Hemling**, qui devait représenter un ancêtre des van Tricasse, dont la généalogie remonte authentiquement au quatorzième siècle, époque à laquelle les Flamands et Gui de Dampierre eurent à lutter contre l'empereur Rodolphe de Hapsbourg. (C.II)*

Creemos que podría tratarse del pintor Hans Memling (Imagen DOX 19⁹), uno de los mejores representantes de la pintura de Brujas del siglo XV, junto con Jan van Eyck, autor del óleo *El matrimonio Arnolfini*, que será citado en 6.5.2.1.2. Alusiones eróticas.



Imagen DOX 19

⁹ Autorretrato extraído de un tríptico de Sir John Donne de Kidwelly (c.a 1480). Disponible via Wikimedia Commons en [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling30.jpg>].

De nuevo las traducciones asimilan ortográfica y fonéticamente los apelativos: Guido de Dampierre, Rodolfo de Hapsburgo [sic], el conde Balduino/Baldoino, Carlos el Temerario, Guillermo de Nassau. Lo mismo hacen con los nombres de lugares: San Ernufo, San Maglorio o el *quartier de Saint-Jacques* que es vertido como barrio de San Jaime (ÑDOX-1) o de Santiago (ÑDOX-2 y ÑDOX-3).

Las versiones de Guimerá y de Aranda trasladan de forma similar el **CONTEXTO**, es decir los escenarios y la **ACCIÓN** o **TRAMA**. El único aspecto reseñable se encuentra en el capítulo VII. El comportamiento de todos los habitantes de Quiquendone está a punto de modificarse y el narrador nos lo advierte; a continuación introduce un cambio brusco en el tiempo verbal. Verne sustituye el tiempo pasado por el presente que se mantendrá a lo largo de toda la representación del cuarto acto de *Los hugonotes*,

Ej. DOX 15a

*Mais ce soir-là, un observateur eût constaté que, même avant le lever du rideau, une **animation inaccoutumée** régnait dans la salle. On voyait remuer des gens qui ne remuaient jamais. Les éventails des dames s'agitaient avec une rapidité anormale. Un air plus vivace semblait avoir envahi toutes ces poitrines. On respirait plus largement. Quelques regards brillaient, et, s'il faut le dire, presque à l'égal des flammes du lustre, qui semblaient jeter sur la salle un **éclat inaccoutumé**. Vraiment, on y voyait plus clair que d'habitude, bien que l'éclairage n'eût point été augmenté. Ah ! si les appareils nouveaux du docteur Ox eussent fonctionné ! mais ils ne fonctionnaient pas encore.*

Ej. DOX 15b

Enfin, l'orchestre est à son poste, au grand complet. Le premier violon a passé entre les pupitres pour donner un la modeste à ses collègues. Les instruments à cordes, les instruments à vent, les instruments à percussion, sont d'accord. Le chef d'orchestre n'attend plus que le coup de sonnette pour battre la première mesure.

La sonnette retentit. Le quatrième acte commence [...] (C.VII)

Guimerá (ÑDOX-2) plasma el cambio temporal al mismo tiempo que Verne, sin embargo Aranda (ÑDOX-3) se retrasa un poco, como observamos en la traducción propuesta para el ejemplo DOX 15b

ÑDOX-3

Por último, los músicos ocuparon su sitio. El primer violín fué pasando de atril en atril para dar un *la* modesto á sus compañeros, y no tardaron en ponerse á tono los instrumentos de cuerda, los de viento y los de percusion. El maestro sólo espera la señal de la campana para que rompa la orquesta. Suena la campana: empieza el cuarto acto [...]. (p. 14)

En el punto 6.5.2.1.4. Gallimathias musicum, comentamos otras diferencias existentes en las traducciones.

Apuntamos variaciones de menor calado referidas a la comprensión del texto original, como los errores relacionados con las cifras. Algunos ejemplos son los siguientes:

– El puesto de comisario civil que gravaba a la ciudad con una suma de « *treize cent soixante-quinze francs et des centimes* » (C.II), Aranda (ÑDOX-3) reduce esos 1.375 francos y pico a « la cantidad de trescientos setenta y cinco francos y algunos céntimos » (p. 4), mil menos. Por su parte Felipe de Burgos (ÑDOX-1) proporciona una cifra exacta, « mil trescientos setenta y cinco francos y veinte y nueve céntimos » (p. 7), un cambio deliberado en la traducción que el original no ha dado.

– En la ascensión de la torre de Audenarde, Aranda utiliza correctamente el ordinal, como en el original,

Ej. DOX 16

*Il arriva même que, vers **la trois cent quatrième** marche, van Tricasse étant absolument éreinté, Niklausse le poussât complaisamment par les reins.* (C.XIII)

ÑDOX-3

[...] y aun sucedió, que al llegar al **trecentésimo cuarto escalón**, estando van Tricasse enteramente derrengado, Niklausse le empujó suavemente por la cintura. (p. 22)

Felipe de Burgos (ÑDOX-1) usa el ordinal pero la cifra es incorrecta, como también lo es el cardinal de Guimerá (ÑDOX-2),

ÑDOX-1

[...] hasta sucedió que al llegar á la **grada tricentésima cuadragésima quinta** Van Tricasse, que estaba materialmente fatigado, lo que en puridad se llama derrengado, se sintió suavemente empujado en los riñones por Niklausse. (p. 52)

ÑDOX-2

Aconteció que á los **trescientos cuarenta escalones**, van Tricasse estaba enteramente derrengado y Niklausse tuvo la amabilidad de empujarle suavemente por detrás. (p. 26)

– Los datos que proporciona Verne sobre la composición del aire no son exactos en las proporciones,

Ej. DOX 17

– *Je n'y ai point manqué. Soixante-dix-neuf parties d'azote et vingt-neuf parties d'oxygène, de l'acide carbonique et de la vapeur d'eau en quantité variable. Ce sont les proportions ordinaires.* (C.IV)

Así lo define Bouillet (1854: 29, 1)

L'air atmosphérique, que les anciens regardaient comme un corps simple et qu'ils mettaient au nombre des 4 éléments, est un mélange **d'oxygène et d'azote, dans la proportion de 21 à 79**; il renferme en outre quelques millièmes d'acide carbonique, une quantité variable de vapeur d'eau et un peu d'hydrogène carboné.

Felipe de Burgos (ÑDOX-1) repite la errónea composición del aire del original y utiliza, como Guimerá (ÑDOX-2), el término « ázoe » recogido en el diccionario de Domínguez (1854: v.2, 180, 3) como traducción de *azote*.

ÑDOX-1

No lo he descuidado. Setenta y nueve partes de ázoe y **veinte y nueve partes** de oxígeno, ácido carbónico y vapor de agua en cantidad variable. Tales son las proporciones ordinarias que compone el aire de Quiquendona. (p. 13)

Aranda (ÑDOX-3) opta por la otra forma para trasladar *azote*, « dit aussi *nitrogène, air phlogistiqué, gaz incolore, inodore et insipide, formant les 79/100 de l'air atmosphérique; »* (Bouillet 1854: 139, 1), pero modifica la proporción de oxígeno, que sigue siendo incorrecta,

ÑDOX-3

No he dejado de hacerlo. Setenta y nueve partes de nitrógeno por **diez y nueve** de oxígeno; ácido carbónico y agua en cantidad variable. Son las proporciones ordinarias (p. 8)

Vicente Guimerá corrige el texto original (como hacen también las traducciones actuales de 2007 y 2014),

ÑDOX-2

Setenta y nueve partes de ázoe y **veintiuna partes de oxígeno**, ácido carbónico y vapor acuoso en cantidad variable. Son las proporciones ordinarias. (p. 10)

– En la traducción de Felipe de Burgos (ÑDOX-1), la suscripción del empréstito que el rico banquero Collaert emite no coincide con el original,

Ej. DOX 18

Il avait émis quelques mois auparavant, un emprunt de trente mille francs qui avait été au trois quarts souscrit [...]. (C.VIII)

ÑDOX-1

Algunos meses antes había emitido un empréstito de treinta mil francos, que se había suscrito **tres ó cuatro veces** [...]. (p. 33)

En realidad estos errores no deliberados sobre las cifras que cometen los traductores, no afectan al desarrollo de la historia. Sin embargo los reseñamos para evitar que se atribuyan al autor francés todas las incorrecciones o sinsentidos.

6.5.1.2. La estructura

Tras el análisis de los elementos relacionados con la historia, en este apartado revisaremos y compararemos la ordenación de capítulos y escenas así como la relación entre el contenido y la estructura del relato, la extensión y la importancia de las partes, los elementos estructurantes, añadidos y supresiones.

Estudiosos como Benguira (1999) y Sadaune (2000) han advertido sobre este juego estructural narrativo relativo al plan y composición de la obra cuyo funcionamiento se plasma incluso en

los títulos de los capítulos. Consideramos que podrían inscribirse, desde una perspectiva satírica y burlesca, de esta manera:

– Guía turística: *Comme quoi il est inutile de chercher, même sur les meilleures cartes, la petite ville de Quiquendone* (C.I).

– Novela costumbrista a lo Balzac: *Où le bourgmestre van Tricasse et le conseiller Niklausse s'entretiennent des affaires de la ville* (C.II).

– Prosa científica: *Où le docteur se révèle comme un physiologiste de premier ordre et un audacieux expérimentateur* (C. IV).

– Novela sentimental: *Où Frantz Niklausse et Suzel van Tricasse forment quelques projets d'avenir* (C.VI).

– Epopeya homérica: *Où les Quiquendoniens prennent une résolution héroïque* (C.XI).

– Géneros y piezas musicales: *Où les andante deviennent des allegro et les allegro des vivace* (C.VII) y *Où l'antique et solennelle valse allemande se change e tourbillon* (C.VIII).

Benguira (1999: 9) señala que en los tres primeros capítulos se presenta la vida en la ciudad de Quiquendone y de la familia van Tricasse con su esquema familiar inalterable siglo tras siglo.

La estabilidad estructural y coyuntural de la sociedad quiquendonia, la crítica social, la calma y la lentitud de sus habitantes se muestran también, como si se tratase de un cuadro flamenco de la vida cotidiana, en los capítulos V y VI. En este último incluso a nivel afectivo.

En los capítulos VII y VIII, a través de alusiones musicales, Verne compone su sinfonía que pasa de la lentitud a la celeridad y el desenfreno. El responsable de la aceleración es el audaz doctor Ox, presentado en el capítulo IV, que propone instalar el alumbrado público mediante gas oxihídrico.

El punto de inflexión de la trama se encuentra en el IX, en el capítulo más corto de toda la producción verniana (37 palabras),

donde se da la orden de soltar el gas, *Où le docteur Ox et son préparateur Ygène ne se disent que quelques mots.*

En el X, *Dans lequel on verra que l'épidémie envahit la ville entière et quel effet elle produisit*, el contagio de vitalidad se apodera de los ciudadanos y en el XI desemboca, tras un enardecido discurso político, en la decisión de entablar una heroica guerra contra Virgamen por una ofensa cometida a causa de una vaca en la época de las cruzadas.

En el XII, *Dans lequel le préparateur Ygène émet un avis raisonnable qui est repoussé avec vivacité par le docteur Ox*, la locura científica de Ox negándose a parar el experimento se opone a la razón de Ygène.

La contemplación de la naturaleza convierte en filósofos a los dos mandatarios de la ciudad, quienes mantienen una fogosa discusión donde ambos sostienen los mismos argumentos, *Où il est prouvé une fois de plus que d'un lieu élevé on domine toutes les petites humaines* (C.XIII).

El desenlace se va acercando a partir del capítulo XIV: *Où les choses sont poussées si loin que les habitants de Quiquendone, les lecteurs et même l'auteur réclament un dénoûment immédiat*, los quiquendonios declaran la guerra a sus vecinos, aunque en el último momento Ygène los detiene. La explosión de la fábrica de gas en el XV anuncia el final de la historia, *Où le dénoûment éclate.*

En el penúltimo, el XVI, todo vuelve al orden establecido, *Où le lecteur intelligent voit bien qu'il avait deviné juste, malgré toutes les précautions de l'auteur*, y en el último se explica la teoría del doctor Ox. Así nos ha contado la historia el narrador.

Sin embargo todo parece haber sido una broma, pues Verne acaba confesando, en la versión de 1874, que él rechaza tajantemente la

teoría del doctor Ox, por tanto también la historia que acaba de narrarnos.

Ej. DOX 19

Telle est la théorie du docteur Ox, mais on a le droit de ne point l'admettre, et, pour notre compte, nous la repoussons à tous les points de vue, malgré la fantaisiste expérimentation dont fut le théâtre l'honorable ville de Quiquendone.

La organización de este capricho (¿del doctor Ox?, ¿de su autor?) no es en absoluto caótica.

Coincidimos con Schoentjes (2000) en que existe un paralelismo entre el experimento fantasioso y excéntrico del doctor Ox y la estructura de la historia. Para producir el gas oxídrico, el **agua** ligeramente acidulada, se convierte en oxígeno e hidrógeno antes de transformarse en llama brillante. Es decir están presentes los dos elementos que organizan la ficción (el acuoso y el **fuego**) así como el **gas**, transformador de ambos.

– El AGUA, fría, calmada, como los habitantes de Quiquendone aparece al principio, entre los capítulos I a IV, lo que se corresponde con el planteamiento de la trama.

– El nudo ocupa del V al XIV y están presentes los tres aspectos: el agua (en menor medida), el experimento gaseoso y el FUEGO que predomina.

– Al final, distinguimos dos tipos de desenlace:

- el previsible, (capítulos XV, *Flamme*–fuego–explosión, y XVI, *Flammand*–agua–calma), es decir, el que lógicamente se deriva de la información proporcionada por el relato tras el planteamiento y el nudo, y

- el sorprendente, donde, como hemos referido en el ejemplo DOX 19, el narrador rechaza el experimento que ha servido para estructurar la historia, la FANTAISIE.

En el cuadro que incluimos a continuación (Imagen DOX 20) se plasma la estructura original de *Une fantaisie du docteur Ox*, dividida en el planteamiento, nudo y desenlaces de la intriga. En azul resaltamos los capítulos en que predomina la calma, la ralentización, el elemento acuoso. En naranja, aquellos donde prevalece el fuego como símbolo de la excitación dominante. Dejamos en blanco los episodios donde estos dos elementos están ausentes, (el IV, presentación de Ox, Ygène y de su experimento; el IX, punto de inflexión de la trama y el último, desenlace sorpresivo). También se incluyen los temas argumentales que predominan en cada capítulo.

	DOX
PLANTEAMIENTO	
AGUA Calma flamenca Turismo	I. Comme quoi il est inutile de chercher, même sur les meilleures cartes, la petite ville de Quiquendone
AGUA Calma flamenca Costumbrismo	II. Où le bourgmestre van Tricasse et le conseiller Niklausse s'entretiennent des affaires de la ville
AGUA, GAS Calma flamenca Costumbrismo	III. Où le commissaire Passauf fait une entrée aussi bruyante qu'inattendue
Inacción	IV. Où le docteur Ox se révèle comme un physiologiste de premier ordre et un audacieux expérimentateur
NUDO	
AGUA, GAS Calma flamenca Crítica social	V. Où le bourgmestre et le conseiller vont faire une visite au docteur Ox, et ce qui s'ensuit.
AGUA, GAS Calma flamenca Sentimiento amoroso	VI. Où Frantz Niklausse et Suzel van Tricasse forment quelques projets d'avenir
FUEGO Excitación Música	VII. Où les <i>andante</i> deviennent des <i>allegro</i> et les <i>allegro</i> des <i>vivace</i> .

FUEGO Excitación Música	VIII. Où l'antique et solennelle valse allemande se change e tourbillon
Punto de inflexión	IX. Où le docteur Ox et son préparateur Ygène ne se disent que quelques mots
FUEGO Excitación Descripción	X. Dans lequel on verra que l'épidémie envahit la ville entière et quel effet elle produisit
FUEGO Excitación Epica	XI. Où les Quiquendoniens prennent une résolution héroïque
FUEGO Excitación Ciencia	XII. Dans lequel le préparateur Ygène émet un avis raisonnable, qui est repoussé avec vivacité par le docteur Ox
FUEGO Excitación Política y filosofía	XIII. Où il est prouvé une fois de plus que d'un lieu élevé on domine toutes les petitessees humaines
FUEGO Excitación Guerra	XIV. Où les choses sont poussées si loin que les habitants de Quiquendone, les lecteurs et même l'auteur réclament un dénouement immédiat
DESENLACE previsible	
FLAMME	XV. Où le dénouement éclate.
FLAMMAND	XVI. Où le lecteur intelligent voit bien qu'il avait deviné juste, malgré toutes les précautions de l'auteur
DESENLACE sorpresivo	
FANTAISIE	XVII. Où s'explique la théorie du docteur Ox

Imagen DOX 20

Siguiendo el planteamiento de este cuadro, verificamos que las traducciones de Guimerá y de Aranda se acomodan perfectamente al plan y composición, pues se mantienen fieles a la

ordenación de los capítulos y a la relación entre el contenido y la estructura de la intriga. Sin embargo también en este aspecto, Felipe de Burgos se aleja del texto original como comprobaremos en el cuadro que se incluirá en el apartado 6.5.1.4. dedicado a este traductor (Imagen DOX 21).

Las escasas supresiones detectadas no inciden significativamente en el desarrollo de la trama. Señalamos la que se produce en el capítulo VII, en la representación del cuarto acto de *Los hugonotes*. Es el momento de la bendición de puñales de los católicos por parte de los tres monjes, antes de la trágica noche de san Bartolomé.

Ej. DOX 20

Déjà tous les assistants ont tiré leur épée et leur poignard, que les trois moines bénissent en un tour de main. (C.VII)

Aranda es el único traductor fiel, Felipe de Burgos la suprime y Guimerá la plantea como si los monjes bendijeran a los presentes y no las armas.

En el mismo capítulo se incluyen recitativos y partes cantadas correspondientes a la ópera. Para su traducción los tres han optado por soluciones distintas:

- Guimerá (ÑDOX-2) evita traducir los versos que cantan todos los presentes

*À minuit,
Point de bruit !
Dieu le veut !
Oui,
À minuit. (C.VII)*

y los resume en la frase, « el canto de la cita á medianoche » (p. 17).

- Aranda suprime el primero de los dos versos de Raoul

*Enfin la strette qui va terminer cet acte magnifique :
Plus d'amour, plus d'ivresse,
Ô remords qui m'opresse !
que le compositeur indique allegro con moto, [...]*

ÑDOX-3

Por último, la *stretta* con que termina este magnífico acto,
Oh tenaz remordimiento! (p. 14)

• Felipe de Burgos se decanta por mantener los recitativos en francés e incluir la traducción en notas a pie de página, como notas de traductor. Además explica al lector las razones,

ÑDOX-1

NOTA. Ponemos las palabras en francés, porque sin duda M. Julio Verne al componer este capítulo tenía presente el *libretto* en francés y no el *libretto* en italiano que escepto en Francia en todos los teatros suele servir para cantar los *Hugonotes*. De consiguiente, hemos creído deber conservar esta particularidad del original, suponiendo que los inteligentes que hayan oído esa ópera acudirán al *libretto* italiano para apreciar mejor los trozos á que el autor se refiere. Daremos las traducciones en español para los que no quieran más que el sentido de los trozos de verso en francés.– (*El Trad.*)

Otro ejemplo es el *casus belli* que desencadena la guerra de Quiquendone contra Virgamén. Verne lo resalta en la *nouvelle*,

Ej. DOX 21

C'est à peine si cette malheureuse ruminante

Tondit du pré trois fois la largeur de sa langue,
mais le délit, l'abus, le crime, comme on voudra, fut commis et
dûment constaté par procès-verbal du temps, [...]. (C.XI)

La frase pertenece a la fábula *Les animaux malades de la peste* (1668) de Jean de La Fontaine (1934: 14), que dice exactamente

L'Asne vint à son tour et dit : J'ay souvenance

Qu'en un pré de Moines passant,

La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,

Quelque diable aussi me poussant,

Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

Je n'en avois nul droit, puisqu'il faut parler net.

A ces mots on cria haro sur le baudet. (L.VII, fable 1)

La referencia literaria pasa totalmente desapercibida en las traducciones de Guimerá y Aranda, pues esconden el resaltado texto original dentro de sus traslaciones,

ÑDOX-2

Apenas habia el desgraciado animal rozado la yerba con su lengua, pero el delito, el abuso quedó debidamente consignado por la sumaria que se formó verbalmente [...]. (p. 22)

ÑDOX-3

Apenas si aquel pobre rumiante se comió la yerba de un espacio tres veces igual á la anchura de su lengua, pero el delito, el abuso, el crimen, ó como se quiera, quedó cometido, levantándose un acta de él [...]. (p. 19)

Sin embargo de Burgos la mantiene en francés y en nota a pie de página traduce: « Cercenó yerba del prado en el triple espacio de su lengua. (N. del Trad.) » (p. 43).

6.5.1.3. La técnica

En este apartado, solo señalamos de momento aspectos relativos a las formas de tratamiento o cortesía. Los personajes de las traducciones de Guimerá y Aranda se tratan entre ellos de VOS, optando por ese toque arcaizante que proporciona el voseo ya desfasado en el siglo XIX. En cambio en la de Felipe de Burgos los personajes se tratan de usted, salvo el doctor que tutea a su ayudante. Ya hemos comentado en el punto 6.5.1.1., al hablar de estos personajes, la excepción al tratamiento de usted cuando Ox se enfada con Igené.

6.5.1.4. La traducción de Felipe de Burgos, ÑDOX-1 (1874)

La razón fundamental de dedicar un apartado diferenciado al trabajo de este traductor viene determinada por la introducción de modificaciones importantes, que no solamente están presentes en los aspectos relacionados con la intriga, sino también en el desarrollo de la historia en general (personajes, espacios, acción); se encuentran divergencias en el plano estructural, en cuanto al número de capítulos, a la composición y ordenación de las escenas, abundantes añadidos, ampliaciones e intrusiones en el relato del

autor-traductor. Desde el punto de vista de su peculiar técnica narrativa, recogemos variaciones en cuanto a la focalización, los centros de interés y sobre todo la forma de expresión o registro que ha escogido este singular narrador para los personajes.

Como hemos visto en el apartado sobre las traducciones españolas (6.2.), el texto de Felipe de Burgos consta de veintitrés capítulos en lugar de los diecisiete que componen el relato verniano. Como detallamos en Cadena (2011: 26-27), los títulos de estos capítulos falseados debidos a la pluma del traductor son dignos de mención y nos ilustran sobre su contenido¹⁰,

- C.8: « Donde se pueden apreciar las disposiciones intelectuales de los niños de la escuela de Quiquendona ».
- C.9: « El doctor Ox visita la escuela con motivo de haberse puesto en ella los tubos y cañerías que han de conducir el gas del alumbrado ».
- C.13: « Amores y desafíos ».
- C.14: « El templo invadido por la epidemia, sermón terrible ».
- C.18: « Donde el doctor se obstina en proseguir sus experimentos ».
- C.22: « Donde se presencia el desgraciado fin del doctor Ox y de su ausiliar Gedeon Igené ».

El traductor de ÑDOX-1 intenta acercar el relato al lector español y coloca en los episodios juicios y reflexiones personales que sobrepasan el original. A través de la exageración y haciendo alarde de su peculiar humor, aborda el 8 y el 9 desde una visión particular de la educación; en el 13 inserta un duelo amoroso y el papel de la mujer en él. El capítulo 14 es el resultado de la transformación de treinta palabras que Verne incluye en el VIII en un episodio completo, excusa para incluir la religión no católica de manera burlona,

¹⁰ Cuando nos refiramos a los capítulos de esta traducción lo haremos en cifras arábigas, con el fin de diferenciarlos de los del texto original que van en números romanos.

El día siguiente era domingo, y los quiquendonios no habían tenido tiempo todavía para filosofar sobre la religión y negarse algunos *despreocupados* al cumplimiento de los preceptos de su iglesia. (p. 40)

En el 18, Igené se convierte en la voz de la conciencia del doctor Ox y finalmente en el 22 el doctor Ox intenta asesinar a su auxiliar, este se defiende y mueren los dos.

Felipe de Burgos encaja sus episodios 8 y 9 entre los capítulos más musicales del relato, tras el titulado « *Où les *andante* deviennent des *allegro* et les *allegro* des *vivace* » que relata el desarrollo acelerado del acto cuarto de *Los hugonotes*, y precediendo a « *Où l'antique et solennelle valse allemande se change en tourbillon* ». A estos dos capítulos les dedicaremos el epígrafe Gallimathias musicum (6.5.2.1.4.).*

Antes de comentar la incrustación de los episodios inventados, para comprender el contexto debemos recordar qué había ocurrido en el VII.

En el teatro de Quiquendone, el gas del doctor Ox comienza *in crescendo* a producir su efecto en la conducta de los espectadores, « *une animation inaccoutumée régnait dans la salle, un air plus vivace semblait avoir envahi les poitrines* », el tiempo presente sustituye al pasado de la narración para acelerar el comportamiento de la orquesta y de los actores de la representación operística, se yuxtaponen y acumulan los verbos que indican acción: *le public haletant, enflammé, gesticule, hurle, on se bourre, on se presse, on se bouscule, on s'écrase, on se dispute, on se bat*, en definitiva, « *Tous égaux devant une surexcitation infernale...* ».

Pero en cuanto salen del recinto cerrado y vuelven a la calle, « *chacun reprend son calme habituel et rentre paisiblement dans sa maison, avec le souvenir confus de ce qu'il a ressenti* ».

En el capítulo VIII, los personajes recuerdan e intentan interpretar lo ocurrido en el anterior, por tanto cronológicamente el VII y el VIII deben sucederse, como se pone de manifiesto en el ejemplo siguiente:

Ej. DOX 22

Le lendemain matin, en se réveillant, il [van Tricasse] ne put retrouver sa perruque. Lotchè avait cherché partout. Rien. La perruque était restée sur le champ de bataille.

[...]

Quel esprit de vertige s'est emparé de ma paisible ville de Quiquendone ? [...] Car enfin, hier, nous étions tous là, notables, conseillers, juges, avocats, médecins, académiciens, et tous, si mes souvenirs sont fidèles, tous nous avons subi cet accès de folie furieuse ! Mais qu'y avait-il donc dans cette musique infernale ? (C.VIII)

Sin embargo, esta primera versión española ha roto ese *continuum* al embutir sus episodios entre estos dos indisociables.

Las canalizaciones del doctor Ox poco a poco se van instalando bajo el pavimento, en distintos edificios de la comunidad como en el teatro y, según Felipe de Burgos, también en la escuela. Este fenómeno inexplicable de *revivification* se produce exclusivamente en la vida social de los quiquendonios,

Ej. DOX 23

*Ainsi, se réunissaient-ils dans un édifice public ? cela « n'allait plus », pour employer l'expression du commissaire Passauf. À la bourse, à l'hôtel de ville, à l'amphithéâtre de l'Académie, aux séances du conseil comme aux réunions des savants, une sorte de *revivification* se produisait, une surexcitation singulière s'emparait bientôt des assistants. (C.VIII)*

El centro educativo solo es citado por Verne en el capítulo X (y muy sucintamente como veremos en el ejemplo DOX 24), lo que debió parecer insuficiente a Felipe de Burgos y consideró que como lugar privilegiado de interrelación social, debía incluirse en el relato.

Nos detenemos a observar cómo intercala estos episodios 8 y 9 relacionados con la educación de los niños y la incapacidad de su maestro y en cómo resuelve los problemas que de ello se derivan.

El capítulo 8 comienza con una « descripción histórica » adaptada al lector español,

En uno de los ángulos que dan á la plaza mayor de Quiquendona se alza un vetusto edificio que antiguamente fuera morada del delegado del gobierno de España cuando esta nacion era dueña de Flandes y por consiguiente de dicha villa, y que ahora sirve de escuela pública donde concurren todos los niños y muchachos quiquendonios sin distincion de pobres y ricos. (p. 24).

Sobre los aspectos « educativos » de este episodio « españolizado » subrayamos el hecho de que a esta escuela pública solo acuden varones. Evidentemente no puede ser de otro modo pues, como apunta Consuelo Flecha (1996: 280), si desde 1857 se había reconocido legalmente en España el derecho de las niñas a una enseñanza escolarizada, debía establecerse obligatoriamente una separación que no solo impedía la cercanía física entre escolares de diferente sexo sino, lo más importante, facilitaba la transmisión segregada de conocimientos. Por eso a esta escuela de Quiquendona que nos describe Felipe de Burgos no acuden niñas.

Para mantener *su* exactitud histórica, el traductor, igual que indica que « á más de la escuela primaria, tenían los quiquendonios su Instituto de segunda enseñanza, su Universidad y hasta su Academia literaria » (p. 24), debía haber introducido al menos una escuela femenina, pues como recogía la *Ley de Instrucción Pública*, conocida como Ley Moyano, de 9 de septiembre de 1857 (sección segunda, título primero, capítulo primero)¹¹,

En todo pueblo de 500 almas habrá necesariamente una Escuela pública elemental de niños, y otra, aunque sea incompleta, de niñas.
Las incompletas de niños sólo se consentirán en pueblos de menor vecindario. (Art. 100)

¹¹ Alma mater hispalense. *Legislación histórica y documentos sobre educación en España*. Disponible en: [<http://personal.us.es/alporu/legislacion/index.htm>].

Y no solo una, pues

En los pueblos que lleguen a 2.000 almas habrá dos Escuelas completas de niños y otras dos de niñas. (Art. 101)

Si nos atenemos al número de habitantes con los que cuenta la ciudad imaginaria de Verne, « *Elle compte même deux mille trois cents quatre-vingt-treize âmes, en admettant une âme par chaque habitant* » (C.I), deberían existir dos centros escolares para cada sexo en la Quiquendona de Felipe de Burgos.

Inventa el personaje de Timoteo Tetevide, y lo anuncia en el capítulo VII, insertado en la sociedad de Quiquendona junto a su esposa,

Veíanse también en el teatro las familias del doctor Custos, del abogado Schut, de Honorato Syntax, juez de primera instancia, del director de la Compañía de Seguros Norberto Soutman, **y entre otros el maestro de escuela con su esposa, de quien tendremos precisión de hablar en otro lugar**, el gordo banquero Collaert, apasionadísimo de la música alemana y algo artista por añadidura, le recaudador Rupp, el director de la Academia quiquendonia Gerónimo Rehs, el comisario civil y otras muchas notabilidades de la villa que no podrían aquí enumerarse sin apurar la paciencia del lector. (p. 22)

Es caracterizado como un maestro pedante y ridículo que hace honor a su apellido, « Cabeza huera » (p. 29), y presentado al frente de un centenar de niños somnolientos y desmotivados de entre los cuatro y los catorce años; se halla rodeado de todos los « adminículos propios de una escuela de primera enseñanza » (p. 25). Posee además una palmeta cubierta de moho, nunca utilizada pero que es « uno de los atributos de su profesión á la antigua usanza » (p. 25) y regala estampitas como premio a las respuestas (inexactas) de los niños.

Desde el punto de vista de la estructura narrativa, Felipe de Burgos intenta teñir de credibilidad su traducción introduciendo comentarios y notas a pie de página. Este tipo de intrusiones del narrador en la *nouvelle* son muy habituales. La que sigue a

continuación es totalmente innecesaria pues el lector se da perfecta cuenta de las falsedades que comete el maestro,

Procuramos ser fieles narradores y en consecuencia no corregiremos los errores que salgan de la boca de D. Timoteo Tetevide. (p. 25)

En el fragmento siguiente el traductor cuela una advertencia con matices « didácticos » que le sirve al mismo tiempo para contextualizar temporalmente este falso episodio; para ello utiliza la referencia a la representación de *Los hugonotes* del capítulo VII original,

-Tú serás el orgullo de tu maestro don Timoteo Tetevide, y el regocijo de tus padres y la gloria de tus hijos y descendientes. Cuando ménos llegarás á ser obispo. Adviértase que los quiquendonios, como hemos tenido ocasion de hacer constar durante la representacion del cuarto acto de los *Hugonotes*, eran protestantes, y por lo tanto podia un varon ser allí prelado ó pastor y tener hijos, si se casaba... (p. 27)

Desde el punto de vista del lector actual el episodio burguesino está plagado de chistes fáciles, comparaciones burdas, juegos de palabras carentes de interés y ocurrencias sin gracia. Por ejemplo, ante la pregunta cuál es la oración gramatical, la respuesta obtenida de los niños es « el padre nuestro es la oracion dominical » (p. 26). El episodio, que pretende ser ingenioso, es de un humor rancio y poco inteligente.

En los capítulos franceses anteriores a estos 8 y 9 y en los siguientes, Verne describe al lector el vaivén de esa atmósfera ralentizada que va cambiando y desemboca en sobreexcitación incontrolable cuando el doctor Ox actúa. Sin embargo, la única indicación de Felipe de Burgos a la lentitud de los niños quiquendonios en el episodio 8 es que la lectura de una página de cuaderno « medio sabida de memoria, dura más de un cuarto de hora. La calma es propia de todos los quiquendonios sean hombres ó muchachos » (p. 25).

De hecho, en este episodio apócrifo, la parsimonia verniana de los habitantes de Quiquendone se traslada al lector español reflejando pesadez y aburrimiento tanto en el contenido como en la forma.

El título del episodio no verniano que sigue, « El doctor visita la escuela con motivo de haberse puesto en ella los tubos y cañerías que han de conducir el gas del alumbrado » es un resumen del argumento: el doctor prueba en los niños su diabólico gas. La consecuencia es que « los muchachos respondían con cierta viveza y con más tino que de ordinario » (p. 28), cosa que no ocurre con el maestro quien « se equivocaba (lo que ocurría de diez veces nueve), siendo casi siempre corregido por los niños »; el único efecto que provocaba el gas en él era « el flujo de palabras necias é incongruentes que salían de su boca; lo cual quiere decir que en ménos tiempo, en mucho ménos, decía décuplas barbaridades » (p. 29).

Como hemos advertido, la única referencia del texto original a los niños, a su conducta en la escuela o en la familia, y a los profesores, se encuentra en el capítulo X (el 12 español) y se reduce a setenta palabras sin connotación educativa ni revolucionaria alguna,

Ej. DOX 24

Les bébés devinrent très promptement insupportables, eux jusque-là si faciles à élever, et, pour la première fois, le grand juge Honoré Syntax dut appliquer le fouet à sa jeune progéniture.

Au collège, il y eut comme une émeute, et les dictionnaires tracèrent de déplorables trajectoires dans les classes. On ne pouvait plus tenir les élèves renfermés, et, d'ailleurs, la surexcitation gagnait jusqu'aux professeurs eux-mêmes, qui les accablaient de pensums extravagants. (C.X)

En cambio, la traducción lo amplía a ciento ochenta palabras, que se suman a los dos episodios inventados, donde pululan látigos, palmetas, barricadas, gritos de guerra, insultos... transformando y desvirtuando la historia y composición estructural del original,

Hasta los niños de teta se hicieron muy pronto insoportables; los chicos de la escuela estaban inquietos, bulliciosos; no querían obedecer á su maestro Tetevide; se reñían y peleaban á cada momento, y el bueno del señor Timoteo blandía y descargaba sin cesar apella palmeta (vírgen hasta entonces) que nunca por su prudencia abandonara.

El juez de primera instancia, Honorato Syntax, tuvo que aplicar el látigo á su familia, modelo hasta entonces de cordura y obediencia.

En el colegio agregado al instituto hubo una especie de motin, y los diccionarios trazaron deplorables trayectorias por el espacio de las clases. No se podía con los discípulos que parecían revolucionarios prontos siempre á lanzarse á las barricadas. Una palabra dura de algun profesor era como el grito de guerra á que respondían los educandos con verdaderas bullangas... ¡suerte que los libros no eran armas de funestos efectos!

Por otra parte, los profesores, dominados por la exaltacion general, se arrebatában é insultaban desaforadamente á los discípulos cuando en otras ocasiones sólo tuvieran palabras dulces de conciliacion para corregir ó reprender. (p. 35)

Volviendo al argumento del episodio 9, tras comprobar los efectos del gas en los niños de la escuela, el Ox burguesino le cuenta a su ayudante lo ocurrido. Está tan satisfecho de su experimento que

Entró inmediatamente en el gasómetro donde encontró á su auxiliar Igené, al cual, arrebatado por el entusiasmo, cogió en sus brazos estrechándole con exaltacion. (p. 30)

Consideramos la descripción de esta acción ridícula, discorde e incompatible con el estilo verniano.

Dada su tendencia a aclarar todo lo que sucede y a no dejar nada a la interpretación del lector español, de Burgos pone en boca de Ox, con su estilo ampuloso, la explicación a lo ocurrido en la escuela,

[...] los niños poseerán sus libros de texto, si así vale decirlo; y como tenían la costumbre de leer sin que hasta ahora les aprovechase de nada por causa de la apatía de su inteligencia, ésta, al despertarse hoy, ha recordado gran parte de lo que tantas veces viera sin comprenderlo; porque hoy se les han abierto por un momento las potencias del alma: lo que habían comido intelectualmente en varios años sin poder digerirlo, se les ha convertido en sustancia propia en el espacio de un momento. (p. 30)

Como había hecho en el anterior, de nuevo en este episodio 9 utiliza una referencia similar para recolocar cronológicamente el episodio 8 dentro del relato verniano:

La clase á que acabamos de asistir [en el 8] tuvo efecto algunos días antes de la función desafortadamente viva en que se representó el acto cuarto de los *Hugonotes*. (p. 28).

En definitiva, la ordenación de los capítulos ha sufrido una modificación estructural ya que si comparamos la versión original francesa con la cronología del relato burguesino, los acontecimientos se desarrollan ante el lector español de este modo,

[...] VI – 8 – VII – 9 – VIII [...]

mientras que de manera escrita le son presentados linealmente,

[...] VI – VII – 8 – 9 – VIII [...]

Continuando con las variaciones en la presentación de las peripecias, comentaremos seguidamente el episodio 13 inexistente en el original, titulado « Amores y desafíos ». Estas modificaciones incluyen, además de cambios en los personajes, nuevos espacios de acción, diferencias en la sucesión de las escenas e inadecuaciones estructurales por las divergencias en el plan y la composición de la obra.

En apartados anteriores (6.1. y 6.3.1.b.) nos hemos referido a la modificación entre las versiones A y C de la descripción del duelo del capítulo X entre Frantz Niklausse, « le doux pêcheur à la ligne » y Simon Collaert, el hijo del banquero (Ej. DOX 1).

Sin embargo las ochenta y nueve palabras que componen la sucinta narración del desafío en la versión A de 1872, han sido transformadas por este traductor en un capítulo completo, ocupando casi cuatro páginas a doble columna. Toda una afrenta para Hetzel quien, como hemos comentado, detestaba literariamente esa idea de competir por el amor de una mujer.

Esta historieta sigue al capítulo X (el 12 en ÑDOX-1) donde hemos presenciado el cambio exagerado producido en todos los ámbitos de la vida de Quiquendone que finalizaba en

Ej. DOX 25

[...] un duel au pistolet, aux pistolets d'arçons, à soixante-quinze pas, à balles libres ! Et entre qui ? Nos lecteurs ne voudront pas le croire.

[...] Et la cause de ce duel, c'était la propre fille du bourgmestre, pour laquelle Simon se sentait fêru d'amour, et qu'il ne voulait pas céder aux prétentions d'un audacieux rival ! (C.X)

Felipe de Burgos tiene que entrometerse de nuevo en la narración para anunciar su episodio 13 y lo hace al final del 12 (el X original),

¿Y entre quiénes se llevó á cabo el desafío? ¿Entre quiénes? El lector no querría creerlo por de pronto; mas si se toma la molestia de leer el capítulo siguiente, se asombrará, sí, como nosotros, pero ya no tendrá por imposible el lance indicado. (p. 36)

Evidentemente primero debe referirse a la tranquilidad con la que los enamorados llevan su relación, puesta de manifiesto en el capítulo VI, aspecto que desarrollaremos en profundidad en el apartado denominado Alusiones eróticas (6.5.2.1.2.).

Advertimos cambios en Suzel y Frantz y en la relación entre ambos. Para este traductor la joven no es de natural coqueto « pues había aprovechado los consejos de su buena madre, la cual le había hecho comprender la inconveniencia de jugar con el amor y los amantes » (p. 36).

Además, a partir del nefasto día de la representación de *Los hugonotes*, su relación toma un rumbo que Verne no ha narrado. En los dos enamorados « las pasiones se alzaron en su pecho con la vehemencia de la juventud de otros países » (p. 37) y el hijo del banquero Collaert, que hasta entonces había mirado con indiferencia a la casta Sucela, « notó de súbito el día siguiente de aquella función teatral, que la hija de Van Tricasse era la doncella

más hermosa de Quiquendona », se enamoró « como un tonto de la inocente Sucela » (p. 37) y comenzó a rondarla.

Ella ya no permanece tan recatada como antes, « olvidando los consejos maternos contra el coquetismo, sonrió amistosamente á Simón que [...] se creyó autorizado para declararse ex-abrupto » (p. 38).

De Burgos intercala una larga y anodina conversación entre ambos jóvenes junto a expresiones del tipo: « [...] como á todas las mujeres solteras del mundo, y quizás á muchas casadas, le agradó por de pronto haber inspirado una pasión tan fuerte [...] » (p. 38).

De repente, inexplicablemente para el lector, se presenta el enamorado afrentado,

– ¡Basta ya! dijo con atronadora voz. Mujer infiel, ¿así cultiva el amor que ¡desgraciado de mí! he consagrado á V. para hacerla feliz? (p. 38)

Sucela huye por la ventana, los duelistas se enzarzan en otra conversación insulsa que acaba en reto. Al día siguiente, junto con los padrinos, se va a producir el primer desafío quiquendoniense al que acude una gran multitud, pues alguien ha ido pregonando el acontecimiento.

De Burgos proporciona todo tipo de datos sobre pistolas, balas, leyes de duelo... que posteriormente reutilizará, como veremos en el apartado sobre el léxico de armas (6.5.2.1.1.1.). Tras los primeros pistoletazos, los dos adversarios salen ilesos pero dos espectadores resultan heridos. Los dos tiros siguientes no dan en la diana adecuada,

Tan obcecados estaban los adversarios y tan revuelta tenían la sangre, que por más que apuntaran, las balas se desviaban en ángulos hasta de más de cuarenta y cinco grados (tomando por lado primero la línea recta que separaba á los duelistas). Estos dispararon otras y otras pistolas sin mejorar de puntería é hiriendo á varios espectadores. (p. 39)

El traductor-autor parece apercibirse de que su exposición es un tanto cargante y así lo confiesa

Engorroso y pesado sería señalar todos los incidentes de aquel extraño duelo [...].

Por tanto digamos compendiadamente lo que allí sucedió, porque temeríamos abusar de la paciencia del lector narrándole detalladamente el suceso.

Basta decir que las sesenta pistolas que llevaron los padrinos se cargaron tres veces; que se dispararon ciento veinte y siete balas y que cuarenta y tres de los asistentes quedaron levemente heridos, sin contar las prendas de vestir que sufrieron menoscabo ó fueron pasadas de parte á parte, como el sombrero del boticario Liefrinck [...]. (p. 39-40)

Se pone fin al duelo porque las balas no dan en los contendientes sino en los testigos y espectadores. Unos ponderan la bravura de Niklausse y otros la habilidad de Collaert « que habría muerto varias veces [...] á su adversario, si este no hubiese sido tan delgado » (p. 40). Es decir, el traductor de manera irrisoria, atribuye a Frantz Niklausse una delgadez extrema, hasta el punto que esta característica inventada le ha librado de la muerte.

En definitiva, de Burgos insiste machaconamente creando un nuevo episodio que refuerza la prueba del cambio que estaban sufriendo los quiquendonios « al igual que sus facultades mentales é intelectuales ». (p. 40)

En el capítulo VIII, Verne narra en treinta palabras la actuación en el templo del ministro van Stabel quien « se démenait dans sa chaire et les admonestait [les fidèles] plus sévèrement que d'habitude ».

Felipe de Burgos amplía este corto fragmento y lo transforma en su episodio 14. Esta nueva reiteración hiperbólica se sitúa ahora en el templo cismático, como antes en la escuela. Es la consecuencia lógica, puesto que la epidemia « lo había invadido todo ya, lo mismo las casas particulares que los edificios públicos, lo mismo el teatro que el templo » (p. 40).

El autor narra en su estilo, con todo tipo de detalles, los actos y palabras pronunciadas por el ministro evangélico Van Stabel,

[...] Aquí se han perdido todos los buenos usos, todas las buenas costumbres; los padres en vez de educar á sus hijos en el santo temor de Dios y edificarlos con el ejemplo, se van á las casas de la corrupcion y del vicio y allí se embrutecen y embriagan con todas las pasiones ruines, y enseñan á los frutos de bendicion el camino de perderse para siempre. (p. 41)

El predicador se enfurece e insulta a su auditorio,

Infames, precitos, condenados, demonios, hijos de Barrabás, ¿así demostráis vuestro arrepentimiento provocando con vuestras miradas y ademanes á mí que soy el ministro de Dios, que soy el azote de la cólera divina [...] Yo os maldigo en nombre de Dios Omnipotente, [...] y sobre vuestros ojos que así provocan la ira de Dios, caigan á millones de gusanos que los devoren sin piedad y os causen todas las torturas del infierno... (p. 41)

Por supuesto obtiene la respuesta de los feligreses, también excesiva por los efectos perniciosos del gas: arrancan travesaños del respaldo de los bancos e intentan agredir al predicador. Interviene el comisario quien manda « prender y maniatar á todo bicho viviente que se halle en la iglesia », incluido el sacerdote que pasa la noche en la cárcel.

Como puede apreciarse a través de los ejemplos, ni el estilo ni el contenido hubieran podido salir de la pluma del escritor francés.

Comentamos seguidamente otras divergencias significativas en cuanto a la composición de los textos de Verne y de este traductor.

– La primera se encuentra en el capítulo XII (episodio de ciento cuarenta palabras). En él, como dice el título del mismo, el asistente del doctor Ox propone que, visto el efecto del gas en las personas, ya es tiempo de finalizar el experimento, a lo que Ox se niega, « *j'irai jusqu'au bout* » y si Ygène intenta evitarlo, deberá atenerse a las consecuencias, « *je vous étrangle !* ».

El capítulo correspondiente en la traducción de Felipe de Burgos (el 16) está considerablemente aumentado, ocupa las páginas 47 a 49, texto a dos columnas, por lo que puede calificarse como otro episodio de su creación. Se trata de un interminable y soporífero diálogo de corte filosófico materialista creado por de Burgos, donde los dos personajes debaten a partir de la frase de Verne « *Ce n'est qu'une question de molécules...* »,

–Luego V. niega la educación, el roce social, las relaciones de familia, el desenvolvimiento de las pasiones, la instrucción particular y general, la inteligencia y el genio particulares, las circunstancias fortuitas que á veces despiertan una vocación, una facultad...

–¡Ta,ta,ta! Nada de eso niego yo; pero sí afirmo que solo son causas secundarias [...] (p. 47)

Frente a la calma quiquendonia, el Ox burguesino sostiene que « la ociosidad, el quietismo es la muerte, la nada ». (p. 48).

– La segunda variación relevante en la composición del relato español es la transformación del contenido narrativo original del capítulo XIII (el 17 de esta versión) en una conversación entre el burgomaestre y el consejero, mientras descienden de la torre de Audenarde, el lugar elevado desde donde se dominan todas las pequeñeces humanas. En el ejemplo DOX 26 que incluimos a continuación, en la columna de la derecha, se aprecian claramente (en azul) las adiciones de contenido y las ampliaciones, variaciones y ampliaciones de expresión, nuevo falseamiento de la historia y de la estructura con respecto al original.

Ej. DOX 26

Au bout d'une minute, van Tricasse pria Niklausse de modérer ses pas, attendu qu'il le sentait sur ses talons et que « cela le gênait ».

Desde aquel instante- comenzaron á sentir una necesidad inexplicable de bajar más aprisa, y al cabo de un minuto Van Tricasse tuvo que suplicar á Niklausse que moderase el paso, por cuanto le sentia andar casi á sus talones, y « eso le molestaba.»

Cela même fit plus que de le gêner, car, vingt marches plus bas, il ordonna au conseiller de s'arrêter, afin qu'il pût prendre quelque avance.

Le conseiller répondit qu'il n'avait pas envie de rester une jambe en l'air à attendre le bon plaisir du bourgmestre, et il continua.

Van Tricasse répondit par une parole assez dure.

Le conseiller riposta par une allusion blessante sur l'âge du bourgmestre, destiné, par ses traditions de famille, à convoler en secondes noces.

Y eso hizo más que molestarle, pues á veinte gradas más abajo, mandó al consejero que se detuviese para que él pudiera adelantarse algún tanto.

-¡Que me va V. á destalonar! dijo el burgomaestre con aspereza.

-¡Pero hombre de Dios, ande V. más! porque no es cosa de que yo me haya de quedar con un pié al aire esperando que V. se adelante.

-Pues yo le mando que se detenga V. por un instante.

-No me da la gana.

-¡Es V. un imbécil! exclamó Van Tricasse con verdadero acento de coraje.

-Yo no me detengo; llevo prisa.

Y esto diciendo, el consejero siguió bajando hasta que por último se echó (casi puede decirse) encima del burgomaestre, que á causa del empuje por poco se cae rodando por la escalera.

Afortunadamente tuvo tiempo para apoyarse con la mano, y sólo hubo de bajar con alguna mayor aceleración ocho ó diez gradas.

-¿Sabe V. que tiene muy poca delicadeza la persona que atropella á otra?

-¿Qué culpa tengo yo de que V. sea demasiado viejo y gordo, de manera que no puede andar con agilidad?

Aquellas palabras eran un insulto muy ofensivo para Van Tricasse, pues no le sentaba bien nunca que se le echase en cara la vejez ni la gordura, y mucho ménos en los términos desabridos que el consejero acababa de emplear.

-Ninguna necesidad hay de que V. me insulte, so babiéca, replicó el burgomaestre sulfurado.

-Yo no le insulto diciéndole que es viejo y gordo; y por más que esa vejez y esa gordura no le impiden pensar neciamente en unas segundas nupcias, lo cierto es que

Le bourgmestre descendit vingt marches encore, en prévenant nettement Niklausse que cela ne se passerait pas ainsi.

Niklausse répliqua qu'en tout cas, lui, passerait devant, et, l'escalier étant fort étroit, il y eut collision entre les deux notables, qui se trouvaient alors dans une profonde obscurité.

Les mots de butors et de malappris furent les plus doux de ceux qui s'échangèrent alors.

le hacen andar pesado...

–¡Basta! exclamó encendido de coraje Van Tricasse; yo le juro por mi honor que no se alabará V. de haberme faltado impunemente.

Descendió unas veinte gradas más el burgomaestre sacando todas las fuerzas que podía para librarse de los piés de Niklausse que bajaba detrás suyo saltando como un galgo. Pero el burgomaestre no podía seguir con aquella angustia de verse derribado y contar á porrazos las escalas que faltaban hasta abajo.

Apoyóse á la pared y se volvió con suma rapidez á tiempo que Niklausse de un salto iba á chocar con él pecho con pecho.

–Le prohibo bajo las penas más severas que me atropelle V. de esa manera, exclamó el burgomaestre.

–Yo le aseguro que si no va V. más de prisa le pasaré delante, por más que tenga que pasar por encima de su pesado cuerpo.

Se encontraban entonces los dos sumidos en una semi-oscuridad, circunstancia que impedía distinguirse bien á los dos; y como la escalera era sumamente estrecha como suelen serlo todas las de caracol, se empujaban mutuamente.

–¡Hombre del demonio! gritó Van Tricasse, ya que no respeta V. mi autoridad, respete V. cuando ménos mis puños.

Y en ménos tiempo del que se necesita para decirlo descargó Van Tricasse un puñetazo terrible al pecho de Van Tricasse que cayó sentado en una grada.

–¡Avestruz! exclamó el flaco consejero.

–¡Mal educado, torpe! le replicó el burgomaestre bajando tan aprisa como podía.

–¡Me la ha de pagar V., viejo

« *Nous verrons, sotté bête, criait le bourgmestre, nous verrons quelle figure vous ferez dans cette guerre et à quel rang vous marcherez !*
– *Au rang qui précédera le vôtre, sot imbécile !* » répondit Niklausse.

Puis, ce furent d'autres cris, et l'on eût dit que des corps roulaient ensemble... (C.XIII)

imbécil, cobarde! aulló el consejero poniéndose otra vez en marcha.
–¿Cobarde? repetía Van Tricasse descendiendo con más presteza: pues ya veremos, animal de cuatro patas, qué figura hará V. en esa guerra y en qué fila marchará V.
–¡En la fila que preceda á la suya, animal de cuatro orejas! replicaba Niklausse ...
Luego **alcanzando éste al venerable Van Tricasse**, se oyeron otros gritos y pareció percibirse un estrépito como el que producirían dos personas rodando juntas **por la escalera abajo...** (p. 55)

Esto se repite en otras ocasiones, como por ejemplo en el capítulo XIV (el 19 español) cuando los quiquendonios envían al ciudadano Shuman a Virgamen y Verne lo sintetiza de este modo,

Ej. DOX 27

Les autorités de Virgamen éclatèrent de rire, et il en fut de l'aide de camp exactement comme du garde champêtre. (C.XIV)

Felipe de Burgos lo ha desarrollado a lo largo de dos columnas completas mediante una conversación entre el confitero Shuman, los consejeros y el burgomaestre de la ciudad enemiga.

El capítulo XIII y su equivalente, el 17 de *Una ciudad oxidrogenada*, terminan de manera similar para dar paso al XIV, « *Où les choses sont poussées si loin que les habitants de Quiquendone, les lecteurs et même l'auteur réclament un dénouement immédiat* ». Todos pedimos que esto acabe cuanto antes, pero Felipe de Burgos no está de acuerdo e introduce su episodio 18 donde va a narrar durante cuatro columnas de texto impreso lo que Verne ha sintetizado en el capítulo XIV de este modo,

Ej. DOX 28

En apprenant ce qui se passait, le docteur Ox ne put contenir sa joie. Il résistait aux arguments de son préparateur, qui voyait les choses prendre une mauvaise tournure. D'ailleurs, tous deux subissaient l'exaltation générale. Ils étaient non moins surexcités que le reste de la population, et ils en arrivèrent à se quereller à l'égal du bourgmestre et du conseiller. (C.XIV)

Bajo el título, « Donde el doctor se obstina en proseguir sus experimentos », se amplía lo que dice el epígrafe a través de una discusión entre Ox e Igené, (retomada y concluida en el 22), en la que este intenta disuadir a su jefe apelando a la razón, « eso que está V. haciendo es indigno de un hombre que se precia del justo título de sabio » (p. 56).

Para no perder la trama verniana entre capítulo original e historieta inventada, el 18 es introducido a través de la traducción del texto que Verne ha incluido en el inicio del siguiente, el XIV, y continúa sin aportar nada nuevo al desarrollo de la acción narrativa. Como este narrador debe pensar que el lector es incapaz de deducir lo que ocurre en el relato, siente una necesidad obsesiva de explicárselo continuamente,

De suerte que sentían, si se nos dispensa la comparación, una especie de embriaguez que no llegaba á dominarles por completo conforme la razón indicada últimamente. (p. 58)

razón por la cual los dos personajes no se han dado muerte todavía.

El siguiente ejemplo es un añadido insertado en el capítulo XVI (el 21 en ÑDOX-1) y nos sirve para ilustrar la forma que tiene este traductor-narrador de cerrar todos los frentes que va abriendo con sus invenciones. Para no romper el sentido del fragmento, marcamos mediante números entre paréntesis las tres partes que comentamos después,

No obstante, hemos de apresurarnos á desvanecer algunas dudas que pudieran surgir en la mente de algunos lectores incrédulos. (1)

Al efecto hemos de explicar que si bien los quiquendonios no recordaron el menor detalle de su agitación y estraña calentura, (2) las armas y objetos bélicos que, sin dejarlos en el desastroso campo de batalla, algunos llevaban todavía eran otros tantos cuerpos del delito que no podían negarse. Pero la verdad es que ningún quiquendonio sabía para qué llevaba aquel objeto ni de dónde lo había sacado. Por consiguiente con la flema que les era habitual se dieron prisa en volver cada cosa a su lugar. (3). (p. 63)

Cuando tras la explosión de la fábrica de gas todo vuelve a la calma habitual, primero (1) se inmiscuye, una vez más, en el relato e intenta poner su historieta en orden apelando al lector; aspecto innecesario y hasta contradictorio con el título de este capítulo: « *Où le lecteur intelligent voit bien qu'il avait deviné juste, malgré toutes les précautions de l'auteur* ».

Después (2) retoma como narrador lo que como traductor ha trasladado unas líneas más arriba, « [...] cada uno de estos sin saber por qué, [...] ».

También como narrador propone una solución a lo ocurrido que ayuda a su explicación y reitera lo dicho justo antes (3): « [...] tranquilamente, sin ruido, sin tener siquiera conciencia de lo que había pasado [...] ».

Antes de concluir este capítulo XVI, (21 en ÑDOX-1) Felipe de Burgos volverá a incluir dos párrafos donde insiste machaconamente en que todo ha vuelto a la calma y los habitantes han olvidado todo lo sucedido.

Tal vez consideró que el texto francés era poco extenso y además de estas ampliaciones decidió crear su último episodio apócrifo, el 22, bajo el título « Donde se presencia el desgraciado fin del doctor Ox y de su auxiliar Gedeon Igené », que ocupa cuatro columnas de texto español, es decir, tres páginas.

Comparado con el original francés, su inserción supone un cambio importante con respecto al desenlace. Verne decide hacer

desaparecer a la pareja tras la explosión de la fábrica de gaz, « [...] le docteur Ox et le préparateur Ygène avaient disparu » (C.XV).

Retomando lo que él mismo había relatado en el 18 como traductor-narrador, el Ox burguesino del 22, tras la detonación pretende por todos los medios recomponer sus experimentos, sufriendo la oposición de su ayudante quien intenta hacerle entrar en razón. Descubren primero « tres cuerpos extraños que parecían leños carbonizados ». Como el narrador no puede dejar de explicarnos los acontecimientos, nos cuenta que en realidad dos empuñaban navajas y otro una pistola que al dispararse provocó la voladura de la fábrica. A esos tres muertos se añaden otros dos, perfectamente descritos « Todos los cadáveres estaban desconocidos: cada uno era una masa sangrienta, negra, carbonizada » (p. 65).

A pesar de los males causados, el doctor de Felipe de Burgos se obstina en proseguir e Igené en impedirlo; llegan a las manos y tras una pelea, « Empujó con violencia satánica el doctor á Igené en la pila [de ácido sulfúrico]; pero el ausiliar, haciendo un esfuerzo sobrehumano y cogiendo á su vez desprevenido al doctor, cayó en la pila arrastrando tras sí á su asesino » (p. 65).

La narración de esta muerte nada tiene en común con el estilo literario del autor francés, como podremos comprobar en el análisis de otra muerte, la de Trifulgas, en la *nouvelle Frritt-Flacc*.

Ningún aspecto de la intriga ni de la trama del relato del autor-traductor puede quedar desatado y por eso, en la ampliación del desenlace de Felipe de Burgos (C.22), los habitantes de Quiquendona nunca supieron de este drama, tampoco encontraron los cuerpos puesto que se habían desintegrado; y los aparatos

fueron empleados para la fábrica de gas hidrógeno que algunos años despues un especulador, ó mejor dicho, una compañía industrial fundó para el alumbrado por gas de la villa de Quiquendona.(p. 65).

Todo lo expuesto en este apartado dedicado a la traducción de Felipe de Burgos puede sintetizarse en el cuadro que incluimos a continuación (Imagen DOX 21). Debemos recordar que en el anterior cuadro del punto 6.5.1.2. (Imagen DOX 20) hemos plasmado la estructura original de *Une fantaisie du docteur Ox*, dividida en el planteamiento, nudo y desenlaces de la intriga. En azul se resaltan los capítulos en que predomina la calma, el agua. En los encuadrados en naranja, prevalece el fuego, la excitación dominante; se deja en blanco cuando ninguno de los dos elementos está presente.

En este cuadro añadimos la estructura de *Una ciudad oxihidrogenada* (1874) con el fin de establecer la comparación con el original. Como en algunos episodios de Felipe de Burgos el desenfreno es todavía más intenso lo resaltamos en rojo.

	DOX	ÑDOX-1 (1874)
PLANTEAMIENTO		
AGUA Calma flamenca Turismo	I. Comme quoi il est inutile de chercher, même sur les meilleures cartes, la petite ville de Quiquendone	1. Como es inútil buscar la pequeña villa de Quiquendona aunque se tenga el mejor mapa
AGUA Calma flamenca Costumbrismo	II. Où le bourgmestre van Tricasse et le conseiller Niklausse s'entretiennent des affaires de la ville	2. Donde el burgomaestre Van Tricasse y el consejero Niklausse se ocupan de los negocios municipales
AGUA, GAS Calma flamenca Costumbrismo	III. Où le commissaire Passauf fait une entrée aussi bruyante qu'inattendue	3. Donde el comisario Passauf hace una entrada tan ruidosa como inesperada
Inacción	IV. Où le docteur Ox se révèle comme un physiologiste de premier ordre et un audacieux expérimentateur	4. Donde el doctor Ox se revela como fisiologista de primer orden y de audaz experimentista

NUDO		
AGUA, GAS Calma flamenca <i>Crítica social</i>	V. Où le bourgmestre et le conseiller vont faire une visite au docteur Ox, et ce qui s'ensuit	5. Donde el burgomaestre y su consejero hacen una visita al doctor Ox y lo que de esto se sigue
AGUA, GAS Calma flamenca <i>Sentimiento amoroso</i>	VI. Où Frantz Niklausse et Suzel van Tricasse forment quelques projets d'avenir	6. Donde Frantz Niklausse y Sucela Van Tricasse forman proyectos para el porvenir
FUEGO Excitación <i>Música</i>	VII. Où les <i>andante</i> deviennent des <i>allegro</i> et les <i>allegro</i> des <i>vivace</i> .	7. Donde los « andante » se truecan en « allegro » y los « allegro » en « vivace »
		8. Donde se pueden apreciar las disposiciones intelectuales de los niños de la escuela de Quiquendona
		9. El doctor escuela con haberse ella los cañerías conducir el alumbrado visita la motivo de puesto en tubos y que han de gas del
FUEGO Excitación <i>Música</i>	VIII. Où l'antique et solennelle valse allemande se change e tourbillon	10. Donde el antiguo y solemne wals aleman se trueca en torbellino
Punto de inflexión	IX. Où le docteur Ox et son préparateur Ygène ne se disent que quelques mots	11. Donde el doctor Ox y su preparador Igené no se dicen mas que algunas palabras
FUEGO Excitación <i>Descripción</i>	X. Dans lequel on verra que l'épidémie envahit la ville entière et quel effet elle produisit	12. En el cual se verá que la epidemia invade toda la villa y qué efectos produce
		13. Amores y desafíos
FUEGO Excitación <i>Epica</i>	XI. Où les Quiquendoniens prennent une résolution héroïque	14. El templo invadido por la epidemia: sermón terrible
FUEGO Excitación <i>Ciencia</i>	XII. Dans lequel le préparateur Ygène émet un avis raisonnable, qui est repoussé avec vivacité par le docteur Ox	15. Donde los quiquendónios toman una resolución heroica
		16. En el que el preparador Igené emite una opinión razonable que es desechada vivamente por el doctor Ox

<p>FUEGO Excitación Política y filosofía</p>	<p>XIII. Où il est prouvé une fois de plus que d'un lieu élevé on domine toutes les petites humaines</p>	<p>17. Donde se prueba una vez mas que desde un sitio elevado se dominan todas las pequeñeces humanas</p>
<p>FUEGO Excitación Guerra</p>	<p>XIV. Où les choses sont poussées si loin que les habitants de Quiquendone, les lecteurs et même l'auteur réclament un dénouement immédiat</p>	<p>18. Donde el doctor Ox se obstina en proseguir sus esperimentos</p> <p>19. En el que las cosas han llegado tan adelante, que los habitantes de Quiquendona, los lectores y hasta el autor reclaman un desenlace inmediato</p>
<p>DESENLACE previsible</p>		
<p>FLAMME</p>	<p>XV. Où le dénouement éclate.</p>	<p>20. Donde estalla el desenlace</p>
<p>FLAMMAND</p>	<p>XVI. Où le lecteur intelligent voit bien qu'il avait deviné juste, malgré toutes les précautions de l'auteur</p>	<p>21. Donde el lector inteligente ve que habia adivinado perfectamente á pesar de todas las precauciones del autor</p> <p>22. Donde se presencia el desgraciado fin del doctor Ox y de su ausiliar Gedeon Igené</p>
<p>DESENLACE sorpresivo</p>		
<p>FANTAISIE</p>	<p>XVII. Où s'explique la théorie du docteur Ox</p>	<p>23. Donde se explica la teoría del doctor Ox</p>

Imagen DOX 21

A simple vista se observa que la adición de capítulos inventados y la ampliación de los traducidos ha provocado un desajuste estructural que influye claramente en la intriga original y hace que el texto traducido la modifique profundamente. Aunque el planteamiento de la intriga es bastante similar al relato francés, en el nudo, el punto de inflexión de la trama no se ha mantenido y la adición de episodios rompe el *continuum* agua-fuego. La inclusión

del 22 español tras el desenlace previsible francés desvirtúa de nuevo el original.

En el apartado 6.5.1.3. hemos aludido a las formas de tratamiento o cortesía en los tres traductores. Comentaremos ahora otros aspectos relacionados con la técnica narrativa y fundamentalmente con la forma de expresión elegida por Felipe de Burgos para que se expresen los personajes. Exponemos a continuación algunas de las características de su estilo literario que están en estrecha relación con el diferente registro de los personajes burguesinos frente a su original francés:

– Utilización enfática del lenguaje hablado, a través de expresiones del tipo « Caballeróooo »,

Ej. DOX 29

– *Flamands ! s'écria le conseiller Niklausse, dont les poings se crispaient. Quel sens, monsieur, entendez-vous donner à ce mot ?* (C.V)

ÑDOX-1

– ¡Flamencos ! gritó el consejero Niklausse poniéndose morado y crispándosele los puños. **Caballeróooo**, ¿qué sentido pretende usted dar á esa palabra flamencos? (p. 15)

– Uso de locuciones propias del lenguaje familiar o coloquial, como hemos visto en la traducción del ejemplo DOX 8 que retomamos,

ÑDOX-1

El doctor Ox era un hombre semigordo, de talla mediana, de edad de... mas no podemos precisar su edad como ni tampoco su nacionalidad. Pero en definitiva, **eso no nos importa un bleo**. (p. 11)

Con esta frase metafórica y familiar se explica « el desprecio que se hace de una cosa, ó lo poco que ella importa » (*DRAE* 1869: 110, 2).

En otras ocasiones, Ej. DOX 30, para indicar el enojo, de Burgos modifica otra expresión familiar aumentando la cantidad. Dice « responda con diez mil de á caballo » cuando la expresión real es *Despedir con mil de a caballo* o *con mil pares de a caballo*,

Ej. DOX 30

Avez-vous entendu ? Mais, que répondez-vous donc, monsieur?

(C.V)

ÑDOX-1

¿Lo oye usted, caballero ? [...] Entiéndalo V. bien, caballero.

¿Lo entiende V.? ¡pues **responda con diez mil de á caballo!**

(p. 16)

Su colega Manuel Aranda traduce el segmento sin esa connotación familiar, pero manteniendo el enojo del original, « ¿Lo habéis oído? ¡Responded, con mil demonios! » (p. 10), donde *irse con mil demonios* significa marcharse lejos, rechazar, apartar de sí [a alguien] con violencia (García Estradé 2013: 128).

Los coloquialismos abundan en esta traducción: « [Hotteringe] fue despedido á cajas destempladas » (p. 58); Van Tricasse y Niklausse « eran, como vulgarmente se dice, uña y carne! ». (p. 56); « Pues ya verán los señores virgamenses como no es cosa de tomarlo á chacota... (p. 58); « -¿Os vais, buen hombre? preguntó algo amoscado el burgomaestre virgamense ». (p. 59).

En ocasiones hasta se excusa por su utilización,

Si en el interior de la casa hubiesen descargado la secular culebrina del castillo que no habia disparado desde 1285, los habitantes de la casa de Van Tricasse no habrian **quedado más chafados, permítasenos esta palabra escusando su trivialidad á favor de su exactitud.** (p. 10)

- Juegos de palabras añadidos que recuerdan a los diálogos del género chico,

-Dénme Vds. Los papeles, exclamó el quiquendonio entre corrido y sulfurado.

-Tomad, dijo uno de los consejeros virgamenses: ahí están vuestros despachos... y por cierto vais bien despachado. (p. 59)

- Propensión a utilizar modismos, expresiones privativas del español cuyo significado no se deduce de las palabras que las forman,

Le parecía que Van Tricasse se espresaba con cierta volubilidad que no le era natural. Hasta él, el pausado Niklausse, sentia

como irresistible comezón **de echar su cuarto á espadas**.
(p. 14)

Amando de Miguel (2007) y José María Romera (2000) coinciden en su significación « intervenir en una conversación, discusión o controversia aportando la propia opinión ». Se trata de una expresión de origen incierto. Para ambos puede provenir del acto de pagar a ciertos maestros de armas, que a finales del XVIII y principios del XIX viajaban por los pueblos ofreciendo en público su lección. El interesado en recibirla depositaba una moneda de cuarto en el platillo o el sombrero: su *cuarto a espadas*. Amando de Miguel indica también su eventual procedencia del juego de naipes por el que se apuesta una moneda (un cuarto) a un palo (espadas).

– Adaptaciones de refranes: « *Autres temps, autres mœurs !* » (C.V), tiene su correspondiente en español como « A nuevos tiempos, nuevas costumbres » con el significado de « Hay que ser comprensivo o tolerante con los cambios y procurar adaptarse a ellos »,¹²

Sin embargo Felipe de Burgos lo pone en boca del burgomaestre, tras transformarlo y agregarle la coletilla de efecto rítmico: « cada cosa á su tiempo y los nabos en adviento, dice el refrán » (p. 15). Según el mismo Centro Virtual Cervantes, tiene un significado un poco diferente: « Se debe realizar cada acto en el momento más oportuno o favorable. En ocasiones, el efecto que se quiere lograr diciéndolo es frenar a los impacientes, atrevidos o inoportunos »¹³.

– Tópicos religiosos exclamativos, como los denomina Rubio (1982:162). Se trata de intervenciones conversacionales que

¹² Centro Virtual Cervantes. *Refranero multilingüe*. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58099&Lng=0].

¹³ Centro Virtual Cervantes. *Refranero multilingüe*. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58291&Lng=0].

incluyen expresiones de tipo religioso y establecen diferencias en la forma de hablar de los personajes franceses y españoles.

Ej. DOX 31

[...] *Mais, monsieur, si vous ou tout autre se permettait de me parler ainsi...*

– *Et à moi !... » ajouta le conseiller Niklausse.*

En prononçant ces paroles d'un ton menaçant, les deux notables

[...] (C.V)

ÑDOX-1

[...] Porque ha de saber V., caballero, que si alguien se atreviese á usar semejante lenguaje conmigo...

– ¡Y conmigo! añadió con viveza Niklausse, interrumpiendo al burgomaestre.

– ¡Ya vería V. lo que sucedía! Dijeron Van Tricasse y el consejero á la vez.

– **¡Vive Dios!** añadió el burgomaestre.

– **¡Cuerpo de Cristo!** repuso el consejero.

Y así diciendo, los dos habían tomado una actitud amenazadora, trágica, espeluznante [...] (p. 16)

Sobre la primera exclamación « ¡Vive Dios! » Rubio explica que es más frecuente en el lenguaje teatral que en el coloquial por lo que suena a retórica y arcaísmo. Añade que esta expresión viene acompañada de un gesto duro y determinado, y en muchos casos, hasta un cierto brillo de ira en los ojos. Del mismo modo, para Adelaide Burnus (1977: 231) la exclamación teatral parecida ¡Cuerpo de Dios!, tiene colorido cómico y « suena bien como expresión de ira ».

Esta iracunda conversación se contextualiza en una ampliación y amplificación tan importantes con respecto al original, que los dos personajes son mucho más violentos en español que en francés, como se aprecia en el texto resaltado,

Ej. DOX 32

En prononçant ces paroles d'un ton menaçant, les deux notables, bras croisés, cheveux hérissés, regardaient en face le docteur Ox, [...]. (C.V)

ÑDOX-1

Y así diciendo, los dos habían tomado una actitud amenazadora, **trágica, espeluznante**: cruzados de brazos, con los cabellos erizados **y las fosas nasales dilatadas como si su**

olfato sintiera con deleite el olor de sangre, miraban con descaro **y enojo** al doctor Ox. (p. 16)

– Otros eufemismos interjectivos, de escaso uso actualmente, por los que Felipe de Burgos siente especial predilección. El que recogemos, « ¡canario! », se inserta en una ampliación estilística curiosa y sirve para indicar sorpresa agradable o desagradable¹⁴.

Ej. DOX 33

« En tout cas, monsieur, reprit le bourgmestre, j'entends vous rendre responsable de ce qui se passe dans votre maison. Je suis garant de la tranquillité de cette ville, et je ne veux pas qu'elle soit troublée. » (C.V)

ÑDOX-1

–De todos modos, caballero, repuso el burgomaestre, estoy decidido á que arrostre usted la responsabilidad de lo que pase en su casa de V.: quiero que se me obedezca y se me obedecerá, ó nos oirán los sordos **¡canario!** Yo soy garante de la tranquilidad pública de esta villa, y no quiero, entiéndase bien, no quiero que se turbe la tranquilidad. (p. 16)

La dificultad para analizar las traducciones de Felipe de Burgos radica precisamente en su afición por la ampliación y amplificación de los relatos que traduce. Como tiene que hilvanar sus propios episodios junto a la traducción del original, a veces cambia de lugar el contenido e incluso pone en boca de otros personajes frases que son del narrador francés. Así se ve en el tercer párrafo del capítulo XIV, que Felipe de Burgos reubica en su inventado 18 atribuyéndola al juez Syntax,

Ej. DOX 34

Du reste, il faut le dire, une question primait toutes les autres et avait fait renvoyer les rencontres projetées à l'issue de la question virgamenoise. Personne n'avait le droit de verser son sang inutilement, quand il appartenait jusqu'à la dernière goutte à la patrie en danger. (C.XIV)

ÑDOX-1

–Puesto que, dijo el juez Syntax entre otras razones, lo que importa ahora es la guerra, y ningun ciudadano tiene derecho á derramar su sangre cuando la patria reclama sus servicios. (p. 58).

¹⁴ *DRAE*. Disponible en [<http://lema.rae.es/drae/?val=canario>].

Un poco más tarde, hará lo mismo transformando la narración

Ej. DOX 35

Il n'y avait plus qu'une chose à faire : s'en rapporter au sort des armes, invoquer le dieu des batailles et, suivant le procédé prussien¹⁵, se jeter sur les Virgamenois avant qu'ils fussent tout à fait prêts. (C.XIV)

en discurso directo, dando la palabra a van Tricasse,

–« Ciudadanos, dijo el burgomaestre Van Tricasse, no tenemos más que invocar al Dios de la batallas y conforme el procedimiento prusiano lanzarnos sobre los virgamenos antes de que estén completamente preparados... » (p. 59)

De Burgos exagera incluso en el motivo que origina la guerra entre Quiquendone y Virgamen.

Para Verne y sus dos traductores fieles « *le casus belli y était nettement posé* », pero Felipe de Burgos lo convierte en « tres gravísimos *casus belli*, el de la vaca, el del guarda rural Hotteringe y el del fabricante de esponjados ». Aunque justo a continuación parece que quiere volver al original, no sin antes explicar el latinajo: « Cada uno de aquellos casos de guerra era más que suficiente ». (p. 59)

Por supuesto le encantan las descripciones tumultuosas y les pone altavoz,

Ej. DOX 36

C'est ce que décida le conseil dans une séance solennelle, où les cris, les objurgations, les gestes menaçants s'entrecroisèrent avec une violence sans exemple. Une assemblée de fous, une réunion de possédés, un club de démoniaques n'eût pas été plus tumultueux. (C.XIV)

ÑDOX-1

Desde aquel instante el consejo que por unánime aclamación votó la guerra inmediata se convirtió en un conciliábulo digno de Lucifer. Allí todo eran gritos, increpaciones, amenazadores ademanes, gestos violentos, gesticulaciones terribles, sillas por el suelo, tinteros por el aire, sombreros en todas direcciones, mesas con las piernas arriba, pisotones por abajo y empujones á diestro y siniestro.

¹⁵ Alusión que se comentará en los aspectos léxicos (6.5.2.1.1.1. Armas).

Un hato de malvados despues de una crapulosa orgía, un congreso de locos escapados, un aquelarre de posesos, un club de demonios habria sido ménos tumultuoso. ¡Qué escándalo, Dios eterno! (p. 59-60)

Incluso una frase tan plana desde la perspectiva estilística como *S'il avait fait nuit* (C.XV) la transforma en « Si en aquel instante el astro del dia no hubiese brillado en el zénit » (p. 62).

Felipe de Burgos hace gala de un estilo ampuloso, reiterativo y exagerado, plagado de sinónimos que coloca uno a continuación de otro: « En consecuencia nombróse **un embajador ó mensajero, si se quiere**, recayendo esa dignidad en el guarda-rural [...] » (p. 58). Incluso a veces se expresa mediante estructuras sintácticas enrevesadas, dificultando la comprensión,

Inútil es decir que las familias de Van Tricasse y de Niklausse estaban consternadas, más no tanto que pretendieran disuadir á los dos adversarios del lance empeñado. Pues todo el mundo estaba acometido de la rabia y furia generales, no habían de pedir la señora Van Tricasse y Sucela y Tatanemancia al burgomaestre y Frantz y su madre al consejero que dejasen de lavar con sangre las ofensas que se habían inferido. (p. 58)

Como colofón a este apartado podemos afirmar que la traducción de Felipe de Burgos contiene los ingredientes del original, le añade otros nuevos y a continuación los tritura todos juntos. Por eso resulta complicado para el catador separar los componentes primigenios de los añadidos. El sabor del producto final recuerda al inicial pero está adulterado.

6.5.2. De la expresión en el texto meta

Retomamos nuevamente el análisis conjunto de las tres traducciones. Hemos ido comentando ya anteriormente algunos aspectos relacionados con este dominio de la expresión, pues no se puede aislar fácilmente del nivel de la comprensión del contenido. De todos modos, aunque intentaremos no repetirnos, en este

apartado nos centraremos más en el análisis de aspectos formales que nos permitan comparar unidades textuales en ambos idiomas y llegar a conclusiones sobre cómo los traductores han incorporado (o no) los matices expresivos a los textos de llegada.

6.5.2.1. El estilo

Hemos considerado que los aspectos organizativos, léxicos, gramaticales así como las metáforas, imágenes, sonidos, y otras particularidades estructurales de esta *nouvelle* debían abordarse incluidos en bloques homogéneos en cuanto a su temática, con el fin de conservar el estilo del autor francés.

El amor, la oratoria y la música constituyen tres pasiones que articulan desde el punto de vista estilístico *Une fantaisie du docteur Ox*; por eso comprobaremos cómo los ha tratado Verne y cómo los han trasladado sus traductores en los tres apartados que hemos titulado: Alusiones eróticas, El diálogo y Gallimathias musicum.

Así mismo, aunque sean de menor calado, en la traslación de este relato son interesantes las diferencias y coincidencias halladas en el plano del léxico, como detallamos a continuación.

6.5.2.1.1. Aspectos léxicos

Comenzaremos considerando la pérdida o no de identidad del vocabulario que se traduce relacionado con las ARMAS, con los ALIMENTOS y con el VESTIDO y CALZADO.

6.5.2.1.1.1. Armas

En el capítulo XIV, los habitantes de Quiquendone deben armarse para luchar contra los de Virgamen.

Partiendo del ejemplo DOX 37, analizaremos en el original y en las tres traducciones el léxico correspondiente a las armas que van a utilizar, sus inclusiones, supresiones, cambios deliberados e

involuntarios, así como las explicaciones que los traductores realizan para facilitar (y facilitarse) la traslación.

En primer lugar realizaremos los comentarios necesarios para la comprensión de los términos, sirviéndonos también de las notas a pie de página que incluyen en sus versiones. Posteriormente los compararemos con las soluciones propuestas por los dos traductores más ortodoxos, Guimerá (ÑDOX-2) y Aranda (ÑDOX-3) para finalmente abordar la traducción del extravagante Felipe de Burgos (ÑDOX-1).

Ej. DOX 37

*Tout objet tranchant ou contondant était devenu une arme. Les **fusils** de la ville avaient été mis en réquisition. On en avait découvert cinq, dont deux sans chiens, et ils avaient été distribués à l'avant-garde. L'artillerie se composait de la vieille **couleuvrine** du château, prise en 1339 à l'attaque du Quesnoy, l'une des premières **bouches à feu** dont il soit fait mention dans l'histoire, et qui n'avait pas tiré depuis cinq siècles. D'ailleurs, point de **projectiles** à y fourrer, fort heureusement pour les servants de ladite pièce ; mais tel qu'il était, cet engin pouvait encore imposer à l'ennemi. Quant aux **armes blanches**, elles avaient été puisées dans le musée d'antiquités, **haches de silex, h[è]jaumes, masses d'armes, francisques, framées guisardes, pertuisanes, verdiers, rapières**, etc., et aussi dans ces arsenaux particuliers, connus généralement sous les noms d'offices et de cuisines. Mais le courage, le bon droit, la haine de l'étranger, le désir de la vengeance devaient tenir lieu d'engins plus perfectionnés et remplacer – du moins on l'espérait – les **mitrailleuses** modernes et les **canons** se chargeant par la culasse. (C.XIV)*

Bouche à feu en francés hace referencia a toda arma de fuego no portátil, como pueden ser cañones, morteros, etc. En español se ha trasladado como « boca de fuego », lo que indica solo una parte del arma. Toda pieza de artillería tiene, además de la boca de fuego, un tubo metálico de determinado calibre y longitud y un armazón donde se apoya. Tanto los cañones como los morteros poseen también muñones (*tourillons*) y asas (*anses*), aspecto sobre el que volveremos más adelante.

El segundo término citado dos veces en *Une fantaisie du docteur Ox* es la *couleuvrine*, la culebrina (Imagen DOX 22¹⁶).

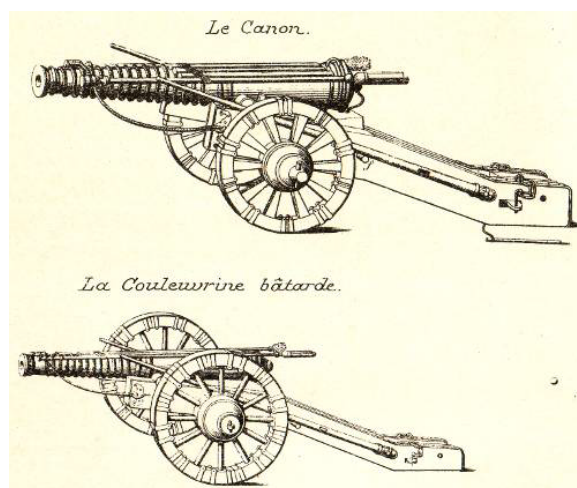


Imagen DOX 22

La definición que nos proporciona Domínguez (1847, v.1, 512, 2) es

Pieza de artillería más larga que los cañones comunes y que arroja las balas más lejos. Hay culebrina, medio culebrina, cuarto de culebrina ó sacro, y octavo de culebrina ó falconete. || *legítima*; la que tiene de largo 30 ó 32 diámetros de su boca. || *bastarda*; la que no llega á dicha medida.

Sadaune (2000: 89, n.1) la define como « ancêtre du canon, composé d'une bouche à feu très fine et très longue, montée sur roues, datant du XV^e siècle ». La culebrina del castillo « *prise en 1339 à l'attaque du Quesnoy* » es nombrada en este ejemplo que estamos analizando y también en el capítulo III, (Ej. DOX 38). Si hacemos caso a lo que dice Sadaune, es imposible que hubiera funcionado en ninguno de los tres años que se citan: ni en 1339, ni en 1285 (DOX-A) ni tampoco en 1385 (DOX-C). Esta variación en

¹⁶ Imagen obtenida en [<http://rosalielebel75.franceserv.com/artillerie-historique.html>].

las cifras ya ha sido comentada como una de las diferencias entre la versión A y la C,

Ej. DOX 38

On eût tiré dans le parloir la vieille couleuvrine du château, qui n'avait pas fonctionné depuis 1285 (DOX-A) / 1385 (DOX-C), que les habitants de la maison van Tricasse n'auraient pas été plus « épatés ». (C.III)

Volviendo al ejemplo DOX 37, las armas blancas que no plantean ninguna discrepancia importante ni problema de traducción son: *masse d'armes*–maza de armas, *francisque*–francisca es decir, hacha de armas de los francos (ÑDOX-1, ÑDOX-2, Sadaune 2000: 138, n.1), la *pertuisane*–partesana, especie de lanza, « hallebarde du XVI^e siècle » (Sadaune 2000: 138, n.3) y la *hache de silex*, trasladada como « hacha de pedernal » (ÑDOX-3), « hacha de piedra » (ÑDOX-2) y « hacha de la piedra llamada sílice » (ÑDOX-1).

Dos términos, no comprendidos por los traductores, han sufrido soluciones distintas: *verdier* se ha eliminado de todas las traducciones, y *haume* (por *heaume*–yelmo) Guimerá y Aranda lo han sustituido por « alabarda » y de Burgos se ha decantado por la similar « lanza de piedra ».

Transcribimos ahora únicamente las traducciones de Guimerá (ÑDOX-2) y la de Aranda (ÑDOX-3) correspondientes al ejemplo DOX 37, que nos permitirán comentar la traslación de las armas restantes. Aunque también incluiremos la solución propuesta por de Burgos (ÑDOX-1), nos referiremos a ella después, debido a sus características peculiares.

ÑDOX-2

Todo objeto cortante y contundente, se convirtió en arma. Se requisaron los **fusiles** de la casas y se encontraron cinco, dos de ellos sin gatillo, que se repartieron á la vanguardia.

La artillería se componía de la vieja **culebrina** del castillo, cojida en 1339 en el ataque de Quesnoy, una de las primeras **bocas de fuego** que menciona la historia y que llevaba cinco

siglos sin usarse. Pero no había **proyectiles** que meter en ella, por fortuna para los sirvientes de la tal pieza; pero aun así era ingenio que podía imponer al enemigo. En cuanto á las **armas blancas**, se habían sacado del museo de antigüedades **hachas de piedra, alabardas, mazas de armas, franciscas, frameas, guisarmas, artesanas, espadones**, etcétera, (1) y también de esos arsenales particulares conocidos con el nombre de *cocinas*. Pero el valor, el derecho, el odio al extranjero, el deseo de venganza debían suplir por los mecanismos más perfeccionados y reemplazar, al menos así lo esperaban, las **ametralladoras** modernas y los **cañones** que se cargan por la culata. (p. 29-30)

ÑDOX-3

Todo objeto cortante ó contundente, se convirtió en una arma. Requisáronse todos los **fusiles** de la ciudad y se encontraron cinco, dos de ellos sin gatillo, distribuyéndose entre la vanguardia.

La artillería se componía de la vieja **culebrina** del castillo, tomada en 1339 en el ataque de Quesnoy, una de las primeras **bocas de fuego** de que se hace mención en la historia y que no había disparado un solo tiro hacia cinco siglos.

Por lo demás, se carecía absolutamente de **proyectiles**, lo que no dejaba de ser una fortuna para los que servían dicha pieza; pero aquel artificio, tal cual era, podía asustar al enemigo. En cuanto á las **armas blancas**, se estaban sacando del museo de antigüedades, componiéndose de **hachas de pedernal, alabardas, mazas de armas, franciscas, frameas guisardas, artesanas, mandobles**, etc.; aparte de las sacadas de los arsenales particulares conocidos generalmente con el nombre de *reposterías* y *cocinas*. Pero el valor, el derecho, el odio al extranjero y el deseo de venganza sabrían sustituir á las máquinas de guerra más perfeccionadas, y hacer –á lo menos así lo esperaban– lo que harían las **ametralladoras** modernas y los **cañones** cargados por la recámara. (p. 25)

Para la *rapière*, que Sadaune (2000: 138, n.4) explica como « épée à lame fine, arme favorite des *gentilshommes* lors des duels, du XV^e au XVIII^e siècle », cada uno de los traductores ofrece una solución: para Guimerá, (ÑDOX-2) es « espadón » y coincide con la propuesta en el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1574, 1). También se denomina « espada ropera » (Imagen DOX 23¹⁷) porque

¹⁷ Espada ropera de principios del siglo XVII. Disponible via Wikimedia commons:

se cargaba como aditamento de la ropa (así la traduce Irene Rodríguez de Soto en su versión de la *nouvelle* de 2014).

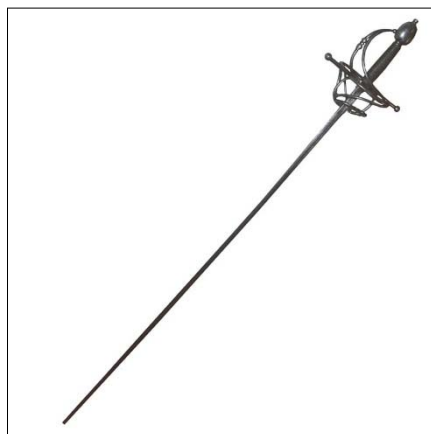


Imagen DOX 23

Pero el nombre original español para *rapière* es tizona, (no debe confundirse con la espada de El Cid), y así la traslada Felipe de Burgos, ÑDOX-1. Actualmente esta espada se conoce como estoque (esta es la propuesta por E. de Prada en su traducción de 2007).

Queda por comentar una tercera espada un poco especial; Aranda, ÑDOX-3, se decanta por mandoble, que « como su propio nombre indica, *mano doble*, designa de forma genérica, un tipo de espada la cual debido principalmente a su diseño y dimensiones, precisa para su uso de las dos manos » (Benalte 2011).

En definitiva, en el siglo XIX las traslaciones más acertadas para *rapière* serían tizona (ÑDOX-1) o espadón (ÑDOX-2). La propuesta en 2014, espada ropera, también sería correcta.

La última arma blanca del texto original es la *framee guisarde*, leída y traducida correctamente por Aranda, ÑDOX-3, como « framea guisarda ». La frámea, especie de lanza, usada por

[https://es.wikipedia.org/wiki/Espada_ropera#/media/File:Rapiere-Morges-2.jpg].

los germanos es un arma tanto de golpe como arrojadiza. Sadaune (2000: 138, n.2) da como sinónimo « *javelot* ». El calificativo « *guisardo/a* » parece referirse a la familia ducal de Guisa. Las armas se llamarían así (según dice Rodríguez de Soto en Verne 2014: 135, n.30) debido al uso que de ellas hicieron los miembros de esta familia durante las guerras de religión (1562-1598).

Sin embargo, los otros dos traductores han interpretado el sustantivo + adjetivo como dos sustantivos: *framée* y *guisarme*, lo que ha dado lugar a « *framea* » y « *guisarma* ». Ambos explican en sendas notas a pie de página cada uno de los dos términos. Para de Burgos (ÑDOX-1, 61, n.2) la primera es « otra arma á manera de daga de los germanos y francos antiguos ». Guimerá (ÑDOX-2, 29, n.1) confiesa que « la *framea* no se sabe lo que es, pues mientras unos dicen que era un venablo, los otros aseguran que tenía la forma de una espada de dos filos, no faltando quien la considera como una maza ».

Por otro lado la *guisarme*-*guisarma*, inexistente en el texto verniano, Felipe de Burgos la explica como « lanzas cuyo acero tenía forma de una hacha de dos cortes » (ÑDOX-1, 61, n.3) y Guimerá de forma parecida, « alabarda de dos filos » (ÑDOX-2, 29, n.1).

Una vez analizadas las dos traducciones más fieles del ejemplo DOX 37, sobre el armamento que van a utilizar los habitantes de Quiquendone en su particular guerra (Imagen DOX 24¹⁸), merece comentario separado la realizada por Felipe de Burgos (ÑDOX-1). Aparece en color azul el texto ausente en el original.

¹⁸ La ilustración es de Miguel Robledo y está incluida en Verne (2007: 166-167).



Imagen DOX 24

ÑDOX-1

Todo objeto cortante ó contundente se habia convertido en arma de guerra. Se habia hecho requisita de todos los **fusiles** de la villa, y **en conjunto** se habian reunido cinco, dos de los cuales carecían de gatillo.

Distribuyéronse aquellas armas entre los soldados de la vanguardia **que se componía de los más selecto y granado de Quiquendona.**

Las baterías con que contaba el cuerpo de artillería eran la antigua **culebrina** del castillo, tomada en 1339 en el ataque de Quesnoy, uno de los primeros **cañones** de que hace mencion la historia y que no habia disparado desde mas de cinco siglos y un **mortero** del boticario que á la fuerza habia tenido que ceder por orden del general. En cuanto á proyectiles afortunadamente para los artilleros no habia ninguno, y ha de decirse afortunadamente, porque no puede dudarse que si aquella culebrina hubiese sido cargada, al dispararla habria volado en mil pedazos causando una infinidad de desgracias. Respecto del **mortero** que carecia de **muñones** y de **asas** solo podria servir al ejército para machacar las especias.

Sin embargo, tal como eran aquellos **dos ingenios de guerra**, podía suceder **muy bien** que impusieran al enemigo.

La requisita de las armas de fuego habia además dado como resultado el encuentro de un centenar de **pistolas** aproximadamente, la mayor parte de las cuales habian servido

en el famoso duelo entre los rivales Simon Collaert y Frantz Niklausse.

Con estas nuevas armas (que en su mayor número eran viejas) se organizó un batallón de los ejércitos quiquendoneses, el cual fué llamado batallón de *pistoleros*, ó según otros quisieron, se le denominó el batallón de *pistolos*. Ese nombre dió lugar á varias chanzas, produciendo en todo el ejército una gran sensación la copla que con tal pretexto improvisó uno de los oficiales que empuñaban el fusil.

Esta copla se cantó luego en todas las filas del ejército. Héla aquí:

Los granaderos delante,
Los cazadores detrás.
Los pistoles van en medio
Porque no queden atrás.

Pero si las armas de fuego no eran abundantes, en cambio las armas cortantes ascendían á un número considerable; se habían recorrido todos los museos de antigüedades y de allí se habían extraído todas las **hachas de piedra llamada sílice, lanzas de piedra, mazas de armas, franciscas**¹⁹ (1), **frameas**, (2) **guisarmas** (3) **partesanas, azagayas, picas, tizonas** etc., etc., así como también se había pasado revista á estos arsenales *domésticos* conocidos generalmente con el nombre de *cocinas y despensas*, y de ellos se habían sacado multitud de armas tales como **asadores, trinchantes, tenazas, parrillas** y otras y otras.

En cambio de la mala provision de armas contaban los quiquendonios con el valor, el derecho, *la causa*, el odio al extranjero, el deseo de la venganza, y esas condiciones serian para ellos tanto ó mas que otros ingenios de guerra mas perfeccionados; reemplazarian *con ventaja* (tal creían cuando menos *aquellos bravos guerreros*) las ametralladoras modernas, **los fusiles chassepot**, **los fusiles prusianos** y demás que se cargan por la recámara. (p. 60-62).

De un vistazo nos damos cuenta de las peculiaridades de esta traducción.

Además de los instrumentos de ataque y defensa ya comentados, Felipe de Burgos incluye otros como la lanza de piedra, la pica o la azagaya, un arma arrojadiza primitiva.

¹⁹ Puesto que ya las hemos comentado más arriba, no repetiremos aquí las tres notas que a pie de página el traductor incluye como « (Nota del Trad.) » referidas a los números entre paréntesis. Nótese además los errores en la puntuación.

Y de paso hace un guiño a la guerra franco-prusiana (como también hemos visto en el ejemplo DOX 35), conflicto que se libró entre los meses de julio de 1870 y mayo de 1871. En este año 1871, Verne redactaba *Une fantaisie du docteur Ox*.

El fusil chassepot, llamado así por su inventor, era un fusil monotiro de cerrojo, que emplearon las tropas francesas en esta guerra (Imagen DOX 25²⁰). Estas dos armas de fuego nombradas, efectivamente se cargan por la culata.



Imagen DOX 25

Esta guerra cómica se va a librar además con utensilios de cocina y menaje (de *despensa*, como dice Felipe de Burgos) y así nos los detalla: parrillas, tenazas, asadores (varillas puntiagudas para asar carne) y trinchantes, término que Dominguez (1847: v.2, 1672, 3)

²⁰ Soldado francés armado con un fusil *chassepot*. Imagen disponible via Wikimedia commons: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fusil_Chassepot#/media/File:Soldier-chassepot.jpg].

define como « especie de tenedor largo y angosto con dos ó tres puas » (Imagen DOX 26²¹),



Imagen DOX 26

El ejército quiquendonio de Felipe de Burgos es muy peculiar y para hacerlo más cómico de lo que Verne había concebido, el traductor se permite incluir un juego de palabras (mortero) y una copla, creada por un oficial y cantada en las filas de su ejército. El humor coplero burguesiano gira en torno al término *pistolo*. Con el fin de insertarlo en la historia, poder requisar el centenar de pistolas y formar el batallón de pistoleros o *pistolos*, ha tenido que recordar su episodio inventado, el 13, donde asistimos al duelo entre los dos jóvenes Niklausse y Collaert.

Este término debió ser bastante popular en España, por lo que deducimos que el traductor intenta « actualizar » el relato.

Hemos rastreado la palabra y la hemos encontrado en la prensa de la época.

Lleva el nombre de *Pistolo* un gato, personaje del cuento « El nido del cuclillo » escrito por J. Ortega Munilla y publicado en Barcelona el 6 de julio de 1885 en *La Ilustración artística* (nº 184, p. 210-211) y allí nos explica su significado,

El guardia de viñas había servido al rey y había formado parte del batallón de cazadores de Arapiles. Sabido es que el pueblo

²¹Trinchante del siglo XIX. Imagen disponible en [<http://www.todocoleccion.net/antiguedades/juego-trinchar-sxix-j-henckels-solingen~x38428761>].

llama á estos heróicos legionarios con el nombre burlesco de pistolos.

El 11 de agosto del mismo año, un periodista de *El Imparcial*, atribuye a otro colega *romerista* de *El Diario Español* la invención de esa palabra, hecho que nosotros ponemos en duda,

Dice *El Diario Español* que los húsares no se disolverán, porque tienen que dar muchos disgustos todavía á los pistólos, que son los reclutas del Sr. Sagasta. ¡Pistólos!
Nos parece que no ha de hacer fortuna el nombre inventado por el colega *romerista*.

Además de la inserción de la canción que entonan los quiquendonios, analizaremos para concluir este epígrafe, el juego de palabras realizado con la palabra **mortero** y las piezas que lo componen.

Las dos acepciones que nos proporciona la RAE²² estaban vigentes también en 1875,

1. m. Utensilio de madera, piedra o metal, a manera de vaso, que sirve para machacar en él especias, semillas, drogas, etc.
2. m. Pieza de artillería, de gran calibre y corta longitud, destinada a lanzar bombas.

Junto con la culebrina, Felipe de Burgos anuncia el segundo ingenio de guerra contra Virgamen, « el mortero del boticario », una especie de cañón más corto que el ordinario que se utilizó para lanzar bombas y granadas. Este era un mortero « que carecía de **muñones** y de **asas** [y] solo podría servir al ejército para machacar las especias ». En efecto los muñones (*tourillons*) son las partes redondas y salientes que están a cada lado de la pieza del proyectil sobre las que se apoya y le sirven de eje para apuntar. Las asas (*anses*) suelen estar sobre el tubo del cañón y se usan como asidero para poder montarlo y desmontarlo (Imagen DOX 27²³).

²² DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=mortero>].

²³ Imagen disponible via Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canon_mg_6930.jpg].

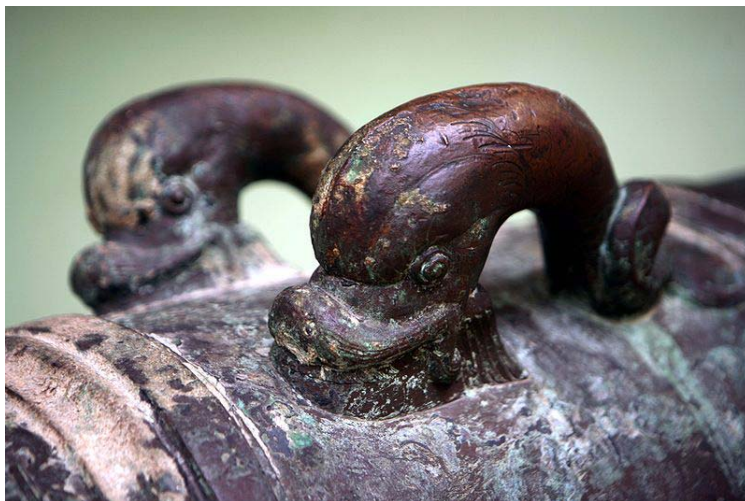


Imagen DOX 27

Este juego de palabras entre el utensilio de menaje y el instrumento de guerra usados como arma por los habitantes de Quiquendona ha resultado ser uno de los pocos hallazgos creativos de este traductor infiel.

Para resumir este punto, que es extrapolable al resto, podemos decir que cuando comparamos el texto original con el traducido pueden detectarse errores, pero cuando el cotejo se hace a la vez entre traslaciones del mismo texto original, se evidencian además aspectos que tal vez hubieran podido pasar inadvertidos para el estudioso.

Esto ocurre en comparaciones que han sido bien interpretadas en el siglo XIX y se han perdido en las traslaciones actuales. En el capítulo XV se dice:

Toute l'armée de Quiquendone fut couchée à terre,
comme une armée de capucins [...]

Los tres traductores decimonónicos han vertido perfectamente la expresión « capucin de carte », con el significado que proporciona el

Centre National de ressources textuelles et lexicales, « Carte que les enfants plient longitudinalement pour la faire tenir droite et à laquelle ils font une entaille en angle aigu qu'ils retournent en la relevant pour lui donner l'air d'un capuce »²⁴.

Así, ÑDOX-2 (p. 30) y ÑDOX-3, (p. 26) utilizan « fila de naipes ». ÑDOX-1 (p. 62) usa sus circunloquios « uno de esos grupos de naipes que los niños ponen de pié uno detrás de otro y que al darles un soplo caen inmediatamente ». En cambio, en las últimas traducciones españolas (Verne 2007: 169 y 2014: 121), los capuchinos, orden religiosa mendicante, entran en la comparación bélica: « Todo el ejército se tiró al suelo | se echó a tierra como un ejército de capuchinos ».

Evidentemente, si el traductor ha leído la palabra o expresión de manera incorrecta, se producen falsas interpretaciones, como les ha ocurrido a Guimerá y a de Burgos con la *framée guisarde*. Si el término no se comprende, se elimina, como han hecho los tres traductores con *verdier*, o bien proponen otra palabra perteneciente al mismo campo léxico que la sustituya, como alabarda por *h[e]aume*, y su ausencia le pasa desapercibida al lector.

Cuando el traductor lee y comprende el término, pueden darse variantes entre traducciones y ser todas correctas. Es lo que ocurre con *rapière*. Si se han empleado herramientas lexicográficas de la época obtenemos espadón, si se ha recurrido a diccionarios más actuales, espada ropera; si finalmente el traductor ha echado mano de su diccionario mental, el resultado es tizona.

También en la elección del término apropiado se basa no solo la transmisión del contenido sino también la estética literaria que hace que un texto traducido resulte mejor que otro.

²⁴ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/capucin>].

6.5.2.1.1.2. Alimentos

Los aspectos léxicos relacionados con este tema son escasos, pero dignos de ser reseñados. Los que se refieren a la principal industria de Quiquendone, *la crème fouettée* y *le sucre d'orge* serán tratados en profundidad dentro del contexto en el que tienen sentido, en el de las alusiones eróticas (6.5.2.1.2.)

Solo mencionaremos la traducción de tres ejemplos, uno relacionado con la bebida, otro con la comida y otro con el título de una representación pictórica.

En cuanto al primero, en la fiesta que da el banquero Collaert, se sirven bebidas relacionadas con los elementos que componen el experimento del doctor Ox, agua, gas y fuego, a los que hemos aludido en la estructura de la obra (6.5.1.2.)

Ej. DOX 39

Pourquoi donc ce soir-là, chez le banquier Collaert les sirops semblèrent-ils se transformer en vins capiteux, champagne pétillant, en punchs incendiaires ? (C.VIII)

Esa solución de azúcar en agua que se prepara en frío (*sirop*) se va a convertir en champagne burbujeante, vino cabezón y ponche incendiario.

Sirope y jarabe son palabras procedentes del árabe hispánico *šaráb*, que significa bebida²⁵ y los tres traductores coinciden en la traslación, de acuerdo con el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1679, 2).

Tampoco se aprecia ninguna variación ni en el *punch incendiaire* ni en el vino con denominación de origen que da como resultado « espumoso champagne », « champaña chispeante » y « chispeante champaña »,

²⁵ DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=jarabe>].

ÑDOX-3

¿Por qué pues, aquella noche, los jarabes del banquero Collaert parecían transformarse en vinos espirituosos, en espumoso champagne, en ponches incendiarios? (p. 16)

ÑDOX-2

¿Por qué, entonces, aquella noche en casa del banquero Collaert, los jarabes parecieron transformarse en vinos licorosos, en champaña chispeante y en incendiario ponche? (p. 19)

ÑDOX-1

¿Por qué razón pues, aquella noche los jarabes y el agua azucarada de casa del banquero Collaert parecieron haberse trocado en vinos de aquellos que suben á predicar, en chispeantes champañas, en ponches incendiarios? (p. 33)

Al *vin capiteux*, vino cabezón o cabecero que Oriol Segarra (2004: 212) define como « Tipo de vino que por su composición sube fácilmente a la cabeza », Aranda (ÑDOX-3), le atribuye un matiz levemente distinto, pues espirituoso tiene más que ver con la facilidad que tienen de exhalarse las partes más sutiles que se extraen del vino por medio de procesos químicos. La traducción propuesta para este vino por Guimerá (licoroso) es la suma de dos cualidades: espirituoso + aromático.

Finalmente, la peculiar propuesta de Felipe de Burgos es la que más se aproxima al original. Para traducir este *vin capiteux* como « vinos de aquellos que suben á predicar », se sirve de una frase coloquial (de nuevo utiliza un registro distinto al verniano), donde según la RAE: « Subirse a predicar el vino » está relacionado con el vino que se sube a la cabeza fácilmente²⁶.

Estos aspectos léxicos que hemos comentado afectan mínimamente al proceso de traducción y por supuesto el lector no se percata de ello. Tampoco tiene incidencia la referencia artística que Verne incluye en el hiperbólico capítulo X, cuando se refiere al tamaño de las uvas de Quiquendone afectadas por el experimento.

²⁶ DRAE: [<http://lema.rae.es/drae/srv/search?val=subir>].

Ej. DOX 40

Les grappes de raisin égalaient cette grappe phénoménale, si admirablement peinte par le Poussin dans son Retour des envoyés à la Terre promise ! (C.X)

Felipe de Burgos (ÑDOX-1) traduce el título de la pintura a su manera, cambiando a los enviados por exploradores,

Los racimos de uvas igualaban aquel racimo fenomenal, tan admirablemente pintado por el célebre Pousin [sic] en su *Regreso de los exploradores de la Tierra de promision*. (p. 34)

El cuadro al que se refiere el autor francés es del pintor clasicista Nicolas Poussin (Imagen DOX 28²⁷), y según Rodríguez de Soto (Verne 2014: 135, n.28) se llama también el *Otoño*, *La uva de la tierra prometida* o *El racimo de Canaán*.



Imagen DOX 28

A continuación nos referiremos al distinto menú francés y español que comió van Tricasse el día anterior al

²⁷ Imagen obtenida de Web Gallery of art (1600-1664) en [<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/poussin/index.html>].

desencadenamiento de la locura en el teatro de Quiquendone. Una comida diferente también en las dos versiones francesas,

Ej. DOX 41

DOX-C

*Non ! hier, à dîner, une tranche de veau trop cuit, quelques cuillerées d'épinards au sucre, **des œufs à la neige** et deux verres de petite bière coupée d'eau pure, cela ne peut pas monter à la tête !* CVIII

ÑDOX-3

No; ayer consistió la comida en una tajada de carne demasiado cocida, algunas cucharadas de espinacas con azúcar, **huevos duros** y dos vasos de cerveza aguada; cosas que no pueden subirse á la cabeza. (15)

ÑDOX-2

No. Ayer en la comida, una tajada de ternera muy hecha, alguna cucharada de espinacas con azúcar, **huevos batidos** y dos vasos de cerveza floja cortada con agua pura, eso no puede subirse a la cabeza. (18)

DOX-A

*Non ! hier, à dîner, une tranche de veau trop cuit, quelques cuillerées d'épinards liquides, **des œufs à la neige** et deux verres de petite bière coupée d'eau pure, cela ne peut pas monter à la tête !*

ÑDOX-1

Yo ayer en la comida tomé una tajada de carne de vaca muy cocida, algunas cucharadas de espinacas con sobrado caldo, **algunas setas** y dos vasos de cerveza aguada... Todo eso no pudo subírseme á la cabeza..... (31)

Oeufs à la neige es un postre. Se trata de claras de huevo batidas a punto de nieve, hervidas en leche y servidas frías, a las que se puede agregar crema inglesa. El van Tricasse de Aranda come huevos duros y el de Guimerá, huevos batidos, con lo que el personaje se queda sin postre. También se queda sin dulce el burgomaestre de Felipe de Burgos, pues este lo sustituye por « algunas setas ».

6.5.2.1.1.3. Vestido y calzado

Los traductores suelen modificar ligeramente el vestuario de los personajes, tanto en esta *nouvelle* como en *Fritt-Flacc* y en *Gil*

Braltar, aspecto este que consideramos una leve variación donde únicamente podemos resaltar que el léxico pierde cierta identidad con respecto al original.

En el ejemplo siguiente se describe al consejero Niklausse que se dispone a salir. Lo podemos ver de espaldas en la ilustración de Froelich (Imagen DOX 29),

Ej. DOX 42

*Les préparatifs de départ du conseiller Niklausse demandèrent un bon quart d'heure, car, après avoir allumé sa lanterne, il dut chausser ses gros **socques articulés en peau de vache** et ganter **ses épaisses moufles en peau de mouton** ; puis il releva le collet fourré de **sa redingote**, rabattit **son feutre** sur ses yeux, assura dans sa main son lourd **parapluie à bec-de-corbin**, et se disposa à sortir. (C.III)*

Va bien abrigado, con redingote de cuello forrado, chanclos de cuero que preservan sus zapatos de la humedad, manoplas de zalea de borreguillo, sombrero y paraguas con mango en pico de cuervo.



Imagen DOX 29

Las traducciones se ajustan al original francés aunque introducen ligeras variaciones,

ÑDOX-1

Los preparativos de marcha del señor Niklausse exigieron un cuarto de hora largo, puesto que después de haber encendido la linternita tuvo que calzarse sus grandes **zuecos articulados de piel de vaca** y abrigarse las manos con sus enormes **guantes de piel de carnero**; luego se alzó el **forrado cuello del leviton**, calóse el **sombrero de fieltro** hasta los ojos, afirmó bien en su mano el pesado paraguas cuyo **puño terminaba en pico de cuervo**, y se preparó á salir. (p. 10).

ÑDOX-2

Los preparativos de la salida del consejero Niclausse [...] exigieron un buen cuarto de hora, porque después de haber encendido la linterna, se calzó las **almadreñas articuladas de becerro** y se puso los espesos **guantes de piel de carnero**; después levantó el **peludo cuello** de su **leviton**, abatió su **visera** sobre los ojos, aseguró en las manos el enorme **paraguas de puño encorvado** y se dispuso a salir. (p. 9)

ÑDOX-3

El consejero Niklausse necesitó un cuarto de hora largo para hacer sus preparativos de marcha, porque, despues de haber encendido su farol, tuvo que calzarse sus gruesos **zuecos articulados de piel de vaca** y ponerse sus espesos **guantes de piel de carnero**; luego se levantó el **cuello de piel** de su **gabán**, se caló el **sombrero** hasta los ojos, empuñó su pesado **paraguas de pico de cuervo**, y se dispuso á salir. (p. 6)

Comenzamos por la prenda de abrigo. Durante el Imperio francés, el redingote podía tener cierre sencillo o cruzado, solapa amplia en pico o en forma redondeada, y el cuello solía estar forrado de pieles, como el de Niklausse. Es sinónimo de levita pero presenta algunas diferencias con respecto al levitón, como traducen de Burgos y Guimerá y también con el gabán (Imagen DOX 30²⁸), como dice Aranda. Las dos son prendas más largas, más holgadas y de paño más grueso que la levita. Ambos, el gabán y el levitón son capotes

²⁸ La imagen corresponde a un abrigo Carrick, especie de gabán o levitón muy holgado con esclavinas superpuestas. Estuvo muy de moda en la primera mitad del siglo XIX.

[<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/03/09/el-traje-burgues-masculino-parte-iii-la-regency-britanica-1811-1820-abrigos-y-mas-sobre-los-sombreros/>].

con mangas de poco vuelo, el primero de paño más fuerte que el segundo.



Imagen DOX 30

Niklausse calza *socques articulés*. La expresión es indisociable y el Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) lo define como « chaussure imperméable et flexible que l'on met par-dessus une chaussure ordinaire pour se protéger de l'humidité »²⁹, lo que en el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1680 2) equivale a chanclo. Las traducciones por « zueco articulado » o « almadreña articulada » no parecen las más adecuadas, ya que el adjetivo es innecesario si utilizamos el término correcto y además el material del zueco, y sobre todo de la almadreña, es incompatible con la piel vacuna, como puede observarse en la imagen DOX 31³⁰.

²⁹ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/socque/>].

³⁰ Almadreñas. Imagen obtenida en [<http://descubresomiedo.com/madreña-calzado-de-madera/>].



Imagen DOX 31

Finalmente, los materiales de confección del vestido y del calzado trasladan correctamente el significado original, pero es mejorable la forma de expresarlo. Por ejemplo, la reiteración de la palabra « piel » de la traducción de Aranda (ÑDOX-3) podría haberse evitado sustituyendo, las dos primeras, por los términos cuero y zalea, ambos existentes en la época. En el original, el cuello del redingote no es ni « peludo » ni « de piel », sino un cuello forrado y, por tanto, abrigado. Seguramente se ha producido una asimilación del significado de *fourrure* a *fourré*.

En el capítulo VIII, asistimos a la enumeración de los objetos relacionados con la vestimenta que los quiquendonios han perdido en la frenética representación teatral,

Ej. DOX 43

*En effet, à l'un manquait son chapeau, perdu dans la bagarre, à l'autre un pan de son habit, déchiré dans la mêlée ; à celle-ci, son fin **soulier de prunelle**, à celle-là sa **mante** des grands jours. (C.VIII)*

ÑDOX-1

Porque al uno le faltaba el sombrero, perdido en medio del zipizape, al otro un faldon del frac ó de la levita desgarrado entre las aperturas de aquella sarracina; á esta un **zapatito de fino raso** arrancado de un pisotón, á la de más allá el **manto** de los días festivos destrozado entre las garras de aquellos energúmenos.... (p. 31)

ÑDOX-3

A uno le faltaba el sombrero, perdido en aquella batahola; á otro un faldon de la levita [SUP]; á ésta un **zapato de raso**; á aquella el **manton** de los días de gran fiesta. (p. 15)

ÑDOX-2

En efecto, al uno le faltaba el sombrero, perdido en la zambra, al otro un faldon de la levita rasgado en la pelea, Á esta su fino **zapato de rusel**, a esa su **manto** de los días señalados. (p. 18)

Resaltamos la correcta traducción de Guimerá (ÑDOX-2) para todos los términos. El zapato perdido es de *prunelle*, definido como

Étoffe de laine (éventuellement de coton), parfois mêlée de soie, d'une grande solidité, de couleur généralement noire et utilisée autrefois, tout particulièrement dans la confection de chaussures de femme³¹.

Y en efecto, aquí es de rusel, o sea, de un tejido de lana asargado, con mezcla de seda que hace cordoncillo (*DRAE* 1899: 886, 3); para los otros dos traductores el calzado es de raso.

También es correcto el manto, « Prenda de vestir amplia, semejante a la capa, que cubre la cabeza, los hombros y parte del vestido »³² que coincide con la que proporciona el *CNRTL* para *mante*³³ y no tanto mantón, como prefiere Aranda (ÑDOX-3).

Tras las variaciones en el vestido y el calzado de los personajes comentaremos brevemente una referente al tocado femenino.

Verne describe a la hermana del burgomaestre, *vieille fille* que responde todavía al nombre de *Tatanémance*. Cuando acude a la representación teatral (C.VIII), lleva *un bonnet vert ponme*, que luego agitará febrilmente.

Las traducciones nos dicen que el tocado es de color verde manzana excepto en la de Felipe de Burgos donde el color ha cambiado,

³¹ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/prunelle>].

³² Definición obtenida en el sitio de Internet de Los Amigos de la capa de Madrid. [<http://www.amigoscapamadrid.com/capa.htm>].

³³ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mante>].

ÑDOX-1

[...] y la amable Tatanemancia, cuyo sombrero de color **verde oliva** hacia resaltar la frescura de su cara. (p. 21)

Hacemos notar que no solo se ha modificado el color, sino la propia tía solterona Hermance, *vieille fille*, mujer que no es precisamente joven en el texto original y que Felipe de Burgos la presenta como fresca y lozana.

Volviendo al *bonnet vert ponme*, en español este personaje lleva un sombrero (ÑDOX-1), un gorro (ÑDOX-2) o una papalina (ÑDOX-3), dependiendo del traductor.

Manuel Aranda no afina demasiado en lo referente a este campo léxico del vestido y el calzado:

ÑDOX-3

La amable Tatanemancia cubierta con papalina de color verde manzana [...] (p. 13)

Tatanemancia agita con mano febril su papalina verde manzana (p. 14)

Según Trigos³⁴, hacia mediados del siglo XIX, dentro de casa, las mujeres usaban papalinas [cofias] de encaje adornadas con cintas y flores. En la ilustración anterior donde vemos al consejero Niklausse (Imagen DOX 29), se aprecia también la papalina que cubre la cabeza de la criada Lotché.

Seguro que la hermana del burgomaestre no llevaba papalina, sino mas bien un *bonnet* como el de la imagen DOX 32³⁵, o el de la ilustración de Froelich para la versión Hetzel (Imagen DOX 33) que enmarca el rostro de la mujer de la derecha.

³⁴ En « Historia de la moda »:

[<http://eltallerdecosturadepedrete.jimdo.com/historia-de-la-moda/>].

³⁵ Dibujo: lápiz, carboncillo y sanguina. Portrait de femme au bonnet et ruban bleu, blanc, rouge. (1810).

[<http://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=121445>].



Imagen DOX 32



Imagen DOX 33

Concluida la revisión de la traducción de estos aspectos léxicos que hemos considerado de menor transcendencia desde el punto de vista del lector, pero no por ello menos interesantes, pasamos a analizar los tres bloques que coinciden con las tres pasiones articuladoras de *Une fantaisie du docteur Ox*: los puntos Alusiones eróticas, El diálogo y Gallimathias musicum.

6.5.2.1.2. Alusiones eróticas.

El primer arrebato de los quiquendonios vernianos se plasma en su peculiar forma de afrontar las relaciones amorosas.

Samuel Sadaune (2014: 11) considera que el « rabelaisien Verne, membre des *Onze sans femme* »³⁶ está puesto al día en lo

³⁶ *Le Dîner des Onze sans femme* es el nombre de un club de amigos solteros animado por el joven Jules Verne cuando este se fue a vivir a París. Se reunían semanalmente el grupo de literatos, músicos y pintores « à l'humeur joyeuse » en palabras de M. Allotte de la Fuÿe (1929: 49). Los nombres de sus componentes fluctúan con el tiempo y Verne es el último en casarse, en 1857 (Dumas 1988: 42).

concerniente a temas eróticos, ni más ni menos que sus contemporáneos Balzac y Hugo. Lo que ocurre es que según las costumbres de la época, algunos temas solo pueden tratarse de manera alusiva y poco explícita.

La primera insinuación la encontramos en la principal industria de Quiquendone, **la crème fouettée** y **le sucre d'orge**,

Ej. DOX 44

Enfin, Quiquendone a pour principale industrie la fabrication des crèmes fouettées et des sucres d'orge sur une grande échelle. Elle est administrée de père en fils depuis plusieurs siècles par la famille van Tricasse.

[...]

Mais nous nous hâterons d'ajouter que Quiquendone n'a ni industrie ni commerce, et qu'elle s'en passe le mieux du monde. Ses sucres d'orge et ses crèmes fouettées, elle les consomme sur place et ne les exporte pas. Enfin, les Quiquendoniens n'ont besoin de personne. (C.I)

Olivier Dumas (1984 : 99) establece un paralelismo del que discrepamos: « [ses industries alimentaires] n'évoquent-elles pas les patés de canard et les macarons amiénois ? ».

En cambio, Touttain (1978: 162, n.4) se refiere más bien al erotismo subyacente en la industria principal de la ciudad: « [...] Verne précise même que *ses sucres d'orge et ses crèmes fouettées, elle* (Quiquendone) *les consomme sur place et ne les exporte pas [...]* Nous livrons ces lignes à de psychanalystes disciples de Freud ou de Ferenczi ».

Creemos, como Verne, que existen palabras, expresiones, anécdotas que no hace falta explicar porque son naturales y están presentes en el imaginario adulto (Imágenes DOX 34³⁷ y DOX 35³⁸).

³⁷[http://www.france5.fr/emissions/la-quotidienne/a-la-une/le-vrai-sucre-d-orge-d-antan_299643].

³⁸ [<http://gretagarbure.com/tag/creme-fouettee/>].



Imagen DOX 34



Imagen DOX 35

En la carta que Verne dirige a Pierre-Jules Hetzel el 14 de agosto de 1868 (Dumas et al. 1999: 87, le dice:

J'ai reçu la lettre du fils Jules. Lettre très intéressante et dont je le remercie. Il me reproche de ne pas lui donner des nouvelles de ma tournée à Londres. Dites-lui que ces choses-là, ça ne peut pas se raconter ni écrire ! *C'est trop beau pour cela !* On fait ces voyages-là, mais on ne les narre jamais ! Aucune plume ne pourrait les raconter ! Suis-je assez net et assez *nature* ?

La correspondencia debe establecerse de acuerdo con la forma de estos dulces, la nata montada-*crème fouettée* y los pirulis-*sucré d'orge*, con la administración del negocio y con el hecho de que los autárquicos quiquendonenses se valgan por sí mismos y no necesiten a nadie.

Analicemos si los traductores se han puesto de acuerdo en la traslación humorística y un tanto procaz referida al sector industrial de la ciudad que dirige la familia van Tricasse, a la cual pertenece la « tímida » Suzel. Recordamos la equivalencia de traducciones y traductores: ÑDOX-1 identifica la de Felipe de Burgos, ÑDOX-2 se refiere a la de Vicente Guimerá; finalmente ÑDOX-3 se vincula a la de Manuel Aranda.

ÑDOX-1

Finalmente, Quiquendona tiene como industria principal la fabricación de **esponjados** y **alfeñique** en grande escala.

Desde muchos siglos la administran de padres á hijos los jefes³⁹ de la familia de los Van Tricasse.

[...] Pero hemos de apresurarnos á decir que en realidad no hay en Quiquendona comercio ni industria, pasándose sin uno ni otra lo mejor que puede imaginarse; porque los alfeñiques y esponjados que fabrica ella los consume á tente bonete y no exporta media onza siquiera.

En una palabra, los quiquendonios no necesitan á nadie; se bastan y se sobran, [...]. (p. 6)

ÑDOX-2

Por último, la principal industria de Quiquendone es la fabricacion de **merengues** y de **alfeñique** en grande escala. Es administrada de padre en hijo por la familia vanTricasse.

[...] pero como carece de industria y de comercio, y se pasa sin ello del mejor modo del mundo, bastándole sus **caramelos** y merengues que se consumen allí mismo, sin exportarse. Sus habitantes no necesitan de nadie. (p. 6)

ÑDOX-3

Por último, la principal industria de Quiquendona consiste en la preparacion de los **alfeñiques** y **dulces de crema batida** en grande escala. Hace ya muchos siglos que la administra, de padres á hijos, la familia van Tricasse. (p. 3)

[...]

Debemos apresurarnos á añadir que Quiquendona no tiene industria ni comercio, y que se pasa sin ello á las mil maravillas. Consume en su recinto sus alfeñiques y dulces de crema pero no los exporta. Por último los quiquendonios no necesitan de nadie; (p. 4)

En definitiva para **sucre d'orge** el término común a las tres traducciones es ALFEÑIQUE: esponjados y alfeñique (ÑDOX-1), merengues y alfeñique (ÑDOX-2), dulces de crema batida y alfeñique (ÑDOX-3).

Según el *DRAE* esta golosina está compuesta de una « pasta de azúcar cocida y estirada en barras muy delgadas y retorcidas »⁴⁰.

El alfeñique, palabra procedente del árabe hispánico, es una especie de caramelo con base de azúcar de caña. El *sucre d'orge* es también una golosina artesana, que fue creada en el siglo XVII por las

³⁹ Al añadir este elemento, Felipe de Burgos ha desvirtuado el texto original.

⁴⁰ *DRAE*. [<http://lema.rae.es/drae/?val=alfeñique>].

benedictinas de Notre-Dame des Anges de Moret-sur-Loing (Imagen DOX 36⁴¹).



Imagen DOX 36

Tenía forma de bastoncillo (aunque también de tetraedro) y se utilizó como calmante de las enfermedades de la garganta para los monjes lectores y predicadores. En el Segundo Imperio conoció un periodo de apogeo pues Napoleón III (1808-1873) apreciaba el *sucre d'orge* de Vichy.

En el siglo XIX, en los diccionarios bilingües consultados no aparece ninguna explicación para *sucre d'orge*. En cambio bajo el lema ALFÈNIQUE tanto Nuñez de Taboada (1842: v.2, 28, 2) como Domínguez (1854: v.2, 62, 2) recogen: « Pâte faite avec du sucre et de l'huile d'amandes douces »

⁴¹ El *Institut national de l'audiovisuel* ha rodado un video en el taller de fabricación de este dulce, disponible desde el 19 de septiembre de 2004 en [<http://www.ina.fr/video/PAC08009877>]. La imagen DOX 36 está extraída de esta dirección electrónica.

Un reportaje televisivo de *Maxime Buathier y Pauline de Lataillade* titulado *Le "vrai" sucre d'orge d'antan* para France 5 fue emitido el 3 de febrero y el 23 de junio de 2005.

Se encuentra disponible en [http://www.france5.fr/emissions/la-quotidienne/a-la-une/le-vrai-sucre-d-orge-d-antan_299643].

Ambos términos, aunque pueden ser equiparables, no son del todo coincidentes, uno contiene cebada y el otro almendras. Actualmente resulta más comprensible la adaptación cultural de *sucre d'orge* por PIRULÍ: « Caramelo, generalmente de forma cónica, con un palito que sirve de mango »⁴².

El segundo producto comercial de Quiquendone es la **crème fouettée**-nata montada, traducida de tres formas distintas: la más literal, « dulces de crema batida » (ÑDOX-3), la de origen francés « MERENGUE » (ÑDOX-2): « Meringue, espèce de pâtisserie fort délicate faite avec des blanc [sic] d'œufs et du sucre en poudre, que l'on garnit de crème fouettée ou de confitures » (Domínguez 1854: v.2, 1127, 2). Finalmente, la traducción ÑDOX-1 de Felipe de Burgos que se decanta inadecuadamente por el equivalente « esponjado » reemplazando un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora, lo que llamamos adaptación.

El ESPONJADO o AZUCARILLO, es una « Porción de masa esponjosa que se hace con almíbar muy en punto, clara de huevo y zumo de limón, y que, empapado en agua o deshecho en ella, sirve para endulzarla ligeramente »⁴³. Aunque existe en otros lugares de España, es típico de Madrid. Actualmente es difícil de encontrar, pero se fabrica un dulce parecido teñido de negro para venderlo el 5 de enero (el carbón dulce).

El término, presente en el nombre de la zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente*⁴⁴ se refiere a una especie de masa porosa y rígida, que se tomaba normalmente con agua y una copita de esa bebida espirituosa. Esta « Sorte de gâteau de sucre spongieux » (Domínguez

⁴² DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=piruli>].

⁴³ DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=esponjado>].

⁴⁴ Con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Federico Chueca, se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid el 23 de junio de 1897, es decir, veintidós años después de la fecha de esta traducción.

1854: v.2, 182, 2) no tiene nada que ver con la nata montada de la que habla Verne.

El erotismo verniano satírico, alusivo, humorístico, ingenuo en apariencia, está reservado al divertimento del autor y de los lectores adultos. Como recoge Vincent Tavan (2014: 59) la « grivoiserie cachée, cet humour potache placé sous le signe du jeu [...] repose sur le principe même d'un code à décoder ». Para Sadaune (2014: 18) en las obras vernianas « ce sont plutôt les personnages secondaires qui mettent en scène le désir érotique de façon plus prononcée ». En el divertido capítulo VI, « Où Frantz Niklausse et Suzel van Tricasse forment quelques projets d'avenir », Verne presenta un sabroso juego de alusiones eróticas alrededor de la pesca y los jóvenes *pêcheurs*. En el *Pays des fourrures*, publicado también en 1872 solo unos meses después de *Une fantaisie du docteur Ox*, estas historias de anzuelo se incluyen en la parte primera del capítulo XIV, donde Madge habla de « pesca » con el sargento.

Antes de adentrarnos en este capítulo VI, debemos determinar cuál es el equipo de pesca de Verne. Los aparejos son: *la ligne à pêche*, *le barbillon* y *l'hameçon*, y también *le flotteur* o *bouchon de liège*. El primero se traduce como la caña, aunque en ocasiones *la ligne* puede ser también el sedal o el cordel, pero siempre pertenece a Frantz, es *sa ligne*. El *bouchon de liège* o flotador es lo que impide al anzuelo hundirse en el agua y al mismo tiempo permite al *pêcheur* saber si los peces están picando, pues a veces *tremblait au fil de l'eau* y otras *frémissait sur l'eau*.

Nos detenemos en el término *BARBILLON* (*ardillon* o *contre-pointe*), un gran hallazgo verniano debido a su polisemia,

1. *Petit barbeau*: (pez) barbo, barbillo, incluso pececillo.

2. En pesca, se llama así a la parte final del anzuelo: « Petite pointe située sur l'hameçon et qui empêche le poisson de se décrocher. Synon. *ardillon* »⁴⁵. En español se denomina « lengüeta ».

3. En francés no convencional la palabra significa, como toda una serie de nombres de peces que designan lo mismo, « Jeune barbeau, jeune souteneur, debutant ou occasionnel; jeune voyou », (Cellard & Rey 1980: 49). Estos mismos autores piensan en un sentido subyacente del término, el de *barbillon* como « jeune (voyou) dont la barbe commence seulement à pousser [...] ». Lo que coincide con la descripción física de Frantz: « un jeune homme de vingt-deux ans, qu'un léger duvet de pêche apparaissait sur ses joues » (C.VI). Consideramos que el juego se establece entre el 1 y el 2, entre el barbillo que se escapa y la lengüeta que lo impide. Para ello el pescador tiene que « ferrer à temps », enganchar el pececillo con el anzuelo dando una sacudida a la caña.

La lengüeta, *barb* en inglés tiene la siguiente utilidad,

The barb influences how far the point penetrates, how much pressure is required to penetrate and ultimately the holding power of the hook⁴⁶.

Nombra, por tanto, la parte de la punta del anzuelo que impide su retroceso una vez clavado. En las fotografías (Imagen DOX 37⁴⁷ y DOX 38⁴⁸) se aprecia qué es exactamente el *barbillon*.

⁴⁵ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/barbillon>].

⁴⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Fish_hook].

⁴⁷ «Anatomyofafishhook» de Mike Cline. Disponible vía Wikimedia Commons: [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomyofafishhook.jpg#/media/File:Anatomyofafishhook.jpg>].

⁴⁸ [<http://talgopesca.webcindario.com/E1%20anzuelo.htm>].

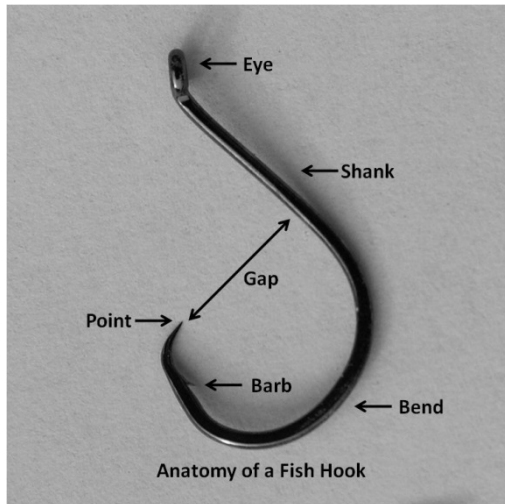


Imagen DOX 37



Imagen DOX 38

Este era por tanto el pasatiempo favorito de la tímida Suzel y del paciente Frantz. Según dice el narrador Verne, dirigiéndose a los lectores, se trata de una curiosa ocupación que nos (*vous*) obliga a competir astutamente con un pececillo,

Ej. DOX 45

[Suzel] ne détestait point de **pêcher** à la **ligne**. Singulière occupation que celle-là, pourtant, et qui **vous** oblige à lutter d'astuce avec un **barbillon**. Mais Frantz aimait cela. Ce passe-temps allait à son tempérament. **Patient** autant qu'on peut l'être, se plaisant à suivre d'un œil un peu rêveur le **bouchon de liège** qui **tremblait** au fil de l'eau, il savait attendre, et quand après une séance de six heures, un modeste barbillon, ayant pitié de lui, consentait enfin à se laisser prendre, il était heureux, mais il savait contenir son émotion. (C.VI)

Cuando los dos jóvenes salían, Frantz llevaba su caña y Suzel no olvidaba su cañamazo de bordar, « sur lequel ses jolis doigts mariaient les fleurs les plus invraisemblables. »

En el fragmento siguiente nos fijaremos en las acciones que se describen en el texto original realizadas por Suzel, por Frantz y por los *pececillos*, el flotador y el anzuelo.

Ej. DOX 46

Ce jour-là, les deux futurs, on pourrait dire les deux fiancés, étaient assis sur la berge verdoyante. Le limpide Vaar murmurait à quelques pieds au-dessous d'eux. Suzel poussait nonchalamment son aiguille à travers le canevas. Frantz ramenait automatiquement sa ligne de gauche à droite puis il la laissait redescendre le courant de droite à gauche. Les barbillons faisaient dans l'eau des ronds capricieux qui s'entre-croisaient autour du bouchon, tandis que l'hameçon se promenait à vide dans les couches plus basses. (C.VI)

En todas ellas, la idea expresada por Verne es de desplazamiento horizontal: Suzel cose (*pousse son aiguille*) sin pasión, Frantz, de manera automática, mueve su caña de izquierda a derecha y luego la deja libre para que siga la corriente, de derecha a izquierda. Por su lado, los pececillos se desplazan dibujando círculos caprichosos por la superficie. También es en la superficie del agua y alrededor del flotador donde se entrecruzan los círculos dibujados. Mientras tanto, el anzuelo vacío se pasea, aunque un poco hundido en el agua, por las zonas inferiores. En apariencia todo discurre sin intervención directa de los agentes, en el agua calmada.

En la traducción de Aranda (ÑDOX-3) el matiz cambia. El desplazamiento que realiza Frantz, (ahora con el sedal y no con su caña), sigue siendo horizontal, y así se desliza también el anzuelo vacío. Sin embargo las acciones del personaje femenino y de los barbos son de arriba abajo y con cierta intención: Suzel mete y saca su aguja por entre la trama del cañamazo, y los barbos dan saltos « caprichosos » en agua « cruzando al rededor del corcho ».

ÑDOX-3

Suzel metía y sacaba indolentemente su aguja por entre la trama del cañamazo. Frantz pasaba automáticamente el sedal de izquierda á derecha, y luego lo dejaba bajar con la corriente de derecha á izquierda. Los barbos daban en el agua caprichosos saltos cruzando al rededor [sic] del corcho, en tanto que el anzuelo se paseaba vacío por las capas mas inferiores. (p. 11).

La traducción de Guimerá (ÑDOX-2) debido a su literalidad, mantiene los desplazamientos horizontal y vertical de las acciones descritas. Sin embargo la diferencia de matiz estriba en la utilización de algunos términos que incluyen intención en el acto por parte de los agentes,

ÑDOX-2

Suzel impelia indolentemente su aguja por entre el cañamazo. Frantz arrastraba automáticamente su sedal de izquierda á derecha y luego le dejaba seguir la corriente de derecha á izquierda. Los barbitos formaban en el agua redondeles caprichosos que se entrecruzaban alrededor [sic] del corcho, mientras que el anzuelo se paseaba vacío por las capas mas inferiores. (p. 14).

Llama la atención la traducción de *pousser son aiguille* por *impeler* su aguja. El verbo *IMPELER*, según el *DRAE* (1869: 426, 1) equivale a « dar ó comunicar impulso á alguna cosa para que se mueva || met. Incitar, estimular », significado que contrasta con el adverbio « indolentemente ». Además, Suzel la impele « por entre » el cañamazo, es decir, el traductor opta por la idea dominante de penetración para la locución prepositiva *à travers*.

Felipe de Burgos, el amplificador, introduce en ÑDOX-1 variaciones en los roles activo (ACT) y pasivo (PAS) de los agentes con respecto al texto original,

ÑDOX-1

Sucela clavaba indolentemente la aguja á través del cañamazo, y más que trabajar parecía dormir soñando que trabajaba. Entre tanto el activo Frantz no levantaba mano de llevar automáticamente la caña de izquierda á derecha y luego la dejaba seguir de derecha á izquierda al impulso de la mansa corriente. Los barbillos daban en el agua vueltas y revueltas caprichosas entrecruzándose al rededor [sic] del corcho mientras que el anzuelo se paseaba solito por al capas bajas del agua. (p. 17)

Ella es activa y pasiva a la vez: « Sucela clavaba (ACT) indolentemente la aguja á través del cañamazo, y más que trabajar parecía dormir soñando que trabajaba » (PAS). Igual ocurre con la

corriente, a la que el traductor al mismo tiempo le ha dado y quitado movimiento, « al impulso (ACT) de la mansa (PAS) corriente ».

Por otra parte, a Frantz lo dota de la cualidad de la acción por medio del adjetivo « activo » y refuerza esta idea mediante la adición « no levantaba mano de llevar automáticamente la caña de izquierda á derecha (ACT) [...] » para luego permitirle que vaya en el otro sentido, « y luego la dejaba seguir de derecha á izquierda (ACT) ».

Aunque de Burgos dice « no levantar mano de llevar », esta extraña construcción está recogida en el *DRAE* como « levantar la mano de alguien o de algo: abandonarlo, dejarlo »⁴⁹.

Finalmente, los barbillos también están activos, « daban en el agua vueltas y revueltas caprichosas entrecruzándose al rededor [sic] del corcho ».

El ejemplo que analizamos a continuación es en apariencia un diálogo inocente pero está repleto de alusiones explícitas entre los dos jóvenes que sacian su frustración sexual por medio de la palabra (Tavan: 2014: 62).

Ej. DOX 47

De temps à autre :

– *Je crois que ça mord, Suzel, disait Frantz, sans aucunement lever les yeux sur la jeune fille.*

– *Le croyez-vous, Frantz ? répondait Suzel, qui, abandonnant un instant son ouvrage, suivait d'un œil ému la ligne de son fiancé.*

– *Mais non, reprenait Frantz. J'avais cru sentir un petit mouvement. Je me suis trompé.*

– *Ça mordra, Frantz, répondait Suzel de sa voix douce et pure. Mais n'oubliez pas de « ferrer » à temps. Vous êtes toujours en retard de quelques secondes, et le barbillon en profite pour s'échapper.*

– *Voulez-vous prendre ma ligne, Suzel ?*

– *Volontiers, Frantz.*

– *Alors donnez-moi votre canevas. Nous verrons si je serai plus adroit à l'aiguille qu'à l'hameçon.*

Et la jeune fille prenait la ligne d'une main tremblante, et le jeune homme faisait courir l'aiguille à travers les mailles de la

⁴⁹ *DRAE*. [<http://lema.rae.es/drae/?val=mano>].

tapisserie. Et pendant des heures ils échangeaient ainsi de douces paroles, et leurs cœurs palpitaient lorsque le liège frémissait sur l'eau. (C.VI)

Para determinar si los traductores han comprendido el juego, consideramos que debemos hacerlo explícito de dos formas: primero a través del contenido del texto y después a partir de las imágenes que se insertan en las traducciones intensificando su significado.

I. Cada uno por su lado, Frantz y Suzel se dedican a su pasatiempo solitario, él a pescar y ella a bordar. El joven está ocupado con su entretenimiento. Sin mirarla, intuye que « algo » llega ya.

Ella le pregunta incrédula, deja su tarea por un momento y con mirada emocionada mira la caña de su prometido. Pero es una falsa alarma. Ella le aconseja cómo hacerlo de manera correcta e incluso le recrimina el retraso, lo que desencadena el fracaso.

Para intentar llegar a buen puerto, Frantz propone invertir los papeles, no sin antes pedir el consentimiento de Suzel. Ella cogerá su caña con mano temblorosa y él dejará correr la aguja a través del tejido. Así pasan las horas intercambiando ternezas y sus corazones palpitan cuando el flotador de corcho, que antes temblaba, ahora se agita blanda y ligeramente en el agua indicando que tal vez estén picando.

II. Comentaremos a continuación las ilustraciones correspondientes a este capítulo⁵⁰: la primera es de Ulysse Parent (Imagen DOX 39), se publicó en el *Musée des Familles*, DOX-A₁ (1872) y se incluyó en las traducciones barcelonesas de Trilla y Serra (ÑDOX-1 y ÑDOX-3). La segunda y la tercera (Imagen DOX 40 y DOX 41), de Lorens Froelich, aparecen en la versión Hetzel DOX-

⁵⁰ Agradecemos la ayuda prestada a Ana M^a Claver, gran conocedora de la figura de la mujer en la obra de Verne y experta descriptora de sus ilustraciones.

C₂ (1874) así como en la traducción de Guimerá editada por Gaspar (ÑDOX-2).

En esta ilustración Parent realiza una lectura superficial del texto en el que el intercambio de objetos libidinosos tradicionalmente ligados al otro sexo, provoca su cambio de actitud.



Imagen DOX 39

Es el objeto el que manda y ellos se comportan en consonancia. Las dos figuras se muestran de perfil. Ella de pie y lanzando la caña. El arco que forma su cuerpo denota el impulso necesario para lanzarla, en actitud activa, que difiere sustancialmente del mero hecho de sostenerla « d'une main tremblante ». La figura de Suzel es masculina, con la falda oscura y el mantenimiento de la caña enhiesta. En cambio, Frantz, pasivo, adopta una apariencia completamente femenina, sentado en postura de costurera, con las piernas juntas y las rodillas elevadas para sostener el bordado, el torso ligeramente inclinado hacia delante. La delicadeza se plasma en la colocación de las manos, con la palma hacia arriba y la unión de los dedos pulgar e índice.

El único mérito de esta ilustración reside en la plasmación del intercambio postural de los roles de los personajes. Sin embargo, consideramos que Parent no ha comprendido la clave de todo el texto que está en la temblorosa mano de Suzel.

Totalmente diferente es la imagen Hetzel donde Froelich sí ha captado la insinuación verniana. (Imagen DOX 40)

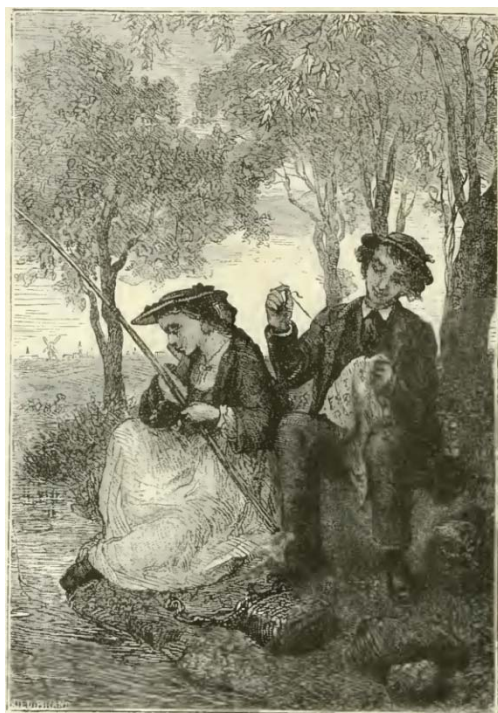


Imagen DOX 40

Observamos que ya se ha producido el intercambio de objetos, el masculino *la ligne*, y el femenino *le canevas*. Sin embargo se mantiene la actitud postural propia de cada sexo. El varón conserva las piernas abiertas y sujeta con mano masculina la aguja, mientras ella está sentada de manera aparentemente pasiva. Suzel sostiene la caña de Frantz con una sola mano, lánguida, mientras utiliza la otra para apoyarla en su rostro, con aspecto un poco ausente. En

paralelo, la caña y el hilo. Los prometidos mantienen su identidad sexual independiente.

La parte superior de la ilustración los dibuja tímidos, ambos con las cabezas inclinadas, en actitud de apacible normalidad. La sensación es de fuerte contraste con la parte inferior. En el grabado resalta el color blanco de la falda y permite entrever las piernas abiertas de Suzel, en una postura inusualmente provocativa e inusitada para el tipo de lector familiar al que, en principio, va dirigido el relato. Destacan además la caña de Frantz sobre las piernas abiertas de ella y el cañamazo de Suzel entre las piernas de él.

La última ilustración que comentamos en este apartado (Imagen DOX 41) contrasta con la anterior.

Se plasma la vuelta a la casa paterna de la joven acompañada de su prometido después de ese día de pesca donde « malgré les talents combinés de Suzel et de Frantz, *ça n'avait pas mordu* ».

Representa claramente al matrimonio que se celebrará según la costumbre de los quiquendonenses, cuando hayan transcurrido cinco o seis años más. El perro, símbolo de la fidelidad está colocado en el centro de la ilustración, justo debajo de las manos entrelazadas de los jóvenes.

Cada uno porta los atributos propios de su género y se comporta como se espera de ellos: el varón lleva la cesta y la caña, la mujer la sombrilla y el bolso.



Imagen DOX 41

Suzel con un pie en la escalera, se dispone a entrar en la casa, Frantz, como ocurre normalmente cuando se representan figuras masculinas, se queda en el exterior. Según muestra Froelich, la unión de los dos jóvenes es para siempre. El grabado recuerda por su composición al lienzo *El matrimonio Arnolfini* (1434) del pintor flamenco Jan Van Eyck.

Tras estas explicaciones compararemos el texto original con cada una de las tres traducciones. En primer lugar extraeremos del ejemplo DOX 47 las acciones que Suzel realiza, después comentamos lo que Frantz siente, lo que hace o lo debería hacer según su amada; en último lugar exponemos las acciones relativas a ambos. Esto nos permitirá apreciar si los traductores españoles han captado el cebo puesto por Verne: « *Je crois que ça mord, Suzel. [...] Ça mordra, Frantz [...]* ».

Suzel:

- suivre du regard la ligne de son fiancé,
- prendre la ligne de son fiancé d'une main tremblante.

Frantz:

- sentir (apparemment) un petit mouvement,
- ne pas oublier de « ferrer » à temps pour éviter que le barbillon ne s'échappe,
- être toujours en retard de quelques secondes,
- constater s'il est plus adroit à l'aiguille qu'à l'hameçon,
- faire courir l'aiguille à travers les mailles.

Suzel + Frantz:

- échanger leurs rôles (pêcher et broder),
- échanger de douces paroles,
- leurs cœurs palpitent lorsque le liège frémit.

Las traducciones lo plasman como sigue,

Ej. DOX 47a

Suzel [...] suivait d'un œil ému la ligne de son fiancé.

ÑDOX-1

Suzela [...] seguía con ojos conmovidos la caña de su novio.

ÑDOX-2

Suzel [...] seguía con vista conmovida el cordel de su prometido.

ÑDOX-3

Suzel [...] siguiendo con vista conmovida el sedal de su prometido.

Ej. DOX 47b

Et la jeune fille prenait la ligne d'une main tremblante.

ÑDOX-1

La jóven tomaba con temblorosa mano la caña de pescar.

ÑDOX-2

Y la jóven tomaba la caña con trémula mano.

ÑDOX-3

Y la jóven cogía la caña con mano temblorosa.

Ej. DOX 47c

J'avais cru sentir un petit mouvement.

ÑDOX-1 y ÑDOX-2

Había creído sentir un pequeño movimiento.

ÑDOX-3

Me ha parecido notar un ligero movimiento [...]

Ej. DOX 47d

Mais n'oubliez pas de « ferrer » à temps. Vous êtes toujours en retard de quelques secondes, et le barbillon en profite pour s'échapper.

ÑDOX-1

[...] pero no se olvide V. de tirar á tiempo; pues siempre suele V. retardar algunos segundos, y el barbillo aprovecha para coger el cebo y escaparse.

ÑDOX-2

Pero no olvideis de tirar á tiempo. Siempre os retardais algunos segundos y el pececillo aprovecha para escapar.

ÑDOX-3

[...] pero no dejéis de tirar á tiempo. Siempre os descuidais algunos segundos, y los barbos se aprovechan de ello para escapar.

Ej. DOX 47e

Nous verrons si je serai plus adroit à l'aiguille où à l'hameçon.

ÑDOX-1 y ÑDOX-2

Veremos si soy más diestro con la aguja que con el anzuelo.

ÑDOX-3

[...] veré si soy más diestro con la aguja que con el anzuelo.

Ej. DOX 47f

[...] le jeune homme faisait courir l'aiguille à travers les mailles de la tapisserie.

ÑDOX-1

[...] él hacia pasar la aguja á través de las mallas del bordado.

ÑDOX-2

[...] el mozo hacia pasar la aguja por las mallas del cañamazo.

ÑDOX-3

[...] el jóven se ponía á bordar con cierta maña.

Ej. DOX 47g

[...] ils échangeaient ainsi de douces paroles.

ÑDOX-1

[...] cambiándose tan dulces palabras.

ÑDOX-2

[...] cruzaban así tiernas palabras.

ÑDOX-3

[...] dirigiéndose tan tiernas palabras.

Ej. DOX 47h

[...] et leurs cœurs palpitait lorsque le liège frémissait sur l'eau.

ÑDOX-1

[...] y sintiendo latir sus corazones... cuando la caña se estremecía inclinada sobre el agua.. [sic]

ÑDOX-2

[...] y sus corazones palpitaban cuando el corcho se estremecía sobre el agua.

ÑDOX-3

[...] y sus corazones latían con fuerza cuando el corcho se agitaba debajo del agua.

No parece que ninguno de los tres traductores haya picado ni caído en el engaño que Verne insinúa. La *ligne*-caña ha perdido su identidad al añadirle « de pescar » (Ej. 47b-1)⁵¹ y al ser trasladada como cordel (Ej. 47a-2) y sedal (Ej. 47a-3). Como hemos comentado antes, el *barbillon* es un término polisémico: tanto se refiere al pececillo / barbillo que se escapa, como a la lengüeta que impide el retroceso del anzuelo una vez clavado.

Aunque la traducción ÑDOX-1 (Ej. 47d-1) ha acertado con « barbillo », nos damos cuenta de que ha desvirtuado la astucia verniana, debido a la adición demasiado explícita: « y el barbillo aprovecha **para coger el cebo** y escaparse ». Guimerá propone « pececillo », (Ej. 47d-2), traslación que sí es ajustada y « los barbos », (Ej. 47d-3), que se aleja de las alusiones explícitas vernianas.

Lo mismo podemos decir de la acción de dejar correr la aguja a través de los bordados, « le jeune homme faisait courir l'aiguille à travers les mailles de la tapisserie » (Ej. 47f). La idea dominante de la locución prepositiva *à travers* puede ser tanto de penetración de la aguja a través del tejido como de desplazamiento, de recorrido transversal de la misma por la superficie del bordado. Por otro lado el verbo *faire courir*, como *laisser courir* indica dejar que algo ocurra

⁵¹ Nos referiremos a estos fragmentos del ejemplo DOX 47 simplificándolos de esta forma: (Ej. 47b-1) significa (Ej. [DOX] 47b [en ÑDOX]-1). Eliminamos así lo que se encierra entre corchetes.

con resignación, sin intervención directa en la acción⁵². Sin embargo, en todas las traducciones Frantz interviene directamente en el « bordado » (hace pasar la aguja, Ej. 47f-1 y Ej. 47f-2) e incluso ÑDOX-3 propone que « el joven se ponía á bordar con cierta maña » (Ej. 47f-3), lo que no se adecúa ni al texto original ni a las imágenes. Tampoco es fiel el final del diálogo, (Ej. DOX 47h), cuando sus corazones laten con fuerza y el flotador-detector se agita en el agua. Felipe de Burgos (Ej. DOX 47h-1) sustituye el flotador por la caña, « cuando la caña se estremecía inclinada sobre el agua. » provocando un falso sentido. Aranda, por su parte, se equivoca al hacer que el corcho se agite **debajo** del agua (Ej. DOX 47h-3).

Analizamos a continuación una expresión que tiene su importancia puesto que, además de encontrarse inserta en el diálogo erótico y jocoso (*ça mord – ça mordra*), Verne la entrecomilla al final del capítulo (« *ça n'avait pas mordu* »), tanto en la primera versión como en la editada por Hetzel.

Las definiciones que propone el diccionario del Centre national de ressources textuelles et lexicales⁵³ son las siguientes:

Ça mord. Le poisson vient à l'appât
Au fig. [En parlant d'une pers.] *Mordre à l'appât, à l'hameçon.* Se laisser leurrer, se laisser séduire par une proposition qui cache un piège (d'apr. Ac. 1935).
 ♦ *Ça mord* (fam.). La ruse réussit, la personne se laisse prendre.

Por tanto el lector debe tener en cuenta esta anfibología: además de picar o morder el cebo dicho de un pez, significa acudir a un engaño o caer en él. El traductor estará obligado también a mantener la cadencia ternaria *ça mord, ça mordra, ça n'avait pas mordu*.

Ej. DOX 48
 DOX-A y DOX-C
*Je crois que **ça mord**, Suzel [...]*

⁵² CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/courir>].

⁵³ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/mordre>].

Le croyez-vous, Frantz ? [...]

Mais, non [...]

Ça mordra, Frantz [...]

DOX-A

*[...] malgré les talents combinés de Suzel et de Frantz, « **ça n'avait pas mordu** ». Les barbillons ne s'étaient point montrés compatissants, et ils riaient des jeunes gens, qui ne leur en voulaient pas, cependant.*

DOX-C

*[...] malgré les talents combinés de Suzel et de Frantz, « **ça n'avait pas mordu** ». Les barbillons ne s'étaient point montrés compatissants, et ils riaient des jeunes gens qui étaient trop justes pour leur en vouloir. (C.VI)*

ÑDOX-1

–Creo que **ya pica**, Sucela, [...]

–¿V. cree **que ya pica**, Frantz? [...]

–No, **no pica, no muerde**, (AD) [...]

–**Ya morderá**, Frantz, [...]

*[...] y á pesar de los talentos combinados de Sucela y Frantz, « **nada había picado**. » Los barbillos no se habían mostrado compasivos y se reían de los jóvenes, que en honor de la verdad no les deseaban mal. (p. 17)*

ÑDOX-2

–Creo que **muerde** [Suzel SUP].

–¿Lo creéis, Frantz? [...]

–Pero no.

–**Ya prenderá**, Frantz, [...]

*[...] y á pesar de los talentos combinados de Suzel y Frantz, **nada había mordido**. Los barbitos no se habían mostrado apiadados, y se reían de los dos jóvenes, que eran demasiado buenos para guardarles rencor por eso. (p. 14)*

ÑDOX-3

–Creo que **pica**, Suzel.

–¿Lo creéis, Frantz? [...]

–No, [...]

–**Ya picarán**, Frantz, [...]

*[...] y á pesar de los talentos combinados de Suzel y Frantz, **no había picado ningún pez**. Los barbos no habían querido apiadarse, y se reían de los dos jóvenes, que eran demasiado rectos para guardarles ojeriza por ello. (p. 11)*

La única traducción que mantiene el verbo « picar » durante todo el texto, aunque con alternancia del singular y el plural, (pica–picarán–no había picado) es la de Aranda (ÑDOX-3). Sin embargo, la adición « ningún pez » que precede a los barbos, así como la eliminación de las comillas, borra la insinuación erótica que

comporta el original. La de Guimerá se decanta por utilizar dos verbos, morder y prender, por tanto también tergiversa el original. En cuanto a la de Felipe de Burgos que traduce la primera versión, se caracteriza por su insistencia al duplicar « morder » y « picar » incluso en la misma frase, con lo que también perdemos las alusiones originales.

Al fragmento que acabamos de comentar le sigue el que comparamos a continuación, correspondiente al mismo capítulo VI,

Ej. DOX 49

– *Nous serons plus heureux une autre fois, Frantz, dit Suzel, quand le jeune pêcheur repiqua son hameçon toujours vierge dans sa planchette de sapin.*

– *Il faut l'espérer, Suzel, répondit Frantz. (C.VI)*

ÑDOX-1

– **Otro día seremos más afortunados (LIT)**, Frantz, dijo Sucela cuando el joven pescador **de caña (AD) desató (FS) el** anzuelo, virgen todavía, y **lo encerró en la cajita de madera (FS)** de pino.

– Así (AD) **lo espero (VM)**, Sucela, respondió Frantz. (p. 18)

ÑDOX-2

– **Seremos más afortunados otra vez, (LIT)** Frantz, –dijo Suzel cuando el joven pescador hincó su anzuelo, **siempre (LIT)** virgen, en la planchuela de pino.

– Debemos esperarlo (LIT), Suzel, –respondió Frantz. (p. 14)

ÑDOX-3

– **Otra vez seremos mas felices, (LIT)** Frantz, dijo Suzel cuando el joven pescador hincó su anzuelo, **siempre (LIT)** virgen, en su tablita de pino.

– Así (AD) debemos esperarlo (LIT), Suzel, respondió Frantz. (p. 11)

Los tres traductores reconvierten el original en la lengua meta palabra a palabra (LIT), *Nous serons plus heureux une autre fois, Frantz, dit Suzel*, y proponen la equivalencia formal y textual « ser feliz o ser afortunado », cuando en realidad la segunda parte del fragmento, que mantiene el juego erótico, está aludiendo a una traslación del tipo « ya lo haremos mejor la próxima vez » o « ya nos saldrá mejor la próxima vez ». Se constatan otras equivalencias literales en ÑDOX-2 y ÑDOX-3, « siempre » por *toujours* o « debemos

esperarlo » por *il faut l'espérer*, cuando en realidad « todavía » o « esperemos » hubieran sido más adecuados.

Por su parte, Felipe de Burgos, además de añadir términos ausentes en el texto de partida (AD) (« de caña », « así ») y una variación semántica mal concebida (VM) (el que espera ser más afortunado otro día es solo Frantz), introduce otros cambios deliberados atribuyendo a este fragmento un sentido distinto al del texto original (FS). En lugar de pinchar su anzuelo todavía virgen en la tablilla de pino, sorprendentemente el Frantz español, pescador de caña, desata el (y no *su*) anzuelo y lo encierra en una caja de madera de pino.

En lo que sí coinciden los tres traductores es en trasladar el término *sapin* por « pino ».

El abeto en las tradiciones nórdicas posee una significación antropológica parecida a la que posee el pino en las del sur. Según Pérez-Rioja (1984: 353) se trata de un símbolo a la vez fálico y funerario. Además en la simbología cristiana, el pino representa a los elegidos que desprecian los deseos humanos. « También simboliza a quienes poseen en gran medida la virtud de la paciencia » como Frantz y Suzel.

En el ejemplo siguiente los dos jóvenes vuelven a casa tras el día de pesca,

Ej. DOX 50

Puis, tout deux, marchant l'un près de l'autre, reprirent le chemin de la maison, sans échanger une parole, aussi muets que leurs ombres, qui s'allongeaient devant eux. Suzel se voyait grande, grande, sous les rayons obliques du soleil couchant. Frantz paraissait maigre, maigre, comme la longue ligne qu'il tenait à la main. (C.VI)

ÑDOX-1

Luego, los dos, marchando uno al lado del otro, volvieron por el mismo camino a su casa sin cambiar una sola palabra; tan mudos como sus sombras que se alargaban ante ellos **a medida que el sol declinaba** (AD | [AMP](#)).

Sucela se veía **crecer, crecer y crecer** (AMP) bajo los oblicuos rayos del sol poniente; **pero** (AD) Frantz se veía **flaco, seco, enjuto** (VM | AMP) como la larga caña **de pescar** (AD) **que empuñaba** (FS). (p. 18)

ÑDOX-2

Y despues, caminando ambos uno junto á otro, emprendieron la vuelta á casa, sin cruzar una sola palabra, tan mudos como sus sombras que se prolongaban delante de ellos. Suzel se veía **grande, muy grande** (LIT) bajo los oblicuos rayos del sol poniente. Frantz parecía flaco, muy flaco, como el largo **cordel** (FS) que **tenía** (LIT) en la mano. (p. 14)

ÑDOX-3

En seguida [sic], caminando uno junto á otro, emprendieron ambos jóvenes la vuelta de su casa, sin dirigirse la palabra, tan mudos como sus sombras que se extendían delante de ellos. Suzel se veía **en la suya** (AD | AMPF) **grande, muy grande** (VM | LIT), á los rayos oblicuos del sol poniente. Frantz parecía flaco, **muy** (VM) flaco, como la larga caña que llevaba en la mano. (p. 11)

Estamos al final del capítulo erótico y las sombras de los dos jóvenes toman la forma del *sucre d'orge*, uno de los productos nacionales de Quiquendone: las sombras se alargaban, Suzel se veía alta, muy alta mientras que Frantz parecía flaco, muy flaco como la caña larga que sostenía.

Ninguna de las traducciones ha conseguido trasladar la insinuación original. Las dos de la versión Hetzel se desvían del significado inicial por la literalidad (LIT) en la traslación de « grande ». Además Guimerá, ÑDOX-2, opta por « cordel », un falso sentido (FS) con respecto al texto francés. Felipe de Burgos, ÑDOX-1, mantiene su estilo propio e introduce elementos ausentes en el original (AD), repeticiones innecesarias (AMP) (« á medida que el sol declinaba »), otras iteraciones triplicadas mal concebidas (AMP) (« Sucela se veía crecer, crecer y crecer [...], Frantz se veía flaco, seco, enjuto ») y falsos sentidos (FS) cuando traduce el verbo *tenir* por « empuñar », como si la caña fuera una espada.

Verne concluye este episodio con talento, sin grosería, como a él le gusta, siguiendo a Maupassant. Así lo manifiesta en su carta a

Pierre-Jules Hetzel, escrita desde Amiens el 14 de agosto de 1884 (Dumas et al. 2002: 228-229),

Et que de talent toujours dans Guy de Maupassant. Sans grossièreté, jamais, il raconte les choses les plus libidineuses qu'on puisse imaginer ! Lisez ses dernières nouvelles, les *Contes de la Bécasse*, les *Sœurs Rondoli*, mais ne vous les faites pas lire par Mme Hetzel.

Lamentablemente, sus traductores no lo han conseguido.

Según Tavan (2014: 64), Verne prolonga el juego de alusiones sexuales con ocasión de la ópera que se representará esa misma tarde. Ese es el momento elegido por el diabólico doctor Ox para expandir el oxígeno, lo que sobreexcitará a todos los personajes: « Tous égaux devant une surexcitation infernale ». Estamos en el capítulo VII de la *nouvelle*.

En el cuarto acto de la popular ópera *Los hugonotes*, Valentine de Nevers (católica) y Raoul de Nangis (protestante) van a representar, ante los ojos de los espectadores desbaratados, un coito violento y brutal. Frantz tiene en Raoul su doble simbólico, « enfin capable de dépasser le tremblement de sa ligne », (Tavan 2014: 65).

El gas pernicioso está haciendo mella en el hugonote Raoul de Nangis,

Raoul, au lieu de soulever lentement la draperie, la déchire par un geste superbe et se trouve face à face avec Valentine.
Enfin ! c'est le grand duo, et il est mené *allegro vivace*. (C.VII)

La primera parte del fragmento que vamos a analizar es lo que Sadaune (2000: 112, n.1) denomina « belle symphonie érotique », el duo entre la soprano y el tenor « cet hymne d'amour à deux voix, largement soupilé » (Imagen DOX 42⁵⁴)

⁵⁴ John Everett Millais. *Un huguenot, le jour de la Saint-Barthélemy* (1852). Óleo. Disponible via Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huguenot_lovers_on_St._Bartholomew%27s_Day.jpg].

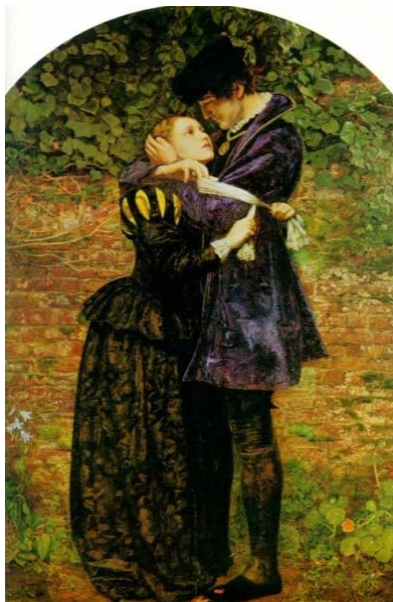


Imagen DOX 42

Nos hemos referido a este aspecto en el capítulo 6.1. dedicado a las ediciones y versiones francesas de este relato. En el ejemplo DOX 7 se pone de manifiesto la inversión significativa de los personajes en la segunda versión, DOX-C (1874), con respecto a la primera; se mantiene además de manera inexplicable el pronombre masculino *il* con los verbos *se démène, il gesticule, il est embrasé*, que, como veremos, tiene su repercusión en las traducciones.

Ej. DOX 7

DOX-A

*En vain **Valentine** s'écrie :*

Prolonge encore, prolonge

De mon coeur l'ineffable sommeil !

Raoul ne peut pas prolonger ! On sent qu'un feu inaccoutumé **le** dévore. Ses si et ses ut, au-dessus de la portée, ont un éclat effrayant. Il se démène, il gesticule, il est embrasé... (C.VII)

DOX-C

*En vain **Raoul** s'écrie :*

Parle encore et prolonge

De mon coeur l'ineffable sommeil !

Valentine ne peut pas prolonger! On sent qu'un feu inaccoutumé **la** dévore. Ses si et ses ut, au-dessus de la portée, ont un éclat effrayant. **Il** se démène, **il** gesticule, **il** est embrasé. (C.VII)

La traducción de Felipe de Burgos, ÑDOX-1, es fiel al papel de cada personaje asignado por Verne en la primera versión: por más que Valentina diga « Prolonga más, prolonga », él no puede. El resto del fragmento se refiere a Raoul.

ÑDOX-1

En vano **grita** (VM) Valentina:

Prolonga más, prolonga

El inefable sueño de mi corazón.

¡Raoul no puede prolongar! **compréndese** (FS) que le devora un fuego inacostumbrado. Sus notas *si* y *do*, elevadas más arriba de sus facultades, forman un grito espantoso. Gesticula, **hace contorsiones** (VM), se inflama... **en una palabra, parece que va á romperse la dilatada garganta** (AD, CONT). (p. 24)

Sin embargo los errores de comprensión son evidentes: variaciones de matiz (VM), al apreciar inadecuadamente la significación del verbo *s'écrier*–exclamar por « gritar » o *se démener*–agitarse por « hacer contorsiones », así como falsos sentidos (FS) por atribuir un sentido distinto al del original: *On sent* → « compréndese ». Pero la ruptura total con el texto original se produce con la adición (AD) de la frase final, que constituye además un contrasentido (CONT), es decir, el traductor atribuye un sentido contrario al que tenía el texto verniano.

En las traducciones correspondientes a la segunda versión, los roles de Valentine y de Raoul se han invertido y son por tanto fieles a ella. Según Dumas (1984: 101), el cambio con respecto a la del *Musée de Familles* reside en que « l'éjaculation précoce du pauvre Raoul, Verne l'a censurée, peut-être pour rétablir l'exactitude de l'opéra (R. Pourvoyeur dixit), mais plutôt pour échapper à l'œil inquisiteur d'Hetzel ! ».

En la traducción ÑDOX-2, Vicente Guimerá mantiene que el fuego de la pasión devora a Raoul (y no a Valentine como dice el original DOX-C), comprendiendo que el pronombre de objeto directo *la [dévore]* es un error del texto Hetzel que no casa con el final: *Il se démène, il gesticule, il est embrasé.*

ÑDOX-2

En vano Raul exclama:

*Sigue hablando y prolonga
del corazón el inefable sueño!* [sic]

Valentina no puede prolongar, y se ve que **á aquel le devora** un fuego insólito. Cada *si* y cada *do* que lanza fuera del alcance natural ostentan un brillo tremendo. Se agita, gesticula y **está abrasado**. (p. 17)

Manuel Aranda (ÑDOX-3) resuelve el conflicto gramatical utilizando formas verbales no marcadas, « se agita, gesticula se abrasa », pero da a entender claramente que es ella la que está devorada y abrasada por la pasión, tergiversando el original.

ÑDOX-3

En vano es que Raoul exclame:

*Habla aun y prolonga
El inefable sueño de mi alma!* [sic]

porque Valentina **no quiere** (FS) prolongarlo. Conócese que **la** devora un fuego inusitado. Cada *si* y cada *do* que lanza más allá del alcance de sus facultades, tienen una sonoridad espantosa. **Se agita, gesticula se abrasa**. (p. 14).

Lo mismo podemos decir de la oración causal: es inútil lo que diga Raoul porque Valentina no **quiere** prolongar (un falso sentido), en lugar de no **puede**, como se dice en DOX-C.

Pero el desenfreno no solo afecta a los cantantes en el escenario, sino también a las campanas, que rivalizan en violencia con los furores insaciables de la orquesta y al resto de la ciudad. Lo examinamos en la segunda parte del fragmento que es continuación del analizado arriba.

Ej. DOX 51

*On entend le beffroi; la cloche résonne; mais quelle cloche
haletante!*

Le sonneur qui la sonne ne **se possède** évidemment plus. C'est un tocsin épouvantable qui lutte de violence avec **les fureurs** de l'orchestre.

Enfin la strette qui va terminer cet acte magnifique :

Plus d'**amour**, plus d'**ivresse**,

Ô remords qui m'opresse !

que le compositeur indique *allegro con moto*, s'emporte dans un *prestissimo* déchaîné. On dirait un train express qui passe. Le beffroi reprend. Valentine tombe **évanouie**. Raoul se précipite par la fenêtre !

Il était temps. L'orchestre, véritablement **ivre**, n'aurait pu continuer. Le **bâton** du **chef** n'est plus qu'un morceau brisé sur le pupitre du **souffleur** ! Les cordes des violons sont rompues et les **manches tordus** ! Dans la **fureur**, le timbalier **a crevé** ses timbales ! Le contrebassiste **est juché** sur le haut de son édifice sonore ! La première clarinette **a avalé** l'anche de son **instrument**, et le second hautbois **mâche** entre ses dents ses **languettes** de roseau ! La **coulisse** du trombone est **faussée**, et enfin, le malheureux corniste ne peut plus **retirer sa main**, qu'il **a** trop profondément **enfoncée dans le pavillon de son cor** !

Et le public ! le public, **haletant, enflammé, gesticule, hurle** ! Toutes les figures sont **rouges** comme si un incendie **eût embrasé** ces corps à l'intérieur ! On **se bourre**, on **se presse** pour sortir, les hommes sans chapeau, les femmes sans manteau ! On se **bouscule** dans les couloirs, on **s'écrase** aux portes, on se dispute, on **se bat** ! Plus d'autorités ! plus de bourgmestre ! **Tous égaux devant une surexcitation infernale...** (C.VII)

En el ejemplo en francés hemos señalado aquellos términos que utiliza Verne para su juego de alusiones lascivas. Las insinuaciones se plasman mediante adjetivos o participios presentes y pasados: *ivre, rouge, évanouie, haletant, juché, enflammé, embrasé, enfoncé* [dans le pavillon de son cor⁵⁵], por medio de otras formas verbales: *se possède, hurle, a crevé, a avalé, retirer sa main, mâcher, on se bourre*, o relacionadas con el sentido del tacto: *se presse, se bouscule, s'écrase, se bat*. Finalmente, a través de sustantivos evidentes como *amour, ivresse*, y otros no tanto: *les fureurs, le bâton du chef* al lado del *souffleur, la languette, les manches tordus, la coulisse faussée du trombone, l'instrument*.

⁵⁵ Nótese el juego de palabras fonético entre *cor* y *corps*.

Guimerá en ÑDOX-2, normalmente traduce palabra a palabra y frase a frase, por tanto el contenido y la resonancia son adecuados al texto original, aunque haya eliminado algunos términos importantes como *haletante* referido a la campana y haya modificado el recitativo: « *Plus d'amour, plus d'ivresse, | Ô remords qui m'opprime !* Este queda muy atenuado por la desaparición del éxtasis (*ivresse*), la adición del calificativo « sublime » y el cambio de los remordimientos por el pesar,

*¡No más amor sublime!
¡Oh pesar que me oprime!*

Es interesante subrayar que el mismo traductor ha resaltado en cursiva la palabra « batuta », cuando en la versión en francés esto no ocurre y ha mantenido « jefe » por *chef [d'orchestre]* en lugar de « director ». En este fragmento se ha deslizado alguna falta ortográfica y de puntuación, por olvido de uno de los signos o por inadecuada colocación de los puntos de exclamación.

ÑDOX-2

¡Se oye la campana que resuena, pero qué campana!⁵⁶ El campanero no **se posee** (LIT). Es un toque á rebato espantoso que lucha en ímpetu con **los furores** de la orquesta.

Por último, el *stretto* que va á terminar tan magnífico acto:

*¡No más amor sublime!
¡Oh pesar que me oprime!*

que el compositor indica *allegro con moto* se lleva con *prestissimo* **desenfrenado**, asemejándose a un **tren que corre**. ¡Vuelve la campana a sonar. Valentina cae **desmayada** y Raul se tira por la ventana.

Ya era tiempo (LIT). La orquesta realmente **embriagada** no hubiera podido proseguir. La **batuta** del **jefe** ya no es mas que un pedazo **destrozado** sobre la concha del apuntador. Las cuerdas de los violines están rotas y los **mangos** retorcidos. En **su furor**, el timbalero ha **reventado** los timbales. El contrabajo **está montado** sobre **su instrumento** sonoro. El primer clarinete se ha **tragado** la **boquilla** de su instrumento, y el segundo oboe **masca** entre sus dientes **la lengüeta** de **caña**. La **corredera** del trombon está falseada, y por último, el

⁵⁶ Los signos de exclamación deberían encerrar « ¡qué campana! » y no iniciar la frase en « ¡Se oye [...]! »

desgraciado **trompa** no puede **retirar la mano** que **ha hundido** demasiado en el pabellon de su instrumento.

¿Y el público? El público, **jadeante, inflamado, gesticula y ahulla** [sic]. Todos los rostros están rojos, como si un incendio hubiera **abrasado** los cuerpos en el interior. La gente **se aglomera y amontona** para salir, los hombres sin sombrero, las mujeres sin manto. **Se atropellan** en los **corredores**, se estrellan en las puertas, disputan y **se pegan**. Ya no hay autoridades. Ya no hay burgomaestre. **Todos son iguales ante la excitación infernal.** (p. 17)

Por otra parte, de Burgos ÑDOX-1, mantiene sus propias características, algunas de ellas ya apuntadas anteriormente (6.5.1.4.): desde el punto de vista de la expresión son habituales la ampliación y la amplificación y desde la perspectiva de la comprensión son frecuentes los falsos sentidos y las variaciones de matiz. Entre dos sinónimos, prefiere el más antiguo (« atabal » frente a « timbal ») o el menos usado. Incluye coloquialismos junto a cultismos así como referencias literarias ausentes en el original. Esto conlleva que el lector se pierda en un mar de palabrería. Su estilo suele optar por formas con tintes de elegancia afectada, percibidas actualmente como arcaizantes, por ejemplo la utilización de pronombres enclíticos a verbos conjugados « Oyese ». Bien es verdad que la posposición se admite en el estilo literario y hasta el siglo XX se documenta la forma enclítica en las formas personales del verbo, a principio de oración o tras una pausa.

La traducción que realiza Felipe de Burgos del ejemplo DOX 51, nos permite poner de relieve todos estos rasgos distintivos, que destacamos en negrita.

ÑDOX-1

Oyese (CLED) dar la hora (AD|AMP) en el campanario, **y en seguida (AD)** la campana **echada á vuelo (TRSP)**; pero ¡**qué repique!** (SUP) **El que toca (TRSP)** está exaltado **como todos (FS)**; **parece el eco que produciría un caballo desbocado corriendo por una gran plancha sonora de bronce (AD|AMP, AMPF)**. Aquello es un espantoso, **un inaudito (AD|AMP)**, toque de rebato que lucha en violencia con los

furores **y descompasados sonidos** (AD|AMP, AMPF) de la orquesta.

Finalmente, la fuga que va á terminar ese acto magnífico,

Plus d'amour, plus d'ivresse,⁵⁷

O remords qui m'opresse!

que el compositor indica por *allegro con moto* se arrebata en un *prestissimo* desenfrenado. Diríase **que es la veloz carrera de** (AD|AMP, AMPF) un tren directo que pasa **como un relámpago** (AD|AMP, AMPF).

Vuelve a repicar la campana. Valentina cae desmayada. Raoul se precipita por la ventana...

¡Ya era tiempo, **vive Dios!** (AD|AMP, AMPF, CLED).

La orquesta, verdaderamente ebria, **arreatada** (AD | AMP), no habría podido continuar. De la batuta del director de orquesta **no ha quedado** (FS) mas que un pedazo roto **á fuerza de dar en** (FS|AMP) el pupitre **de la concha** (AD|AMP, AMPF) del apuntador. Las cuerdas de los violines **se habian roto** (Vgr) **todas** (AD|AMP) y los mangos estaban retorcidos. En su furor el **redoblante** (CLED) **habia roto** (Vgr) los dos **atabales** (CLED). El contrabajo **se habia encaramado** (Vgr) á lo alto del edificio sonoro. El primer clarinete se ha tragado la caña **o lengüeta** (AMPF) de su ridículo instrumento, y el segundo oboé [sic] **está todavía** (AD|AMP) **mascando** (Vgr) la lengüeta de su boquilla. La corredera del trombon **se ha doblado** (Vgr), y por último, el infeliz **cornetín** (FS) no puede retirar la mano que ha metido **sobradamente** (VM) dentro del pabellon de su **instrumento** (GEN).

Inutil es decir que todos los músicos estaban sudando á mares; el agua les corria á chorro desde la cabeza á los piés; no tenían una sola hebra de vestido seca; los ojos les salian de las órbitas; los que tocaban instrumentos neumáticos tenían los labios hinchados, la cara roja como una áscua ardiente... (AD|AMP, AMPF)

¡Y el público! **¡Dios mio!** (AD|AMP, AMPF, CLED) ¡qué delirio! ¡qué furor! (AD|AMP, AMPF)

El público ansioso, frenético, encendido, gesticula, ahulla [sic]. Todas las caras **fijas mirando al escenario parecen** (AD|AMP, AMPF) **encendidas** (VM) como si **una hoguera** (VM) estuviese abrasando aquellos cuerpos desde el interior. Todos se aprietan, se estrechan, **se codean** (AD|AMP) para salir, los hombres sin sombrero, las mujeres sin abrigo. En los corredores **todo es empujones** (VM) **para llegar primero á una puerta** (AD|AMP, AMPF); en las puertas se oprimen, **se estrujan** (AD|AMP), se disputan, **se insultan** (AD|AMP), se pegan, **se tiran á la cabeza lo primero que á mano viene, se**

⁵⁷ A pie de página, en la nota 3 y entre paréntesis (N.del Trad.), Felipe de Burgos traduce el recitativo como « No mas amor, no mas enajenamiento del alma. ¡Oh remordimiento que me oprime! »

rasgan los vestidos, se echan por tierra y se pasan por encima unos de otros... (AD|AMP, AMPF)
¡Allí no hay autoridades! ¡**qué autoridad ni qué ocho cuartos!** (AD|AMP, AMPF, CLED) **todo es camorra** (AD|AMP, AMPF, CLED), **y gritos** (AD|AMP, AMPF), y bullebulle (AD|AMP, AMPF, CLED).
El burgomaestre se desgañita... (AD|AMP, AMPF) **pero allí no valen burgomaestre ni cañones de á cuarenta...** (AD|AMP, AMPF, CLED) todos son iguales ante la sobreescitacion infernal **que los domina...** (AD|AMP), **el más timorato la emprenderia á puñetazos con el mismo Fierabras armado de todas armas.** (AD|AMP, AMPF, CLED).
(p. 24).

Como sucede normalmente, y puede apreciarse a simple vista, las variaciones introducidas por este traductor componen un texto casi el doble de extenso que el original, donde predominan modificaciones referidas tanto a la comprensión del texto como a la expresión. Aunque se han detallado en el capítulo 5 de forma general, creemos conveniente recapitularlas a continuación para proceder a su comentario de forma específica para esta traducción. Las tres primeras son las más abundantes y van casi siempre juntas, aunque poseen matices distintos:

- AD: Adición: se introducen elementos de información ausentes del original, que normalmente son innecesarios, como por ejemplo, « y en seguida » así como otras expresiones que citamos como ampliación o amplificación.
- AMP: Ampliación: se añaden elementos lingüísticos. Puede ser por repetición mediante sinónimos o por redundancia evidente, por ejemplo, « óyese **dar la hora** en el campanario ». En el segmento « Aquello es un espantoso, **un inaudito**, toque de rebato [...], además de una adición innecesaria, el adjetivo « inaudito » constituye una ampliación expresiva porque, si se tiene en cuenta una de sus acepciones, (monstruoso), se convierte en redundante de *épouvantable*–espantoso. Sin embargo « inaudito » se encuentra

inserto en un contexto sonoro, por tanto esta traducción superflua contradice la primera acepción del vocablo (« nunca oído »).

– AMPF: Amplificación. Consiste en introducir precisiones, comparaciones, informaciones, explicaciones, etc. no formuladas en el texto de partida. En este caso el traductor lo hace deliberadamente. En este fragmento la amplificación más extensa cuenta con una cincuentena de palabras (« Inutil [...] ardiente... »)

– CLED: Cambio lingüístico-estilístico deliberado. Es frecuente que Felipe de Burgos proponga modificaciones relacionadas con aspectos gramaticales, léxicos o estructurales como la utilización del pronombre enclítico antes mencionada. Recordemos que estas variaciones también incluyen las relacionadas con su propio estilo como coloquialismos (« camorra », « bullebulle », « ni qué ocho cuartos », « cañones de á cuarenta »), la selección de términos más antiguos o especiales (« redoblante », « atabal »), la preferencia por locuciones interjectivas que contienen la palabra Dios, como la usada como juramento de enojo « ¡vive Dios! » o la que muestra extrañeza reforzando a las otras dos exclamativas que le siguen: « ¡Dios mío! ¡qué delirio! ¡qué furor! ». Dentro de estos elementos característicos que proporcionan al texto traducido su propia tonalidad citamos las referencias literarias, también ausentes en el texto francés, como Fierabrás. (Imagen DOX 43⁵⁸).

⁵⁸ «Ferabràs» de Jehan Bagnyon. Bibliothèque nationale de France. Disponible vía Wikimedia Commons: [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferabràs.jpg#/media/File:Ferabràs.jpg>].



Imagen DOX 43

– FS: Falso sentido. El traductor le atribuye al elemento un sentido diferente al del texto original. Por ejemplo para trasladar *Le bâton du chef n'est plus qu'un morceau brisé sur le pupitre du souffleur !*, decide que es el director el que no ha parado de golpear con la batuta el pupitre de la concha del apuntador y por eso ha quedado reducida a un pedazo roto. Otro falso sentido lo constituye la traducción de *corniste* por el cornetín, cuando se trata de dos intérpretes de instrumentos distintos.

– GEN: Generalización. Se trata de utilizar términos más generales o neutros que los propuestos en el texto de partida. No es muy común. En este caso se opta por « instrumento » en lugar de *cor*, eliminando además la alusión erótica junto con el juego fonético ya comentado.

– SUP: Supresión. Cuando el traductor no traslada elementos de información del texto original. En este caso, *mais quelle cloche haletante !* ha quedado reducida a « pero ¡qué repique! ».

– TRSP: Transposición o recategorización que consiste en cambiar la categoría gramatical del elemento sin modificar su sentido, como por ejemplo la sustitución de *le sonneur* por « el que toca ».

– Vgr: Hablamos de variación gramatical cuando se aprecian inadecuadamente o se modifican deliberadamente los accidentes gramaticales como el tiempo, el aspecto, o la voz en las formas verbales. Influye también en la progresión de la acción narrativa. En este fragmento encontramos la traducción del verbo en *les cordes des violons sont rompues* por « se habían roto », o *la coulisse du trombone est faussée* por « se ha doblado », como si nadie hubiera intervenido en la acción.

– VM: Variación de matiz. Se produce cuando el traductor aprecia inadecuadamente un matiz del original, por ejemplo reduciendo o exagerando su significación o introduciendo ambigüedad. Un ejemplo significativo lo tenemos en la traducción de *Toutes les figures sont rouges comme si un incendie eût embrasé ces corps à l'intérieur !* En lugar de rojas, « las caras **parecen encendidas** como si **una hoguera** estuviese abrasando aquellos cuerpos desde el interior ».

En definitiva, con su peculiar estilo, Felipe de Burgos se ha quedado en la superficie del texto verniano y ha trasladado el barullo, el jaleo y el tumulto provocado por la inhalación del gas diabólico pero sin alusiones al desenfreno de las pasiones de los artistas, de la orquesta y del resto de los espectadores.

Finalmente, la traducción del fragmento realizada por Manuel Aranda (ÑDOX-3) es más fiel al original y está mejor redactada. Sin embargo también se han deslizado errores de puntuación, ya que normalmente solo existe un signo de exclamación de cierre y no de apertura.

En algunos aspectos coincide con la realizada por Guimerá, (por tanto el contenido y la resonancia se adecuan al original), y en otros momentos con la de Felipe de Burgos. Para su análisis, resaltaremos en negrita los términos traducidos que coinciden con la alusiones eróticas vernianas y entre paréntesis incluiremos las características de la traslación que comentaremos al final.

ÑDOX-3

Oyese (CLED) el toque de rebato, la campana resuena, pero ¡con qué afanosa premura! (VM) Se conoce que el que la toca (TRSP) tampoco es dueño de sí mismo. Es un campaneó formidable, que lucha en violencia con **los furores** de la orquesta.

Por último, la *stretta* con que termina este magnífico acto,

[*Plus d'amour, plus d'ivresse*, SUP]

¡Oh tenaz remordimiento!

que el compositor indica *allegro con moto*, se transforme en un *prestissimo* **desenfrenado**, asemejándose (TRSP) á la vertiginosa rapidez (AD|AMP) de un tren especial. Oyese (CLED) otra vez el toque de rebato: Valentina se **desmaya** y Raul se precipita por la ventana! [sic]...

Ya era tiempo (LIT). La orquesta verdaderamente **embriagada** no habria podido continuar. La batuta de director de orquesta no es más que un pedazo de palo roto **contra la concha** (FS) del apuntador. Las cuerdas de los violines se han roto y **tordídose** (CLED) los **mangos**. El timbalero en **su furor** ha **reventado** los timbales. El contrabajo se ha encaramado en lo alto de su sonoro edificio (LIT). El primer clarinete se ha **tragado** la **boquilla** de su instrumento; y el segundo oboe **masca** la lengüeta de **caña**. La **corredera** del trombon se ha torcido, y por último, el desgraciado **trompa** no puede **sacar la mano**, que **ha hundido** profundamente en el pabellon de su instrumento (GEN).

¿Y el público? El público, **jadeante, inflamado, gesticula y aulla!** Todas las caras están encarnadas como si un incendio interior **abrasase** los cuerpos. **Se empujan, se aglomeran** para salir, los hombres sin sombrero, las mujeres sin abrigo. **Se atropellan** en los **corredores, se estrujan** contra las puertas, riñen, **se pegan!** Allí nadie hace caso de las autoridades, ni del burgomaestre. **A todos les domina por igual aquella infernal sobreexcitación!**... (p. 14-15)

Como podemos apreciar, el estilo de Aranda también posee esos tintes de elegancia afectada un poco arcaizante, pero sin la ampulosidad de Felipe de Burgos. Coincide con él en la posposición

de los pronombres a los verbos conjugados: « óyese », que utiliza dos veces y la más forzada « tordídose » en « Las cuerdas de los violines se han roto y **tordídose** los mangos », que constituyen lo que hemos denominado (CLED) cambio lingüístico-estilístico deliberado. Igual que en ÑDOX-1 existe la transposición (TRSP) « el que la toca » por *le sonneur*, y frente a ella se detectan muy pocas adiciones (AD), ampliaciones (AMP) o falsos sentidos (FS). En cuanto a la traslación de las alusiones eróticas, se atenúa *la cloche haletante* del original al cambiarla por « ¡con qué afanosa premura! » donde se incluye una variación de matiz (VM).

Del mismo modo que hacen Guimerá y Felipe de Burgos en el recitativo, Aranda también lo ha modificado. Es este caso se ha suprimido el primer verso: *Plus d'amour, plus d'ivresse* quedando solo el tenaz remordimiento. Los sustantivos, participios, adjetivos y todas las formas verbales relacionadas con el sentido del tacto (ya comentadas) se han traducido correctamente en ÑDOX-3, aunque algunas de las insinuaciones de Verne se han perdido.

Aludiendo al elemento léxico del inicio, *crème fouettée*, estudiosos como Dumas, Touttain, Tavan nos han abierto la vía que ha permitido introducir este apartado relacionado con la « pasión amorosa a la Quiquendone ».

Domínguez (1853: v.1, 829, 1) en su diccionario nos proporciona la definición del término que engarza con el epígrafe siguiente y versará sobre el ímpetu oratorio de los personajes a la manera quiquendonia,

Crème fouettée: se dice de un discurso ó razonamiento cuyo estilo es muy brillante pero vacío de sustancia.

6.5.2.1.3. El diálogo

Tras el análisis del sentimiento amoroso y las alusiones eróticas en *Quiquendone*, planteamos la segunda de las pasiones que articulan, desde la perspectiva estilística, *Une fantaisie du docteur Ox*.

El relato, como toda obra literaria puede ser abordado desde el punto de vista de la narración, de la descripción o del diálogo. La forma dialogada es un elemento importante al servicio de la ficción ya que marca el ritmo de la obra. Da vida a los personajes a través de sus voces y de sus gestos permitiendo al mismo tiempo definir su carácter, sus intenciones y sus sentimientos. El diálogo en *Quiquendone* funciona primero a cámara lenta y poco a poco se va activando, como pondremos de manifiesto.

En este apartado vamos a considerar su funcionamiento lingüístico y semántico en el marco espacio temporal y a analizar estos aspectos en el texto original, para compararlos con las tres traducciones realizadas en el siglo XIX.

6.5.2.1.3.1. El diálogo al ralenti



Imagen DOX 44

Consideramos en primer lugar las conversaciones llenas de humor donde intervienen el burgomaestre van Tricasse y el consejero Niklausse, capítulos II y III, al principio del relato cuando Verne está planteando el decorado (Imagen DOX 44).

La filosofía que rige la vida de los dos magistrados se encuentra al final de la lenta discusión repetitiva que mantienen desde hace diez años,

« L'homme qui meurt sans s'être jamais décidé à rien pendant sa vie, ajouta gravement van Tricasse, est bien près d'avoir atteint la perfection en ce monde ! » (C.II)

En la indecisión se encuentra la perfección: esta es la conclusión a la que nos lleva el primer ejemplo que proponemos para su análisis. Desde el punto de vista técnico esta charla (más las indicaciones escénicas) está construida mediante 332 palabras que sirven para marcar la intención verniana de transmitir la calma, la dilación y la apatía, características de los quiquendonios junto a la vacuidad del mensaje transmitido,

Ej. DOX 52

« Vous croyez ? **demanda** le bourgmestre.

– Je le crois, **répondit** le conseiller, *après quelques minutes de silence.*

– C'est qu'il ne faut point agir à la légère, **reprit** le bourgmestre.

– Voilà *dix ans que nous causons de cette affaire* si grave, **répliqua** le conseiller Niklausse, et je vous avoue, mon digne van Tricasse, que je ne puis prendre encore sur moi de me décider.

– *Je comprends votre hésitation*, **reprit** le bourgmestre, qui ne parla qu'*après un bon quart d'heure de réflexion, je comprends votre hésitation et je la partage.* Nous ferons sagement de ne rien décider avant un plus ample examen de la question.

– Il est certain, **répondit** Niklausse, que cette place de commissaire civil est inutile dans une ville aussi paisible que Quiquendone.

– *Notre prédécesseur*, **répondit** van Tricasse d'un ton grave, *notre prédécesseur ne disait jamais, n'aurait jamais osé dire qu'une chose est certaine. Toute affirmation est sujette à des retours désagréables.*

Le conseiller *hoch*a la tête en signe d'assentiment, puis il demeura silencieux une demi-heure environ. Après ce laps de temps, pendant lequel le conseiller et le bourgmestre *ne remuèrent pas même un doigt*, Niklausse **demanda** à van Tricasse si son prédécesseur – il y avait *quelque vingt ans* – n'avait pas eu comme lui la pensée de supprimer cette place de commissaire civil, qui, chaque année, gravait la ville de Quiquendone d'une somme de treize cent soixante-quinze francs et des centimes.

« *En effet*, **répondit** le bourgmestre, *qui porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide, en effet* ; mais ce digne homme est mort avant d'avoir osé prendre une détermination, ni à cet égard, ni à l'égard d'aucune autre mesure administrative. C'était un sage. Pourquoi ne ferais-je pas comme lui ? »

« *L'homme qui meurt sans s'être jamais décidé à rien pendant sa vie, ajouta gravement van Tricasse, est bien près d'avoir atteint la perfection en ce monde !* » (C.II)

El diálogo está compuesto por diez intervenciones donde los dos personajes hablan alternadamente. Pero hasta la sexta no se plantea el tema de conversación: la supresión de la plaza de comisario de policía en una ciudad tan pacífica como esta, asunto que se trata en la villa desde hace veinte años y nunca se resuelve. El lector ha tenido de aguardar a que transcurran más de la mitad de los intercambios comunicativos, lo que en el tiempo del relato equivale a *quelques minutes + un bon quart d'heure* de silencio entre los dos interlocutores.

En cuanto a las intervenciones de van Tricasse, se caracterizan por la amplificación sintáctica, es decir, frases completas o fragmentos de conversación que se retoman y se alargan (en el ejemplo DOX 52 están marcados en azul): « – *Je comprends votre hésitation, [...] je comprends votre hésitation et je la partage* ».

En el segmento « – *Notre prédécesseur*, répondit van Tricasse d'un ton grave, *notre prédécesseur ne disait jamais, n'aurait jamais osé dire qu'une chose est certaine* » se repite el sujeto *notre*

prédécesseur así como el adverbio *jamais* y se alarga la forma simple del verbo *dire* en forma compuesta (*aurait osé + dire*).

Los dos personajes actúan a cámara lenta y así se indica también en la construcción sintáctica que abre y cierra la locución adverbial *en effet*; en medio, una proposición incisa retarda la acción: « **En effet**, répondit le bourgmestre, *qui porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide*, **en effet** ».

Los intercambios comunicativos de los personajes son anodinos, sin excentricidades. Los verbos de dicción utilizados por Verne son neutros: *demander*, *répondre*, *reprendre*, *répliquer* (en el ejemplo DOX 52 se resaltan en negrita).

El lector necesita que el autor le proporcione indicaciones sobre el lugar donde se desarrolla la conversación, pero en este caso Verne nos las muestra después del diálogo. Prefiere que primero escuchemos a los dos personajes, de los que no conocemos todavía más que sus nombres y la función que desempeñan en Quiquendone. Se alternan preguntas y respuestas junto con otras intervenciones pero el contenido del diálogo aporta muy poca información (*une crème fouettée*). En definitiva se trata de subrayar la extrema lentitud de los personajes.

Suponemos que durante la conversación el burgomaestre y el consejero están sentados. El autor indica sus pausas y su tempo (en el ejemplo, en rojo), *après quelques minutes de silence / voilà dix ans que nous causons de cette affaire / ne parla qu'après un bon quart d'heure de réflexion / il demeura silencieux une demi-heure environ*), y al mismo tiempo muestra sus parsimoniosos movimientos (resaltado en color verde): *Le conseiller hochla la tête en signe d'assentiment / ils ne remuèrent pas même un doigt / il porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide*.

Las traducciones de la segunda versión, tanto la de Vicente Guimerá como la de Manuel Aranda transponen correctamente todos estos aspectos analizados. La correspondiente a la primera versión realizada por Felipe de Burgos, incluye segmentos relacionados con las indicaciones de pausa ausentes en el original, lo que imprime todavía mayor lentitud, por ejemplo,

Ej. DOX 52a

– *C'est qu'il ne faut point agir à la légère, reprit le bourgmestre.*

ÑDOX-1

–Es que no se ha de obrar á la ligera, repuso el burgomaestre **tras otra pausa larguísima.** (p. 7)

Ej. DOX 52b

– *Notre prédécesseur, répondit van Tricasse d'un ton grave, notre prédécesseur ne disait jamais, n'aurait jamais osé dire qu'une chose est certaine. Toute affirmation est sujette à des retours désagréables.*

ÑDOX-1

–Nuestro predecesor, respondió Van Tricasse **empleando antes algunos minutos en** ponerse grave; nuestro predecesor nunca decía, nunca habría osado decir que una cosa es cierta. Toda afirmación está sujeta á desagradables errores, **ó cuando ménos á tardíos arrepentimientos.** (p. 7)

Ej. DOX 52c

Le conseiller Niklausse eût été incapable d'imaginer une raison qui pût contredire l'opinion du bourgmestre.

ÑDOX-1

El consejero Niklausse habría sido incapaz de imaginar **en tres meses** una razón que pudiera contradecir la opinión del burgomaestre. (p. 7)

En resumen, en el ejemplo DOX 52, encontramos en primer lugar el diálogo y a continuación se presentan las indicaciones escénicas. Lo más importante no es el contenido sino las pausas y los gestos descritos. No es la palabra lo que hace avanzar la intriga, se trata más bien de frenarla y de alargarla para caracterizarla mejor.

Según nos dice el autor, esta « interesante » conversación, que se retomará a las seis de la tarde, se ha mantenido durante una hora, pues cuando comenzó,

Ej. DOX 53

[...] il était deux heures trois quarts après midi. Ce fut à trois heures quarante-cinq minutes que van Tricasse alluma sa vaste pipe, [...] et ce fut à cinq heures et trente-cinq minutes seulement qu'il acheva de fumer.

Pendant tout ce temps, les deux interlocuteurs n'échangèrent pas une seule parole. (C.III)

En el texto original y en las traducciones de Guimerá, ÑDOX-2, y de Aranda, ÑDOX-3, la conversación dura entre las tres menos cuarto y las cuatro menos cuarto; sin embargo en la de Felipe de Burgos (ÑDOX-1), transcurren sesenta minutos más, o sea, dos horas.

La interesante conversación, referida mas arriba, entre el consejero y el burgomaestre había comenzado **á las dos ménos cuarto** de la tarde. Serian **las tres y tres cuartos** cuando Van Tricasse encendió su vasta pipa [...], y hasta las cinco y treinta y cinco minutos no acabó de fumar. (p. 8-9)

Después de que van Tricasse y Niklausse han concluido la primera parte de su charla (Ej. DOX 52) coincidiendo que en la indecisión se encuentra la perfección, Verne incluye una larga pausa descriptiva donde presenta al resto de la familia del burgomaestre y detalla con precisión la habitación-*parloir* y su casa, que « le divin Harpocrate l'eût certainement choisi pour le temple du silence ».

A las seis de la tarde se retoma el diálogo reproducido en el ejemplo DOX 54 (Imagen DOX 45).



Imagen DOX 45

Desde el punto de vista técnico, la estructura dialogada está compuesta por 671 palabras que conforman treinta y cinco intervenciones alternadas entre los dos personajes, arropadas por cinco fragmentos narrativo-descriptivos cortos. Estos fragmentos intercalados están en estrecha relación con la conclusión filosófica antes citada⁵⁹,

Ej. DOX 54

Vers six heures, le conseiller, qui procédait toujours par prétermission ou aposiopèse, reprit en ces termes :

« Ainsi nous nous décidons ?... »

– À ne rien décider, répliqua le bourgmestre.

– Je crois, en somme, que vous avez raison, van Tricasse.

– Je le crois aussi, Niklausse. Nous prendrons une résolution à l'égard du commissaire civil quand nous serons mieux édifiés... plus tard... Nous ne sommes pas à un mois près.

⁵⁹ Para centrar la atención en los intercambios comunicativos, hemos suprimido del texto algunos de estos fragmentos narrativo-descriptivos; si se conservan, su color es gris. El diálogo mantiene el color negro cuando habla van Tricasse y es azul si las palabras están en boca de Niklausse.

– *Ni même à une année,* » répondit Niklausse, en dépliant son mouchoir de poche, dont il se servit, d'ailleurs, avec une discrétion parfaite.

Un nouveau silence, qui dura une bonne heure, s'établit encore.

[...].

Vers huit heures, après que Lotchè eut apporté la lampe antique à verre dépoli, le bourgmestre dit au conseiller :

« Nous n'avons pas d'autre affaire urgente à expédier, Niklausse ?

– *Non, van Tricasse, aucune, que je sache.*

– *Ne m'a-t-on pas dit, cependant, demanda le bourgmestre, que la tour de la porte d'Audenarde menaçait ruine ?*

– *En effet, répondit le conseiller, et, vraiment, je ne serais pas étonné qu'un jour ou l'autre elle écrasât quelque passant.*

– *Oh ! reprit le bourgmestre, avant qu'un tel malheur arrive, j'espère bien que nous aurons pris une décision à l'endroit de cette tour.*

– *Je l'espère, van Tricasse.*

– *Il y a des questions plus pressantes à résoudre.*

– *Sans doute, répondit le conseiller, la question de la halle aux cuirs, par exemple.*

– *Est-ce qu'elle brûle toujours ? demanda le bourgmestre.*

– *Toujours, depuis trois semaines.*

– *N'avons-nous pas décidé en conseil de la laisser brûler ?*

– *Oui, van Tricasse, et cela sur votre proposition.*

– *N'était-ce pas le moyen le plus sûr et le plus simple d'avoir raison de cet incendie ?*

– *Sans contredit.*

– *Eh bien, attendons. C'est tout ?*

– *C'est tout, répondit le conseiller, qui se grattait le front comme pour s'assurer qu'il n'oubliait pas quelque affaire importante.*

– *Ah ! fit le bourgmestre, n'avez-vous pas entendu parler aussi d'une fuite d'eau qui menace d'inonder le bas quartier de Saint-Jacques ?*

– *En effet, répondit le conseiller. Il est même fâcheux que cette fuite d'eau ne se soit pas déclarée au-dessus de la halle aux cuirs ! Elle eût naturellement combattu l'incendie, et cela nous aurait épargné bien des frais de discussion.*

– *Que voulez-vous, Niklausse, répondit le digne bourgmestre, il n'y a rien d'illogique comme les accidents. Ils n'ont aucun lien entre eux, et l'on ne peut pas, comme on le voudrait, profiter de l'un pour atténuer l'autre. »*

[...].

« Eh mais ? reprit quelques instants plus tard le conseiller Niklausse, nous ne parlons même pas de notre grande affaire !

– Quelle grande affaire ? Nous avons donc une grande affaire ? demanda le bourgmestre.

– Sans doute. Il s'agit de l'éclairage de la ville.

– Ah ! oui, répondit le bourgmestre, si ma mémoire est fidèle, vous voulez parler de l'éclairage du docteur Ox ?

– Précisément.

– Eh bien ?

– Cela marche, Niklausse, répondit le bourgmestre. On procède déjà à la pose des tuyaux, et l'usine est entièrement achevée.

– Peut-être nous sommes-nous un peu pressés dans cette affaire, dit le conseiller en hochant la tête.

– Peut-être, répondit le bourgmestre, mais notre excuse, c'est que le docteur Ox fait tous les frais de son expérience. Cela ne nous coûtera pas un denier.

– C'est, en effet, notre excuse. Puis, il faut bien marcher avec son siècle. Si l'expérience réussit, Quiquendone sera la première ville des Flandres éclairée au gaz oxy... Comment appelle-t-on ce gaz-là ?

– Le gaz oxy-hydrique.

– Va donc pour le gaz oxy-hydrique. »

En ce moment, la porte s'ouvrit, et Lotchè vint annoncer au bourgmestre que son souper était prêt. (C.III)

La conversación puede dividirse en cinco partes que se corresponden con los temas sobre los que los dos personajes *s'entretiennent*, o mejor dicho *s'attardent*, es decir, « se entretienen » en español.

– El primer tema tratado durante dos horas, entre las seis y las ocho de la tarde, pone en evidencia la necesidad de no decidir nada.

– El segundo *affaire urgente à expédier* comienza « *Vers huit heures, après que Lotchè eut apporté la lampe antique à verre dépoli* » y discuten sobre la torre de Audenarde que amenaza ruina. Durante las tres intervenciones de cada locutor, se llega a un resultado idéntico: no se toma ninguna decisión.

– La tercera *des questions plus pressantes à résoudre* es el incendio de los almacenes de cueros que arden desde hace tres semanas. Se suceden diez intercambios conversacionales para llegar a la misma conclusión: – *Eh bien, attendons. C'est tout ?*

– El cuarto problema planteado en Quiquendone y tampoco resuelto por los gobernantes es la fuga de agua que inunda un barrio.

– Finalmente el último tema de conversación es el gran asunto del alumbrado con gas oxhídrico del doctor Ox.

Estos temas, en apariencia anodinos sobre los que ambos personajes debaten, forman parte de la organización de la ficción a la que nos hemos referido en 6.5.1.2. La estructura: el agua, el fuego, el gas, y la torre que se enderezará al explotar la fábrica del doctor Ox. Según Schoentjes (2000), las dos cuestiones *pressantes*, el incendio y la fuga de agua, hablan de relaciones lógicas de causa y efecto, de aprovechar una para atenuar el otro.

En este largo diálogo, lo único que parece avanzar, *Va donc pour le gaz oxy-hydrique* (Adelante entonces con el gas oxihídrico) se ve de nuevo interrumpido por el anuncio al burgomaestre de que la cena está servida. Por otro lado, ninguno de los tres traductores ha acertado con la traducción:

ÑDOX-1

–Vaya, pues, por gas oxihídrico. ¿Y qué gas es éste?

ÑDOX-2

–Vaya, pues, con el gas oxihídrico.

ÑDOX-3

–Vaya por el gas oxihídrico.

Los intercambios conversacionales del ejemplo DOX 54 se marcan, en tres casos, por medio de las comillas y en el resto por la raya. En las dos versiones francesas se ha producido una distracción al indicar gráficamente dos interlocutores distintos cuando en realidad es Niklausse el que pronuncia las dos frases:

– *Précisément.*

– *Eh bien ?*

Retomamos el fragmento para observar la repercusión en las traducciones,

Ej. DOX 54a

– *Ah ! oui, répondit le bourgmestre, si ma mémoire est fidèle, vous voulez parler de l'éclairage du docteur Ox ?*

– **Precisément.**

– **Eh bien ?**

– *Cela marche, Niklausse, répondit le bourgmestre. On procède déjà à la pose des tuyaux, et l'usine est entièrement achevée.*

En la de Aranda, se ha suprimido,

ÑDOX-3

– ¡Ah!, sí, respondió el burgomaestre; si mal no recuerdo, os referís al alumbrado del doctor Ox? [sic].

– **Precisamente.**

– Pues sigue adelante, Niklausse, respondió el burgomaestre. Se están colocando ya las cañerías, y la fábrica ha quedado terminada del todo.

Guimerá no lo advierte y traduce el texto tal cual está el original,

ÑDOX-2

– ¡Ah, sí! respondió el burgomaestre-. Si mi memoria es fiel, queréis hablar del alumbrado del doctor Ox.

– **Precisamente.**

– **¿Y bien?**

– La cosa marcha, Niklausse. Se está procediendo á la colocación de los tubos y la fábrica se encuentra del todo concluida.

Felipe de Burgos lo traslada según su extraña manera, aunque ha solventado el desliz introduciendo una nueva intervención de Niklausse (en negrita),

ÑDOX-1

– ¡Ah, sí, es verdad; del alumbrado del doctor Ox! respondió el burgomaestre.

– **¡Cabales!**

– **¿Y qué hay?**

– **No sé nada.**

– Pues yo sí; yo sé que la cosa marcha, Niklausse, repuso el burgomaestre. Se procede á la colocación de los tubos y la fábrica está completamente acabada y dispuesta. (p. 9)

No hemos documentado la anómala exclamación « ¡Cabales! ». Sin embargo existe la locución adverbial « al cabal », que ya era considerada antigua en el siglo XVIII, y reenvía a « cabalmente ». El diccionario de Domínguez (1854: v.2, 252, 3) da para « cabalmente »

la traducción *précisement*. Por tanto, Felipe de Burgos acierta con la exclamación, aunque le da un tinte arcaizante.

Las tres traducciones trasladan el contenido de la conversación, cada una con sus rasgos característicos. En todas se localizan fallos,

– La conjunción ilativa átona « conque » que enuncia una consecuencia y traslada *Ainsi nous nous décidons?... y Nous avons donc une grande affaire?*, aparece separada en ÑOX-2, « –¿Con que nos decidimos?... / ¿Con que tenemos un gran negocio? », (pp. 7-8) y la falta ortográfica se repite en ÑDOX-3 « –Con que ¿queda decidido?... » (p. 5).

– Se incluyen exclamaciones ausentes en el original que indican asombro o sorpresa « ¡Qué diantre! » (ÑDOX-3, p. 5), « Pero ¡oiga! » (ÑDOX-1, p. 9).

– Se detectan inadvertencias en la traducción (ÑDOX-2) de Guimerá quien, optando durante todo el relato por el voseo, comete el error del tuteo, « –¿No me **has** dicho sin embargo, preguntó el burgomaestre, que la torre de la puerta de Audenarde amenaza ruina? » (p. 7). Un descuido en el pronombre se localiza en « ¿No hemos decidido en consejo dejar**la** arder? » (p. 7) que se refiere a *la halle aux cuirs* pero que Guimerá ha decidido trasladar como « mercado de cueros » y por tanto debiera ser « dejar**lo** arder ». Otro fallo pronominal en el mismo segmento se encuentra en la traducción de Felipe de Burgos, ÑDOX-1, « ¿No decidimos en consejo dejar**le** arder? » (p. 9).

– En el segmento *Il est même fâcheux que cette fuite d'eau ne se soit pas déclarée au-dessus de la halle aux cuirs !*, la desacertada elección de Felipe de Burgos y de Manuel Aranda del adjetivo « sensible » para trasladar *fâcheux* provoca una formulación desprovista de sentido (SS),

ÑDOX-1

Es muy **sensible** que ese escape de agua no se declarase más arriba del mercado de los cueros [...] (p. 9)

ÑDOX-3

[...] y por cierto que es **sensible** que ese escape de agua no se haya declarado sobre los almacenes de cueros, [...] (p. 6)

– Como siempre, el peculiar Felipe de Burgos alarga las frases, y así *en hochant la tête* se convierte en « moviendo la cabeza **de un lado á otro con tal suavidad que ni un cabello se le movia** » (p. 6).

Incorre además en errores gramaticales y estructurales « ¿Hay nada más? » por *C'est tout ?*, o « quizás nos hemos apresurado *algo demasiado* en este asunto » (p. 9) por *nous sommes-nous un peu pressés dans cette affaire*. Y utiliza palabras correctas pero poco adaptadas a la situación como « vetusta » por *antique* (p. 10) o « rodaja » por *roulette*, en la descripción del silencioso perro Lento,

Ej. DOX 55

Digne chien ! Un modèle pour tous ceux de son espèce. Il eût été en carton, avec des roulettes aux pattes, qu'il n'eût pas fait moins de bruit pendant sa visite. (C.III)

ÑDOX-1

¡Dignísimo perro! modelo para todos los de su especie. Aunque hubiera sido de carton con **rodajas** á las patas, no habría hecho ménos ruido durante su visita. (p. 6)

En esta dilatada conversación la voz de los personajes traslada el humor de la obra. Podemos decir que Verne transmite más información sobre el relato a través de la estructura de las frases y su alternancia que por lo que dicen los personajes. Niklausse se expresa a través de dos figuras retóricas oblicuas, la *prétermission* y la *aposiopèse*. Verne subraya irónicamente el discurso del consejero utilizando la preterición o paralipsis, figura que conviene perfectamente a los debates, y la aposiopesis en relación con el monólogo interior, muy utilizada en el género dramático sobre todo con fines cómicos.

El último diálogo lento que comentamos se encuentra en el capítulo V, cuando el burgomaestre y el consejero van a visitar al doctor Ox. Caminan como siempre, *passibus aequis*, con paso igual, lento y solemne *qui ne les avançait guère que de treize pouces par seconde*.

Hablan como de costumbre, utilizando repeticiones y encadenamientos que resaltamos en negrita,

Ej. DOX 56

« **Je crois** qu'elle [la tour] tombera, dit van Tricasse.

– **Je le crois aussi**, répondit Niklausse.

– À moins qu'on ne **l'étaye**, ajouta van Tricasse. Mais faut-il **l'étayer ? Là est la question**.

– **C'est en effet la question**, » répondit Niklausse.

Quelques instants après, ils se présentaient à la porte de l'usine.

« **Le docteur Ox est-il visible ?** » demandèrent-ils.

Le docteur Ox était toujours visible pour les premières autorités de la ville, et celles-ci furent aussitôt introduites dans le cabinet du célèbre physiologiste. (C.V)

Las traducciones de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) y de Vicente Guimerá (ÑDOX-2) transponen correctamente el texto original. Sin embargo Manuel Aranda (ÑDOX-3) no capta totalmente las iteraciones como se observa en la traslación de los dos primeros intercambios,

ÑDOX-3

–Me *parece* que caerá, dijo van Tricasse.

–Tal *creo*, respondió Niklausse. (p. 9)

6.5.2.1.3.2. El diálogo se activa

Pero esta velocidad reducida va a cambiar en Quiquendone, y comienza a apreciarse un ligero movimiento. Tras la conversación del capítulo II entre Tricasse et Niklausse que no conducía a ninguna parte, *les coups, les cris, les appels redoublaient*. El comisario Passauf, proveniente de la casa del doctor, entra en escena (Imagen DOX 46).



Imagen DOX 46

Ej. DOX 57

Le commissaire Passauf **se précipita** dans l'antichambre. On eût dit **un ouragan**.

« *Qu'y a-t-il, monsieur le commissaire ?* demanda Lotchè, [...].

– *Ce qu'il y a !* répondit Passauf, dont les gros yeux ronds exprimaient une émotion réelle. *Il y a que* je viens de la maison du docteur Ox, où il y avait réception, et que *là...*

– *Là ?* fit le conseiller.

– *Là, j'ai été témoin d'une altercation telle que... monsieur le bourgmestre, on a parlé politique !*

– *Politique !* répéta van Tricasse **en hérissant sa perruque**.

– *Politique !* reprit le commissaire Passauf, ce qui ne s'était pas fait depuis cent ans peut-être à Quiquendone. Alors la discussion s'est montée. L'avocat André Schut et le médecin Dominique Custos se sont pris à partie avec une violence qui les amènera peut-être *sur le terrain...*

– *Sur le terrain ! s'écria* le conseiller. *Un duel ! Un duel !* à Quiquendone ! Et que se sont donc dit l'avocat Schut et le médecin Custos ?

– Ceci textuellement : « Monsieur l'avocat, a dit le médecin à son adversaire, vous allez un peu loin, ce me semble, et vous ne songez pas suffisamment à mesurer vos paroles ! »

Le bourgmestre van Tricasse **joignit** les mains. Le conseiller **pâlit** et **laissa choir** sa lanterne. Le commissaire **hocha** la tête. Une phrase si évidemment provocatrice, prononcée par deux notables du pays !

« Ce médecin Custos, **murmura** van Tricasse, est décidément un homme dangereux, une tête exaltée ! Venez, messieurs j ». (C.III)

En este diálogo las indicaciones escénicas y el lenguaje corporal de los personajes son más importantes que en los tres anteriores. Algo comienza a moverse (resaltado en negrita), incluso *les gros yeux ronds [de Passauf] exprimaient une émotion réelle*. Los gestos de los personajes todavía no son bruscos, pero el burgomaestre muestra su enfado (consigue que se ericen los pelos de su peluca o junta las manos como si rezara); el consejero transmite su asombro dejando caer la lámpara y palideciendo; finalmente el comisario asiente con la cabeza.

Como en los ejemplos anteriores los verbos de dicción siguen siendo neutros: *dire, répondre, répéter, reprendre*, pero Verne introduce un ligero cambio para matizar la intensidad vocal de los personajes, mediante los verbos *s'écrier*, un poco más enérgico, y *murmurer*, más atenuado.

En cuanto a las indicaciones técnicas y lingüísticas, hemos subrayado (en azul) el encadenamiento de réplicas que proporcionan el ritmo al diálogo. En los enunciados un personaje retoma las expresiones del otro y las repite en cierto modo. Resaltamos la triple iteración de *qu'il y a / là / politique*, y la duplicación de *sur le terrain / un duel* que se refieren al posible enfrentamiento entre el abogado Schut y el médico Custos. De ese modo, cada réplica se deriva de la anterior, lo que Compère (1991: 98) denomina « les répétitions absurdes ». Estos encadenamientos y repeticiones contribuyen a indicar la escasa acción, marcan el ritmo y hacen avanzar la intriga.

Sin embargo, Manuel Aranda en ÑDOX-3, no se ha percatado y la repetición estilística se mantiene solo para *qu'il y a* – suceder,

ÑDOX-3

- **¿Qué sucede**, señor comisario? Le preguntó Lotche, [...].
- **¡Qué sucede!** Respondió Passauf, [...]. **Sucede** que vengo de casa del doctor Ox, donde había recepción, y que **allí...**
- **Proseguid**, dijo el consejero.

- **Allí** he sido testigo de un altercado que... Señor burgomaestre, se ha hablado **de política!**
- **¡De política!** repitió van Tricasse erizándosele los pelos de su peluca.
- **Si, señor,** repuso el comisario Passauf, [...] El abogado Andrés Schut y el médico Domingo Custos se han puesto á disputar con una violencia que tal vez produzca **un lance**....
- **¡Un lance!** Exclamó el consejero. **¡Un desafío! ¡Un duelo** en Quiquendona! [...] (p. 6-7)

Los términos *là* y *politique* ya no están triplicados (« allí- proseguid- allí / política- política- si, señor »). Finalmente, *sur le terrain* se traduce por *un lance* y *un duel* ya no se duplica (« un desafío- un duelo »).

En la de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) no solo se triplican las expresiones sino que se cuadruplican (en negrita en el texto), y tal como resaltamos, introduce sus propios matices en los gestos de los personajes y en sus voces: *pâlit* – se quedó blanco como el papel / *laisa choir sa lanterne* – le cayó de las manos la linterna / *fit le conseiller* – dijo el consejero movido por un átomo de ansiedad / *s’écria le conseiller* – exclamó con tono compungido,

ÑDOX-1

El comisario Passauf se precipitó en la casa, creyéndose los que le vieron que entraba un huracán.

-¿**Qué pasa,** señor comisario? Preguntó Lotchea, [...].

-**¡Qué pasa! ¡qué pasa!** Contestó Passauf sofocado, espresando sus azorados ojos redondos que sentía una verdadera 235moción. **Pasa que** vengo de la casa del doctor Ox, donde había reunión, y que **allí... allí...**

-¿**Allí, qué?** dijo el consejero movido por un átomo de ansiedad.

-**Allí,** prosiguió el comisario, he sido testigo de un altercado que... ¡Señor burgomaestre, se ha hablado **de política!**...

-**¡De política!** repitió Van Tricasse, erizándosele el cabello de la peluca.

-**¡De política!** sí, señor, añadió el comisario de policía: **de política,** lo cual no había sucedido quizás en Quiquendona desde más de cien años á esta parte. Entonces la discusión se ha acalorado. El abogado Andrés Schut y el médico Domingo Custos se han trabado de palabras con tal violencia, que acaso... acaso les lleve **al terreno del honor...**

–**¡Al terreno del honor!** exclamó con tono compungido el consejero. **¡Un desafío! ¡un desafío** en Quiquendona! ¿Pero qué se han dicho el abogado Schut y el médico Custos?
–Estas palabras textualmente: « Señor abogado, ha dicho el médico á su adversario; se adelanta V. algo demasiado, si no me engaño, y no piensa V. bastante en medir toda la estension de sus palabras ».
El burgomaestre Van Tricasse juntó las manos. El consejero se quedó blanco como el papel y le cayó de las manos la linterna. El comisario movió la cabeza con desaliento. ¡Una frase tan evidentemente provocadora pronunciada entre dos notables del país! (p. 10)

En definitiva, Vicente Guimerá en la traducción de Gaspar editores ha mantenido el ritmo y los encadenamientos del diálogo. En cambio han sido alterados en las dos traducciones de Trilla y Serra, la de Aranda y la de Felipe de Burgos (sobre todo esta última).

Vemos pues que Verne explota también la forma dialogada y las indicaciones gestuales de los personajes para caracterizar la vida lenta y la calma de los quiquendonenses, matices que no siempre han captado sus traductores. En cambio, para indicar la transición entre la parsimonia y la aceleración, entre el agua y el fuego, utilizará como recurso fundamental aspectos relacionados con la música, como ponemos de manifiesto en el apartado siguiente.

6.5.2.1.4. Gallimathias musicum

Bajo este epigrafe⁶⁰ analizamos los aspectos relacionados con el sonido y la música, el tercer bloque articulador del relato. Es

⁶⁰ El título se refiere a una obra que Mozart compuso en 1766, cuando tenía solo diez años, con ocasión de la proclamación de Guillermo V de Orange como regente de los Países Bajos.

Este feliz hallazgo se debe a la sugerencia realizada por la experta musical Prof.^a Idoia Abad, quien con enorme generosidad me ha asesorado en todos los aspectos musicales que se tratan en este apartado y me ha proporcionado las imágenes que aparecen sin referencia de autor.

conocida la admiración de Verne por Mozart, y así lo pone de manifiesto en *Les Enfants du capitaine Grant* (Pourvoyeur 1998: 21). Amaba la música, frecuentó la compañía de músicos célebres, colaboró con algunos en distintos proyectos y escuchaba con regularidad a grandes talentos de su siglo. Sabía de repertorio musical, de teoría de composición y de ejecución musical. Además poseía una bonita voz y buen oído, incluso cuando era niño obtuvo varios accésits de canto. Como dice Pédaugé (2007), en las obras de Verne se canta mucho.

Jules Verne n'est jamais aussi enthousiaste, chaleureux, poétique, émouvant que lorsqu'il s'exprime autour de la musique. [...] Le discours laisse supposer des études musicales sérieuses et approfondies. (Pédaugé 2007: 33)

Jules Verne utiliza como herramienta narrativa la música, que hace progresar la acción, ilustra, ayuda a plasmar el ambiente, y es además arma irónica y humorística,

Elle aide à la construction du récit en le rythmant, en agissant sur les personnages mais aussi en créant des ruptures telles que l'on pourrait les trouver au cinéma. (Tarrieu 2007: 123)

Desde el comienzo de la obra podemos escucharla, una música que va cada vez más rápida y suena cada vez más fuerte, « Plus vite et plus fort, tels sont les principes auxquels les bruits, la musique et les voix humaines doivent se plier en conséquence du caprice de Ox (Schoentjes 2000: 228). Pasamos progresivamente del silencio hacia el ruido a través de los golpes violentos de Passauf en la puerta de van Tricasse (C.III), se escucha después la cólera de los notables de la villa (C.V) hasta llegar a la música que va crescendo, la locura colectiva de la representación de *Los hugonotes* (C.VII), para finalizar en desbordamiento bailarín a partir del vals de *El cazador furtivo* (*Der Freischütz*), en casa del banquero Collaert (C.VIII). En medio, se instala como un remanso de paz el titulado «Où Frantz Niklausse et Suzel van Tricasse forment quelques

projets d'avenir », analizado al hablar de las alusiones eróticas (C.VI).

6.5.2.1.4.1. Campanas y similares

El relato se abre con el sonido de las campanas cuando Verne establece el paralelismo entre el *carillon* de Quiquendone y el de Brujas.

Ej. DOX 58

On y entend, à chaque heure, un **carillon** de cinq octaves, véritable piano aérien, dont la renommée surpassa celle du célèbre **carillon de Bruges**. (C.I)

El ayuntamiento de Quiquendone posee un *beffroi à tourelles* de 357 pies de altura donde se encuentra el carillón,

ÑDOX-1

En ella se oye á cada hora **un repique** de cinco octavas cual verdadero piano aéreo, cuya fama aventaja la del célebre **campaneo** de Brujas. (p. 6)

ÑDOX-2

Tienen sus campanas **un repique de música** de cinco octavas que suena todas las horas, verdadero piano aéreo que sobrepuja en fama al célebre **campanario armónico** de Brujas. (p. 6)

ÑDOX-3

A cada hora resuena un **campaneo** de cinco octavas, verdadero piano aéreo, cuya fama sobrepuja al célebre **campanario armónico** de Brujas. (p. 3)

La palabra CARILLÓN no se recoge en los diccionarios españoles hasta que Elías Zerolo (1895: 518, 2) lo define como « Voz francesa con que son conocidos los instrumentos compuestos de campanas que se colocan en los relojes de iglesia y establecimientos públicos, para que produzcan sonidos cadenciosos al dar las horas ».

Parece que es propio de los países del norte de Europa, sobre todo resuena en muchas torres de Flandes y del norte de Francia.

Los campanarios armónicos, como traducen Guimerá y Aranda, son en realidad carillones, es decir, un conjunto de campanas afinadas

entre sí. Cada campana da una sola nota, ocho notas son una octava y cinco octavas equivale a cuarenta notas.

El autor desconocido del artículo « Campanarios musicales »⁶¹ define el carillón como « Un sistema de campanas diversamente acordadas, colocadas con simetría y dispuestas convenientemente para la ejecución de una sonata ».

Puede observarse en el grabado, (Imagen DOX 47)⁶², que las campanas del carillón se accionan mediante un teclado interno y el sonido sale al exterior desde las campanas de la torre. Por eso Verne habla de *véritable piano aérien* que necesita de un hábil músico para hacerlas vibrar.

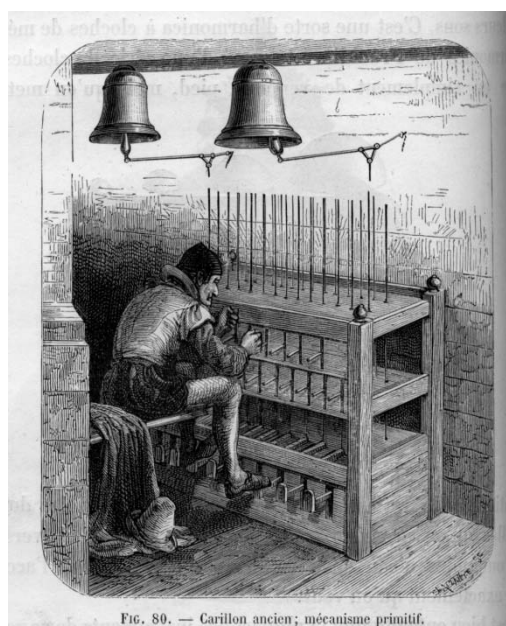


Imagen DOX 47

⁶¹ Campaners de la Catedral de Valencia. 2015. « Campanarios musicales ». Disponible: [<http://campaners.com/php/textos.php?text=6>].

⁶² *Le Carillonneur*. 1890. Fuente : *Revue chronométrique*. Disponible via Wikimedia Commons. [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GravureCarillonneur.jpg>].

Por consiguiente el carillón emite una música aérea alegre y concertada, mientras que la campana se caracteriza por su compás pausado y sus recios sonidos. No parece entonces acertado trasladar *carillon* por « campaneó » (reiterado toque de campanas) como se hace en ÑDOX-1 y ÑDOX-3, aunque se comprende, puesto que no existía palabra en castellano que se refiriera a ese armonioso repique musical.

Relacionado con el sonido de las campanas, retomamos parte del ejemplo DOX 51, que hemos analizado desde el punto de vista de las alusiones eróticas (6.5.2.1.2.) para comentarlo ahora desde una perspectiva sonora.

DOX 51a

*On entend le **beffroi** ; la **cloche** résonne ; mais quelle cloche haletante !*

*Le sonneur qui la sonne ne se possède évidemment plus. C'est **un tocsin** épouvantable qui lutte de violence avec les fureurs de l'orchestre.*

Enfin la strette qui va terminer cet acte magnifique :

Plus d'amour, plus d'ivresse,

Ô remords qui m'opprime !

*que le compositeur indique allegro con moto, s'emporte dans un prestissimo déchaîné. On dirait un train express qui passe. **Le beffroi** reprend. Valentine tombe évanouie. Raoul se précipite par la fenêtre ! (C.VII)*

Nos encontramos en el acto IV de la representación operística asistiendo a la segunda parte de la conjura de los católicos. En el texto original escuchamos *le beffroi*, *la cloche*, y *le tocsin*.

Para evaluar las traducciones, debemos explicar el primer término y el último.

Eric Sutter (2014: 5) define TOCSIN como

Tintement d'une cloche à coups pressés et redoublés pour donner l'alarme, avertir du feu, d'un danger, d'une émeute ou d'une guerre, d'un péril en mer, d'une catastrophe naturelle ou pour rassembler en urgence la population.

y asegura que la particularidad de este tañido es la frecuencia rápida del toque de la campana (unos dos golpes por segundo) lo que le impide resonar. Es un sonido público prolongado y estresante.

En la representación de *Los hugonotes*, el *tocsin* de la iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois, (Imagen DOX 48⁶³), da la señal para que comience la masacre en el episodio trágico de la matanza de protestantes la noche de san Bartolomé, del 23 al 24 de agosto de 1572.

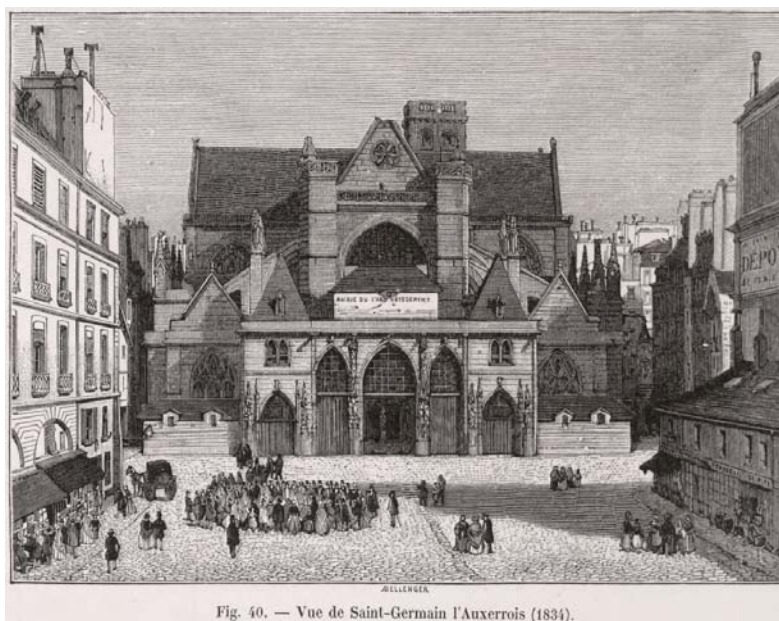


Fig. 40. — Vue de Saint-Germain l'Auxerrois (1834).

Imagen DOX 48

⁶³ Theodor Hoffbauer. 1885. *Vue de Saint-Germain l'Auxerrois, 1834*. En *Paris à travers les âges*. Paris: Firmin-Didot et Cie. Litografía. Disponible via Wikimedia Commons : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_de_Saint-Germain_1%27Auxerrois,_1834.jpg].

Históricamente, este tañido a rebato (*tocsin*) tuvo que provenir del campanario de una pequeña torre situada al sur de la iglesia. Una de las tres campanas (llamada *Marie*, de 1527) todavía existe (Sutter 2014: 8).

En cuanto a BEFFROI, Verne dice « On entend *le beffroi*; la cloche résonne ». Sin embargo se trata de un anacronismo narrativo: la campana de la torre no puede oírse dentro de la representación puesto que el *beffroi* fue construido por Théodore Ballu a mediados del siglo XIX⁶⁴, tres siglos después de la noche trágica que se representa en el teatro de Quiquendone.

Ej. DOX 51b

On entend le beffroi ; la cloche résonne ; mais quelle cloche haletante !

Le sonneur qui la sonne ne se possède évidemment plus. C'est un tocsin épouvantable qui lutte de violence avec les fureurs de l'orchestre. [...] Le beffroi reprend. (C.VII)

ÑDOX-2

¡Se oye la **campana** que resuena, pero qué campana!

El campanero no se posee. Es un **toque á rebato** espantoso que lucha en ímpetu con los furros de la orquesta. [...]

¡Vuelve la **campana** a sonar. (p. 17)

ÑDOX-3

Oyese [sic] el **toque de rebato**, la **campana** resuena, pero ¡con qué afanosa premura!

Se conoce que el que la toca tampoco es dueño de sí mismo. Es un **campaneo** formidable, que lucha en violencia con los furros de la orquesta. [...]

Oyese otra vez el **toque de rebato**. (p. 14)

Con respecto al original, Guimerá (ÑDOX-2) y Aranda (ÑDOX-3) son aceptablemente fieles, teniendo en cuenta que en español el segmento citado debe ser modificado. Se suprime la traducción de *beffroi*, « Torre en que está la campana de concejo ó de señales », (Dominguez 1853: v.1, 190, 3), asimilándose a la campana-*cloche* o

⁶⁴ En la página web de la iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois se recoge además que no debe confundirse *le beffroi* con *le clocher*. [http://www.saintgermainauxerrois.fr/m2/01_histoire/2_01_histoire.html].

al toque-*tocsin*. ÑDOX-3 añade al sonido el reiterado toque de campanas (campaneo).

La campana « resuena » en el sentido de producir un sonido amplificado y no tanto como « Retentir en s'accompagnant d'échos, de vibrations sonores »⁶⁵, ya que, como hemos comentado, lo impide la rápida frecuencia del toque-*tocsin*.

En definitiva, dentro de la representación operística rivalizan sonora y violentamente los ruidos exteriores de la funesta noche parisina y el furor de la orquesta en Quiquendone.

No ocurre lo mismo en la traducción de Felipe de Burgos ÑDOX-1,

ÑDOX-1

Oyese **dar la hora** en el **campanario**, y en seguida la campana **echada á vuelo**; pero ¡qué repique!

El que toca está exaltado como todos; **parece el eco que produciría un caballo desbocado corriendo por una gran plancha sonora de bronce**. Aquello es un espantoso, un inaudito, **toque de rebato** que lucha en violencia con los furros y descompasados sonidos de la orquesta. [...]

Vuelve a repicar la campana. (p. 24)

Hay ruido en su traslación, pero el sonido es distinto: primero, normalidad (se da la hora), a continuación la campana es echada a vuelo, lo que significa « tocar todas las campanas a un mismo tiempo, volteándolas y dejando sueltos los badajos o lenguas »⁶⁶. Después, en su peculiar estilo, la comparación (¿del campanero ?) con el eco del caballo desbocado, el toque de rebato y finalmente se vuelve a oír la campana REPICAR, es decir « Tañer o sonar repetidamente y con cierto compás en señal de fiesta o regocijo »⁶⁷.

⁶⁵ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/résonner>].

⁶⁶ DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=vuelo>].

⁶⁷ DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=repicar>].

6.5.2.1.4.2. Géneros, autores, intérpretes

Bajo este epígrafe comentamos desde la perspectiva musical cómo pasaban el tiempo libre los habitantes de Quiquendone, qué géneros y representaciones, autores e intérpretes son utilizados como material narrativo. Retomamos el ejemplo DOX 2, citado al inicio del capítulo,

Ej. DOX 2

DOX-A (1872)

*On jouait un peu de tout au théâtre de Quiquendone : la comédie, l'opéra, le ballet, l'opéra-comique, le vaudeville, et même l'opérette **Hervé-Offenbach**. Oui, ces deux grands maîtres, l'honneur de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, avaient franchi les murailles de Quiquendone. Mais il faut dire que ni **cet Allemand** ni **ce Français** n'eussent reconnu L'Oeil crevé ou la Belle Hélène, tant les **mouvements** en étaient changés.* (C.VII)

ÑDOX-1

En el teatro de Quiquendona se echaba un poco de cada cosa: allí se daban comedias, **dramas**, óperas, **bailes**, óperas cómicas, **zarzuelas** y hasta **operetas bufas** de Hervé Offenbach [sic].

Si, esos dos grandes maestros, honor de la segunda mitad del siglo décimonono, habían traspuesto los muros de Quiquendona. Pero cumple decir que ni **aquel** alemán, ni **ese** francés habrían conocido en aquel teatro el *Ojo reventado* (l'*Oeil crevé*) ó la *Bella Elena*: ¡tan cambiados eran allí **los compases músicos** de esas dos producciones! (p. 18-19)

DOX-C (1874)

*On jouait un peu de tout au théâtre de Quiquendone, et surtout **l'opéra et l'opéra-comique**. Mais il faut dire que les compositeurs n'eussent jamais pu reconnaître leurs œuvres, tant les mouvements en étaient changés.* (C.VII)

Este es uno de los fragmentos que nos ha permitido determinar que la traducción de Felipe de Burgos pertenece a la primera versión de *Une fantaisie du docteur Ox*. En efecto todo este pasaje referido a los dos compositores, el francés Hervé y el alemán Offenbach, así como la enumeración de las representaciones que se realizaban en la ciudad, desapareció en la versión Hetzel de 1874 (DOX-C),

quedando reducidos estas a *l'opéra et l'opéra comique* y aquellos a *les compositeurs*.

Antes de detenernos en los eventos culturales de los que disfrutaban los quiquendonenses, puntualizamos la última proposición consecutiva intensiva del texto original, sobre todo el término musical en negrita, así como su plasmación en las traducciones,

Ej. DOX 2a

[...] *tant les **mouvements** en étaient changés.*

ÑDOX-1

[...] ¡tan cambiados eran allí los **compases músicos** de esas dos producciones! (p. 19)

ÑDOX-2

[...] pero hay que decir que los compositores no hubieran podido reconocer sus obras, de tan cambiados como estaban los **movimientos**. (p. 15)

ÑDOX-3

[...] bien es verdad que los compositores no habrían conocido jamás sus obras: tan cambiados estaban los **movimientos**. (p. 12)

Las obras musicales suelen tener movimientos, aunque no todas, pero las óperas no tienen movimientos, sino actos. En el texto original *mouvements* puede referirse a los *tempi* musicales, a los actos en general. Aranda (ÑDOX-3), sí parece haberse percatado de lo que debe traducir y por eso escribe *movimientos*, con letra cursiva, cosa que no ocurre en la traducción de Guimerá (ÑDOX-2). La traslación de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) resulta extraña al optar por « compases músicos », ya que no creemos que los músicos cambiasen las notas ni el ritmo de la partitura, que es a lo que se refiere, sino en todo caso, la velocidad.

En el teatro de Quiquendona se representaba de todo un poco. En la primera versión, con más detalle,

Ej. DOX 2b

DOX-A

[...] *la comédie, l'opéra, le ballet, l'opéra-comique, le vaudeville, et même l'opérette [...].*

ÑDOX-1

[...] comedias, **dramas**, óperas, **bailes**, óperas cómicas, **zarzuelas** y hasta **operetas bufas** [...]. (p. 18)

Mientras que en la versión Hetzel de 1874, se reduce la enumeración,

DOX-C

[...] *et surtout l'opéra et l'opéra-comique.*

ÑDOX-2

y especialmente la **ópera seria y cómica**; (p. 15)

ÑDOX-3

y principalmente **óperas y zarzuelas**; (p. 12)

Comentamos a continuación estos géneros. Tradicionalmente han existido dos tipos de ópera: la « seria » (como traduce Guimerá) y la « bufa ». En la **ópera**, suelen aparecer personajes mitológicos o de la Antigüedad, habla de grandes acontecimientos y sentimientos elevados: honor, venganza, traición, etc. Ejemplos paradigmáticos son las grandes obras de Händel (*Rinaldo*, *Julio César*) o algunas de Mozart (*Idomeneo*, *rey de Creta* o *La Clemencia de Tito*).

La **ópera bufa** en cambio, tiene partes habladas –o recitativos– más extensas que las cantadas, temas cercanos y superficiales, personajes conocidos, etc. Las obras más famosas de Mozart entran en esta categoría: *Las bodas de Fígaro*, (calificada sobre la partitura de *commedia per musica*) o *Don Giovanni* (*dramma giocoso*). En el siglo XIX estas diferencias se diluyen con la incorporación de nuevos temas, más relacionados con el día a día.

Francia sin embargo, tiene un género lírico propio: la **opéra comique**, que no debería ser traducido como ópera cómica, ya que los temas tratados pueden ser trágicos (como en *Carmen*, de Bizet). La diferencia principal solía ser la autoría por parte de músicos franceses, la presencia de diálogos hablados en lugar de recitativos (partes semi-cantadas) y el hecho de que su estreno se hacía en el

teatro parisino de la Opéra-Comique, en lugar de en la Ópera de Paris.

Si comprobamos estos términos en los diccionarios de música de Pedrell y de Benett, vemos que a veces confluyen,

Opera bufa, opera buffa (it.) opera [sic] bouffe. (fr.). Ópera cuyo argumento es festivo ó jocoso. *El Barbero di Seviglia*, de Rossini es el modelo del género. Cimarosa, Pergolese, Paisiello han creado verdaderas maravillas de humorismo musical en este estilo. (Pedrell 1894: 327)

Opera cómica, opère [sic] comique (fr.). Drama musical de un género mixto en que los artistas cantan y declaman alternativamente. (Pedrell 1894: 327)

Los términos *opéra bouffe*, *opéra comique* y *opérette* a veces llegan a confundirse,

Opérette (fr.). Pequeña ópera de género cómico. El nombre de operette viene de su homólogo italiano, *operetta*. La *operette*, que en algunos casos vale lo mismo que **opéra** [sic] **comique** (fr) es una representación de un género mixto, a veces, bufonescamente acanallado, en que los actores cantan y recitan ó declaman alternativamente. (Pedrell 1894: 327)

En el diccionario de Roy Benett (2003: 209) el término opereta reenvía a *opéra bouffe*. Es definido como un tipo de ópera ligera con diálogos hablados y con música de carácter melodioso y popular.

Finalmente, el género musical escénico típicamente español, la zarzuela, traduce el **vaudeville** en (ÑDOX-1) y l'*opéra comique* en ÑDOX-3.

Robert Pourvoyeur (1972: 188), define la **zarzuela** como « une sorte de pièce de théâtre, en musique, typiquement espagnole, pratiquement un opéra-bouffe, très souvent en un seul acte [...] ».

En resumen, todos los términos relativos a los géneros musicales han sido bien traducidos, incluso alguno (como *vaudeville* – *opéra comique* – zarzuela) ha sido adaptado y reemplazado por un elemento propio de la cultura receptora. Como siempre, Felipe de Burgos añade otro que no existía en el original:

« drama », que suponemos va indisolublemente unido al que está delante « comedia ». De todas formas, ya hemos comentado que dentro de la ópera bufa existen la *commedia per musica* y el *dramma giocoso*.

Sobre los compositores citados en este fragmento y a lo largo de la obra, el más joven de los dos, **Hervé**, es el seudónimo de Florimond Ronger (1825-1892), calificado como « père de l'opérette », que fue rival y sin embargo amigo de otro grande del género, Jacques Offenbach (1819-1880).

Sobre las dos *opéras bouffes* citadas, *L'œil crevé* (1867) fue compuesta por Hervé y *La belle Hélène* (1864) por Offenbach y tuvieron bastante éxito en su época.

En el mismo ejemplo DOX 2, Verne, inconsciente o irónicamente, invierte el orden de la nacionalidad de los dos compositores (el francés y el alemán) Hervé-Offenbach (*ni cet Allemand ni ce Français*) y a continuación cita sus obras atribuidas a cada uno en el orden correcto, primero la de Hervé y luego la de Offenbach. Además de alterar el orden, evita utilizar las formas reforzadas del determinante demostrativo, « -ci » para el más cercano en la frase, y « -là » para el más alejado, como si quisiera mantener a los dos en el mismo plano (ya los había unido antes mediante un guión).

Felipe de Burgos (ÑDOX-1) habla de las operetas bufas de Hervé Offenbach, como si se tratara de una sola persona. Después, mantiene la inversión verniana, « ni **aquel** alemán, ni **ese** francés », pero marca a través de los deícticos el segundo grado de alejamiento (aquel) y el primer grado, frente al grado 0 de **cet / ce** del texto original.

Al segundo de los compositores citados, **Jacques Offenbach**, Jules Verne lo conoció cuando el autor francés fue secretario del director del Théâtre de l'Opéra-Comique de París.

Este compositor puso música a adaptaciones de obras vernianas como *le Voyage dans la lune* y *Le Docteur Ox*. Esta ópera bufa en tres actos con libreto de Arnold Mortier y Philippe Gille, se estrenó el 26 de enero de 1877 en el teatro Variétés. Volker Dehs (2015: 40) revela que Alphonse Daudet escribió en las páginas 914-915 « un compte rendu ignoré jusqu'à présent, sur *Le Docteur Ox* de Jacques Offenbach, publié dans la « Revue dramatique » du *Journal officiel de la République française*, 9e année, n° 34 du 5 février 1877 ».

En esta reseña que Dehs reproduce (2015: 40), Daudet escribe,

On avait déjà mis les livres de M. Jules Verne en féerie ; voici maintenant qu'on les met en musique. De sa jolie nouvelle : *Une fantaisie du docteur Ox*, MM. Philippe Gille et Arnold Mortier ont tiré un amusant livret d'opérette, sur lequel Offenbach a brodé sa musique pour la plus grande joie du public des Variétés.

Sobre esta ópera bufa de Offenbach, Pourvoyeur (1984: 149) dice que, a pesar de su excelente música, tuvo una existencia efímera, tal vez debido al hecho de transformar un relato corto contundente y breve en una ópera de tres actos. Dehs (2015: 52) opina que la causa probable fueron las desavenencias entre Offenbach y Bertrand, el director de Variétés.

En español encontramos el mismo año 1877 una adaptación de Mariano Pina, *El doctor Ox*, zarzuela bufa en 3 actos, (Imagen DOX 49⁶⁸).

⁶⁸ La imagen se encuentra en Dehs (2015: 56).

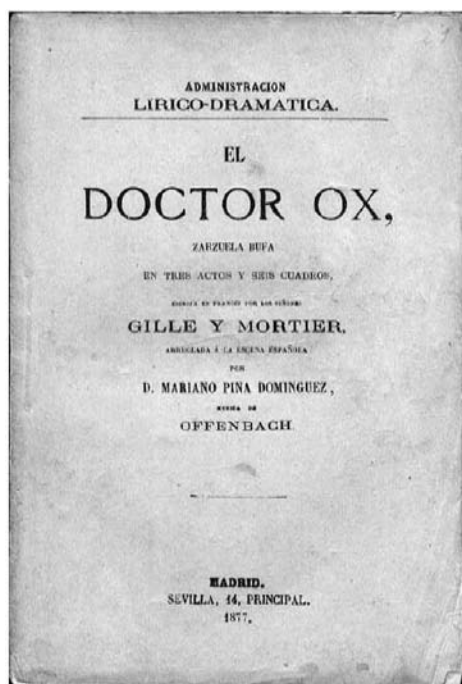


Imagen DOX 49

Robert Pourvoyeur (1984: 148) reconoce en *Une fantaisie du docteur Ox* y sobre todo en los capítulos VII y VIII, esa atmósfera del « théâtre bouffon du Second Empire » no solo de Offenbach sino también de Hervé « avec les sujets inénarrables et les dialogues échevelés des innombrables opérettes que ce dernier a produites déjà, au moment de la rédaction du *docteur Ox* ».

Para demostrar los efectos del gas que el doctor ha expandido por la tranquila ciudad flamenca, Verne recurre al efecto cómico de parodiar una ópera. Este era también el terreno favorito de su amigo Offenbach.

La exitosa ópera *Los hugonotes* fue compuesta por el judío-alemán Jacob Beer (Giacomo Meyerbeer) y se estrenó en el Théâtre de l'Opéra de París en 1836. El libreto en francés es de Eugène Scribe y sobre todo de Émile Deschamps. Anteriormente este compositor

se había dado a conocer en 1831 con *Robert le diable*, también citada en *Une fantaisie du docteur Ox*. La partitura de la ópera completa dura unas cuatro horas; en todas partes menos en Quiquendone, como veremos.

El episodio de la ejecución acelerada del cuarto acto de *Los hugonotes* es una sátira de Verne hacia este compatriota de Offenbach. También este último había citado o parodiado muchas veces la música de Meyerbeer (Pourvoyeur 1971: 94).

Este estudioso de la relación Verne-Offenbach (1971: 95) piensa que estamos ante una broma contra una obra etiquetada como « grande musique » por el mundo musical oficial de la época. Afirma que esta profanación que se produce en dos momentos culmen (la bendición de puñales y el duo amoroso entre Raoul y Valentine) es típica de Offenbach, donde incluso es nombrado,

[...] un de ces rapides deux-quatre qui ont fait la renommée d'Offenbach, lorsqu'il fait danser des conjurés quelconques. (C.VII)

Quizás Offenbach consideró este capítulo VII tanto un homenaje como una invitación a crear l'*opéra bouffe* de la que hemos hablado.

Pasamos a comentar algunos aspectos sobre el intérprete que según Verne representará en Quiquendone el papel de Raoul en el cuarto acto de la ópera. El tenor se llama **Fioravanti**.

Ej. DOX 59

Il s'agissait, en effet, du célèbre ténor Fioravanti, qui, par son talent de virtuose, sa méthode parfaite, sa voix sympathique, provoquait chez les amateurs de la ville un véritable enthousiasme.

Depuis trois semaines, Fioravanti avait obtenu des succès immenses dans les Huguenots. (C.VII)

En realidad puede tratarse de un cantante de ópera de la primera mitad del siglo XIX llamado Giuseppe Fioravanti, hijo del compositor de ópera Valentino Fioravanti o de alguno de los nietos del compositor (o el otro Valentino o Luigi Fioravanti). Pero según

nuestros datos no eran tenores sino *bajos bufos* bastante populares con brillantes carreras operísticas.

Es cierto que el papel de Raoul es para un tenor lírico y el de Valentine para una soprano dramática o mezzosoprano.

Pourvoyeur (2005: 4) sintetiza qué es y qué supone este relato desde el punto de vista musical, « un véritable *cas-modèle* d'interfécondation artistique réciproque ». En *Une fantaisie du docteur Ox* (1872), los efectos del experimento se notan primero en una representación del acto IV de *Los hugonotes* de Meyerbeer. Allí Verne alude de manera burlona al ritmo trepidante de las obras de Offenbach, quien entra en el juego y crea en 1877 una *opéra bouffe* titulada *Le Docteur Ox*. En definitiva, « Un opéra suscite une nouvelle qui suscite un opéra ! ».

6.5.2.1.4.3. El tempo

El título del capítulo VII utiliza el tempo musical para que el lector se percate de lo que va a ocurrir en el episodio: « Où les *andante* deviennent des *allegro* et les *allegro* des *vivace* ».

El tempo junto con el ritmo proporcionan el temperamento y vitalidad a una pieza musical. En la música estas indicaciones son fundamentales porque informan de la velocidad a la que debe interpretarse una partitura.

De menor a mayor velocidad los *tempi* fundamentales son:

- *Largo* / *Lento* / *Grave*
- *Adagio*
- ***Andante*** / *Moderato*
- ***Allegro***
- *Presto* / ***Vivace***

Todos ellos poseen numerosas variantes, a voluntad del compositor: (*Larghetto*, *Moderato espressivo*, *Allegro moderato* / *Allegro*)

tranquillo, Allegretto grazioso, Allegro ma non tanto / Allegro ma non troppo, Allegro con fuoco, Vivacissimo / Prestissimo).

Como todo ocurre lentamente en Quiquendone, también las obras dramáticas tenían que adaptarse al temperamento de los habitantes.



Música soporífera (ÑDOX-2, p.20)

Imagen DOX 50

La descripción verniana de la lentitud tiene mucho que ver con el campo léxico musical,

Ej. DOX 60

Les vivace, au théâtre de Quiquendone, flânaient comme de véritables adagio. Les allegro se traînaient longuement, longuement. (C.VII)

Los movimientos rapidísimos (*vivace*) se interpretaban lentos (*adagio*) y los rápidos (*allegro*), lentísimos (*largo*). En este mundo al revés, los compositores no hubieran reconocido sus obras por haber modificado los tempos de forma tan escandalosa.

A pesar de las variaciones de matiz (VM) en la traducción de los verbos *flâner* y *traîner*, la comparación musical se ha mantenido en las dos traslaciones de la versión DOX-C,

ÑDOX-2

Los **vivace**, en el teatro de Quiquendone, se convertían (VM) en verdaderos **adagios**. Los **allegros** se arrastraban larga, larguísimo. (p. 15)

NDOX-3

En el teatro de Quiquendona, los **vivace** no pasaban del compás (VM) de los **adagio**. Los **allegro** se prolongaban (VM) mucho, muchísimo. (p. 12)

Aunque en su traducción de la versión DOX-A Felipe de Burgos también traslada el contenido del texto original, tenemos que puntualizar algunos aspectos,

ÑDOX-1

Los **vivísimo** ó **vivace** en el teatro de Quiquendona se arrastraban perezosamente como verdaderos **adagio**.

En cuanto á los **allegro** que se oían en el mismo teatro, no sabemos que palabras emplear para espresar la lentitud, la mucha, la interminable lentitud con que se ejecutaban: basta decir [...]. (p. 19)

Hemos comentado que todos estos *tempi* poseen variantes, y la de *vivace* o *presto* es *vivacissimo* o *prestissimo* pero no « *vivísimo* ». En su diccionario del siglo XIX⁶⁹, Blázquez de Villacampa (2004: 96) lo hace coincidir con *vivace assai*, es decir « muy vivo, vivísimo », sin embargo para de Burgos ambos son sinónimos.

Por otro lado el traductor ha considerado que los *vivace traînaient* (en lugar de *flânaient*), se arrastraban, además « perezosamente ». Este desplazamiento verbal provoca que para la traducción del segundo verbo no sepa « que palabras emplear para espresar la lentitud, la mucha, la interminable lentitud ».

⁶⁹ Su título, *Manual de música*, se editó hacia 1879 en Madrid: Biblioteca enciclopédica popular ilustrada. En 2004 se realizó una reproducción facsímil (citada en la bibliografía) que es la que hemos consultado.

6.5.2.1.4.4. Movimiento lento

El texto verniano continúa utilizando otros términos musicales (notas, adornos, estilos, aparatos, piezas) para establecer comparaciones entre la música y la apatía,

Ej. DOX 61

*Les **quadruples croches** ne valaient pas des **rondes** ordinaires en tout autre pays. Les **roulades** les plus rapides, exécutées au goût des Quiquendonniens, avaient les [lourdes⁷⁰] allures d'un hymne de **plain-chant**. Les **trilles** nonchalants s'alanguissaient, se compassaient, afin de ne pas blesser les oreilles des dilettanti. (C.VII)*

ÑDOX-1

[...] basta decir que las **semifusas** no equivalían siquiera a las **semibreves** de cualquier otro país del mundo, esto es, a las notas más largas de la composición musical. Los **trinos** más rápidos, para que los quiquendonios pudiesen saborearlos a todo gusto, era preciso que tuvieran toda la solemne calma de un himno de **canto llano**.

Y eso embelesaba, deleitaba a los espectadores. Los **gorgeos** (sic) **llanos** se hacían lánguidos, acompasados para no ofender los oídos de los *dilettanti*. (p. 19)

ÑDOX-2

Las **semifusas** no valían las **mínimas** de cualquier otro país. Las **tiradas** más rápidas, ejecutadas según el gusto de los quiquendonenses, tomaban el andar de un himno de **canto llano**. Los indolentes **trinos** se prolongaban y acompasaban para no herir los oídos de los dilettanti. (p. 15)

ÑDOX-3

Las **semifusas** equivalían a las **breves** de cualquier otro país. Los **trinos** más rápidos, ejecutados según el gusto de los quiquendonios, parecían un himno de **canto llano**. Las **cadencias** indolentes se hacían lánguidas y acompasadas, para no ofender los oídos de los *dilettanti*. (p. 12)

La figura de la **quadruple croche** equivale a la sesentaicuatroava parte de una redonda. En todas partes menos en Quiquendone, la semifusa, la nota de menor valor, es la que se ejecuta de forma más rápida. Verne dice de manera un poco confusa que allí, estas figuras equivalen a las redondas de cualquier otro país.

⁷⁰ El adjetivo *lourdes* desaparece en la segunda versión DOX-C (1884).

Las traducciones en un primer momento parecen también un tanto imprecisas. Para traducir ***ronde*** encontramos varias posibilidades: semibreve, mínima y breve.

El término REDONDA aplicado a la nota musical no aparece en los diccionarios de la lengua española hasta que lo recoge José Alemany y Bolufer en 1917 (1429, 3) y reenvía a semibreve.

Por tanto, es comprensible que ninguno de los tres traductores se haya decantado por la palabra « redonda ».

SEMIBREVE, como traslada fielmente de Burgos (ÑDOX-1), es el sinónimo de redonda en la notación mensural, un sistema de notación musical que se usaba en la música europea hasta principios del siglo XVII.

El diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1629, 2), bajo el lema *ronde* explica: « Mús. Semibreve, la mas larga de todas las notas y la que tiene mas valor, tiene la figura de una O inclinada á la derecha (*O*) », definición que coincide con la explicación del traductor « [...] esto es, á las notas más largas de la composición musical ».

Volvamos de nuevo a la notación mensural para comentar su correspondencia con la notación moderna, lo que nos permite comprender las otras traducciones para el término *ronde* (Imagen DOX 51⁷¹).

⁷¹ Lukas Pietsch. Imágenes disponibles via Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mensural_notation_values_modern.png]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mensural_notation_values_white.png].



Imagen DOX 51

Los valores básicos de las figuras son esencialmente idénticos a los modernos (entre paréntesis), como puede observarse a continuación,

- La *Brevis* o *Breve* (corresponde a la actual cuadrada)
- La *Semibrevis* o *Semibreve* (redonda)
- La *Minima* (blanca)
- La *Semiminima* (negra)
- La *Fusa* (corchea)
- La *Semifusa* (semicorchea).

Toda esta explicación nos permite comprender a qué se refieren Guimerá y Aranda cuando trasladan *ronde* por **MÍNIMA**, o sea, blanca (ÑDOX-2) y por **BREVE**, es decir, cuadrada (ÑDOX-3).

Otros sonidos que sirven para describir la lentitud de los habitantes de Quiquendone son *les roulades*, *les trilles* y *le plain-chant*. *La roulade* y *le trille* son adornos musicales.

La primera se corresponde con el gorgorito o la **TIRADA**, como traduce Guimerá (ÑDOX-2). *Les roulades les plus rapides* se refiere a pasajes de ejecución, adornos vocales y también instrumentales compuestos de varias notas ejecutadas ligera y rápidamente (Pedrell 1894: 402).

En contraposición, el **CANTO LLANO** o canto gregoriano (Imagen DOX 52). Se trata de un canto a una sola voz (monódico), sin grandes saltos melódicos. En el canto gregoriano solo hay altura de las notas, no existe ritmo escrito pues lo determina el texto que es lo importante. Aquí el tempo es siempre lento.

Séq.
1.

V Ictimae paschá-li láudes * ímmolent Christi- áni.

Agnus redémit óves : Chrístus ínnocens Pátri reconci-
li- ávit peccatóres. Mors et ví-ta du-éllo conflixére mirán-
do : dux vítae mórtu-us, régnat vívus. Dic nóbis Marí- a,
quid vidísti in ví-a? Sepúlcrum Chrísti vivéntis, et gló-
ri- am vídì resurgéntis : Ángé-licos téstes, sudá-ri- um, et
véstes. Surréxit Chrístus spes mé- a : praecedet sú-os in Ga-
lilaé- am. Scímus Chrístum surrexísse a mórtu- is vere :
tu nóbis, víctor Rex, mi-se-ré-re. Amen. (Alle-lú-ia.)

Imagen DOX 52

Para profundizar en la caracterización de los habitantes de la ciudad, Verne continúa su comparación con otro adorno parecido a la tirada o gorgorito, el **TRINO** o gorjeo. Consiste en alternar de manera muy rápida la nota principal (la que aparece en la partitura y sobre la que se escribe el signo de trino, **tr**) con la inmediatamente superior, para imitar el trinar de los pájaros. (Imagen DOX 53).

La partitura a la que se refiere Verne es la *Cavatina* de Figaro, del primer acto de *El Barbero de Sevilla* de Rossini. La cavatina es « un aria melódica en las óperas de bel canto. De ritmo lento y expresiva, permite el lucimiento del cantante »⁷².

Veamos qué significa que el compás lo marcaban a treinta y tres según el metrónomo. Este aparato se usa para marcar el pulso, el tiempo de duración de la negra.

Así, la indicación metronómica ♩ = 60, significa que cada negra durará un segundo. Las indicaciones más lentas que existen son el *grave* y el *largo* y su velocidad de metrónomo oscila entre 40 y 50 negras por segundo. Esto ya nos da la idea de la lentitud con la que se cantaba.

A continuación lo relacionamos con el aria de la segunda escena del primer acto del *Barbero de Sevilla*, la cavatina *Largo al factótum*, (Imagen DOX 54).

54

CAVATINA
«FIGARO»

The image shows a page of a musical score for the Cavatina 'Figaro' from Rossini's 'The Barber of Seville'. The page number '54' is in the top left. The title 'CAVATINA «FIGARO»' is centered at the top. The tempo marking 'All° vivace' is circled in red. The score includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fig.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Violin (Vni), Viola (Vle), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music is in 3/8 time and begins with a series of eighth notes.

Imagen DOX 54

⁷² [<http://www.laopera.net/vocabulario-de-opera/vocabulario-de-opera>].

Como está en compás de 6/8 (marcado en la imagen), la unidad de medida no es la negra sino la negra con puntillo. Además se aprecia en la partitura la indicación de tempo, *Allegro Vivace*, y su duración ronda los 4 minutos y medio.

En Quiquendone, en lugar de llevar la *Cavatina* a $\text{♩} = 160$, como correspondería aproximadamente a la indicación, la llevan a $\text{♩} = 33$, y por eso dura 58 minutos.

Tras la explicación, comentamos algunas peculiaridades de las traducciones. En primer lugar, *aire* y *aria* son sinónimos y designan una melodía expresiva, normalmente cantada. Por eso encontramos las dos opciones, « aria » y la más literal propuesta por Guimerá (ÑDOX-2), « el aire rápido ». Este mismo traductor prefiere el término « metrómetro » que es el antiguo nombre del metrónomo (Pedrell 1894: 283).

En ÑDOX-3 se produce un cambio de punto de vista o modulación cuando al traducir *à son entrée au premier acte*, Aranda observa la escena desde la perspectiva del espectador y la entrada se convierte en salida: « la rápida **ária** de **salida** de Figaro, en el primer acto ».

Finalmente la expresión *brûleur de planches*: « comédien au jeu brillant » según el *CNRTL*⁷³, se refiere a un actor o cantante que interpreta con viveza, fogosidad y entusiasmo. Guimerá en ÑDOX-2 utiliza el adjetivo coloquial « vivaracho », o sea vivo de genio, travieso, alegre, con lo que introduce una variación de matiz. Los otros dos traductores se decantan por atribuirle al actor « era una pólvora », y por si no se comprende bien, Felipe de Burgos (ÑDOX-1) amplía y amplifica el texto de llegada con su apostilla « pues si era poco animado, no hay que observar lo interminable de tal aria. »

En definitiva, las observaciones realizadas sobre el metrónomo, el compás y las melodías que se desprenden del

⁷³ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/definition/brûleur>].

ejemplo DOX 62, nos permiten comprender cuán lento ejecutaban los músicos en las representaciones quiquendonias.

Hemos expuesto antes que la partitura de esta *grand opéra* en cinco actos de Meyerbeer dura unas cuatro horas. Pues bien, no ocurre lo mismo en la ciudad flamenca: el primero y segundo actos se habían desarrollado durante dos veladas enteras en dos semanas diferentes. El tercer acto había tenido lugar durante otro día de representación. Y por fin los quiquendonios esperaban impacientes escuchar en el cuarto acto a Fioravanti.

Robert Pourvoyeur (1971: 95) resalta, como aspecto interesante referido a la representación de este acto en el capítulo VII, que nuestra época no es sensible « au caractère iconoclaste de ce ralentissement dans l'exécution de la ópera », pero en el siglo de Verne sí se sabía saborear este efecto de humor musical.

Ej. DOX 63

[...] *c'est ce soir-là même qu'il allait être joué devant un public impatient. Ah ! ce duo de Raoul et de Valentine, cet hymne d'amour à deux voix, largement soupiré, cette **strette** où se multiplient les crescendo, les stringendo, les **pressez un peu**, les **più** crescendo, tout cela chanté lentement, compendieusement, interminablement ! Ah ! quel charme !* (C.VII)
ÑDOX-1

[...] era pues el que se iba á representar aquella tarde y noche en presencia de un público en realidad impaciente.... ¡Oh! Aquel duo de Raoul y Valentina! ¡aquel himno de amor á dos voces, extensamente suspirado en aquella **fuga** en que se multiplicaban los *crescendo*, los *stringendo*, los **prestissimo** (VM), los *più crescendo* y cantado todo eso con calma, despacio, compendiosa é interminablemente! ¡Oh! qué embeleso, qué deleite! [sic]. (p. 21)

ÑDOX-2

[...] y precisamente aquella tarde iba á ser cantado ante un público impaciente. ¡Ah! ¡Aquel duo de Raul y Valentina, aquel himno de amor á dos voces, tan suspirado, aquel **stretto** en que se multiplicaban los *crescendo*, los *stringendo*, los **sforzando** (VM), los *piu crescendo*, todo cantado lenta, compendiosa, interminablemente! (p. 15)

ÑDOX-3

[...] debía cantarse en la noche que nos ocupa ante un público impaciente. ¡Ah! ¡Con qué afán se esperaba aquel duo de Raoul

y Valentina, ese himno de amor á dos voces, ámpliamente suspirado, aquella **stretta** en que se multiplicaban los *crescendo*, los *stringendo*, los **sforzando** (VM), los *più crescendo*, cantado lenta, compendiosa é interminablemente! (p. 13)

En el ejemplo, todos los términos musicales que aparecen en el texto original son precisamente la antítesis del espíritu quiquendonense y se refieren a *la strette*, es decir « *cet hymne d'amour à deux voix* »,

- *Crescendo*, significa « creciendo », aumentando poco a poco el volumen.
- *Stringendo*, indica « acelerando », aceleración del tempo. Si tradujéramos al francés el término sería *en serrant, en pressant*.
- *Les pressez un peu*, aunque como tal expresión no la hemos encontrado, la acepción musical del verbo *presser* significa « Augmenter la rapidité dans le mouvement d'une composition musicale »⁷⁴. Es decir el movimiento se acelera *un peu* entre el *stringendo* y el *più crescendo*.
- *Più crescendo*, se refiere a « creciendo más », subiendo todavía más el volumen.

La **STRETTE**, se traduce de tres formas: **fuga** (ÑDOX-1), **streto** [sic] (ÑDOX-2) y **stretta** (ÑDOX-3). Nos detendremos en la explicación del término antes de buscar las razones de estas diferencias.

El estrecho es una parte de la fuga o de una pieza contrapuntística, la sección con la que se acaba. En la fuga hay un tema principal (sujeto), una respuesta al sujeto, episodios en los que no entran ni el sujeto ni la respuesta, y estrechos, en los que la respuesta entra sin esperar a que acabe el sujeto y viceversa. Esta forma de escribir

⁷⁴ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/presser>].

implica mayor tensión musical, sugiere precipitación, aceleración. Una fuga nunca empezará en estrecho.

Según Pedrell (1894: 430), el término italiano *stretta* (la opción de ÑDOX-3) indica « Conclusión, final, coda de una pieza de ópera, en que se recapitulan los temas principales de algún fragmento dramático ». La palabra elegida por Guimerá (ÑDOX-2) *streto* [sic], también del italiano (pero con dos t: *stretto*), se refiere tanto a « Grado veloz de movimiento en la ejecución musical » como a « Recapitulación, último desarrollo, coda ó conclusión de la Fuga ». Los términos por los que optan los traductores no son coincidentes, sin embargo, puesto que STRETTE en francés significa parte final de una fuga y también un movimiento acelerado de un final en una representación, podemos afirmar que los traductores son fieles al original.

Sin embargo, la expresión *LES PRESSEZ UN PEU* ha sido obviada y sustituida por los tres, provocando una variación de matiz (VM). Tanto los *stringendo* (*les en pressant*, en francés) como *les pressez un peu* (*les en pressant un peu*) aluden a un cambio puntual de tempo, y es distinto de *prestissimo*, la opción de Felipe de Burgos (ÑDOX-1). Este término musical hace referencia a una indicación general de *tempo* para una obra o movimiento. Guimerá y Aranda prefieren utilizar la forma *sforzando*, una indicación concreta para una nota suelta o unas pocas notas concretas. Según Felipe Pedrell (1894: 417) esta palabra se refiere al « esfuerzo graduado en la emisión del sonido y en la intensidad general »; se emplea para marcar qué notas deben ser acentuadas de forma repentina.

Finalmente queremos resaltar la utilización por parte de Verne de los adverbios terminados en -ment: *largement*, *lentement*, *compendieusement*, *interminablement*, como una forma de alargar, de arrastrar, de ralentizar todavía más y que contribuye a la

caracterización de los personajes y las situaciones. En cambio, los traductores los han acortado y se ha perdido la aliteración.

6.5.2.1.4.5. Movimiento rápido

Verne nos ha mostrado de múltiples maneras la lentitud instalada en todos los ámbitos de la vida de Quiquendone. El fragmento siguiente nos permite introducir el análisis del cambio de ritmo que se produce en la segunda parte del capítulo VII, en plena representación del acto IV de *Los hugonotes*.

Comienzan los instrumentos de viento a acelerarse, después

Le basson lui-même, le fils du pharmacien Josse Liefrinck, un jeune homme si bien élevé, tend à s'emporter.
Cependant Valentine a commencé son récitatif :
Je suis seule chez moi...
mais elle presse. (C.VII).

El gas oxhídrico lanzado por el doctor Ox está comenzando a provocar desarreglos, en primer lugar en la orquesta y en los cantantes.

Ej. DOX 64
*Le chef d'orchestre et tous ses musiciens la suivent – peut-être à leur insu – dans son **cantabile**, qui devrait être battu largement, comme un **douze-huit** qu'il est.*
ÑDOX-2
El maestro de orquesta y todos los músicos la siguen, quizá inconscientemente, en su **cantabile**, que debería ser medido con pausa, como un **doce por diez y ocho** que es. (p. 17)

En ópera el término *cantabile* hace referencia a la primera mitad de un aria doble, aria que consta de *cantabile* (lento y de forma libre) y *cabaletta* (más rápida y libre).

El texto original dice *qui devrait être battu largement, comme un douze-huit qu'il est*. La traslación más adecuada sería que el *cantabile* debería marcarse o medirse lentamente, como un doce por ocho (12/8) que es, como se comprueba en la imagen DOX 55.

ROMANZA.

The image shows a musical score for a piece titled 'ROMANZA.'. It consists of three staves. The top staff is for the voice, labeled 'VALENTINA.', and has a circled time signature of 12/18. The middle and bottom staves are for the piano, labeled 'PIANO.'. The tempo is marked 'Andante cantabile.' and the dynamics are 'p' (piano) and 'dolce con espressione.' (sweetly with expression).

Imagen DOX 55

Sin embargo, Guimerá (ÑDOX-2) ha cometido un error y lo marca a 12/18.

Las otras dos traducciones son correctas, aunque la de Burgos (ÑDOX-1) lo es solo en este aspecto, pues traslada el texto original con su estilo largo y ampuloso habitual añadiendo, ampliando y amplificando el texto verniano (en negrita),

ÑDOX-1

[...] el director de la orquesta **hace un último esfuerzo; pero inmediatamente, perdiendo la calma acostumbrada**, sigue **al compás** de la cantatriz; los músicos **imitan á su director, y acaso sin saberlo, se aceleran cabalmente** en aquel cantábile, que tendría que ejecutarse lentamente como un doce por ocho que es, **según su autor.** (p. 22)

Del mismo modo que había hecho para marcar la calma y parsimonia quiquendonia, ahora Verne invierte los términos musicales para indicar la rapidez. Los señores católicos han entrado en escena,

Ej. DOX 65

Allegro pomposo, a marqué le compositeur sur la partition. L'orchestre et les seigneurs vont bien allegro, mais pas pomposo du tout, et au morceau d'ensemble, dans cette page magistrale de la conjuration et de la bénédiction des poignards, on ne modère plus l'allegro réglementaire. Chanteurs et musiciens s'échappent fogueusement. » (C.VII)

ÑDOX-1

Allegro pomposo ha marcado el compositor en su partitura **para el canto de dichos señores**; pero la orquesta y estos toman un *allegro* sí, pero nada *pomposo* en verdad, y en el trozo de conjunto (LIT), en esa página magistral de la conjuración y de la bendición de los puñales, ya no se modera el *allegro* prescrito **por el autor**. Cantantes y músicos se animan, **se exaltan, se precipitan como si ejecutasen una fuga magistral**. (p. 22)

ÑDOX-2

Allegro pomposo ha marcado el compositor en la partitura. La orquesta y los señores andan efectivamente *allegro*, pero nada *pomposo*, y en el **tutti**, en esa página magistral de la conjuración y de la bendición de puñales, no se modera ya el *allegro* reglamentario. Cantores y músicos corren fogosamente. (p. 17)

ÑDOX-3

El compositor ha marcado en la partitura *allegro pomposo*; pero la orquesta y los señores toman un *allegro*, que no es por cierto *pomposo*; y al llegar al **concertante**, á esa pieza magistral de la conjuración y de la bendición de los puñales, no se modera ya el *allegro* reglamentario. Los cantantes y la orquesta emprenden una marcha fogosa, sin que el director piense en contenerlos. (p. 14)

A menudo estas voces se combinan con adjetivos para matizar con más detalle; si el **allegro** es un tiempo rápido, el adjetivo **pomposo** sirve para dar al *allegro* un carácter más solemne y por tanto más pausado y tranquilo.

En las traducciones de Guimerá y de Aranda, ENSEMBLE, es decir « Pièce musicale ou passage d'une œuvre musicale destinée à être exécutée par un groupe d'interprètes »⁷⁵ se traslada mediante dos términos.

El que propone Guimerá (ÑDOX-2), **tutti**, es próxima al original, puesto que alude al conjunto de los músicos de la orquesta tocando juntos. Pedrell (1894: 481) recoge que en el antiguo concierto se designaba con esta voz la entrada de todos los instrumentos después del solo del concertante.

⁷⁵ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/ensemble>].

La que propone Aranda, **concertante**, es más discutible. Si se refiere a una pieza concertante, es « un nombre dado á los finales de una ópera en los cuales conciertan las voces y los instrumentos », y si lo que quiere decir es sinfonía concertante se trata de una obra « en que los motivos están dialogados entre dos ó varios instrumentos ». (Pedrell 1894: 107).

Para Felipe de Burgos (ÑDOX-1), traducir esta expresión *morceau d'ensemble* no le supone ninguna dificultad, ya que opta por hacerlo palabra a palabra (LIT), « trozo de conjunto ». Como siempre, hemos marcado en negrita sus complementos al texto original.

También encontramos discrepancias traductológicas en el ejemplo siguiente,

Ej. DOX 66

Les soprani, les ténors, les basses, attaquent avec des cris de rage l'allegro furioso, et, d'un six-huit dramatique, ils font un six-huit de quadrille. (C.VII)

ÑDOX-1

Los sopranos, los tenores y bajos atacan con gritos que parecen de furiosos energúmenos el *allegro furioso*, y de un seis por ocho dramático hacen un seis por ocho de **lanceros ó de galop infernal**. (p. 23)

ÑDOX-2

Los sopranos, los tenores y bajos atacan con gritos encarnizados el *allegro furioso*, y de un seis por ocho dramático hacen un seis por ocho de **rigodón**. (p. 17)

ÑDOX-3

Los sopranos, los tenores, los bajos atacan con gritos de rábida el *allegro furioso*, y de un seis por ocho dramático, hacen un seis por ocho de **can-can**. (p. 14)

Las *QUADRILLES* o cuadrillas son un tipo de danza muy compleja en boga durante el siglo XIX en la que cuatro parejas de bailarines efectúan diversas figuras. La componían cinco secciones formadas por temas de ocho compases de duración. *Le quadrille* reemplazó a la contradanza francesa del siglo XVIII.

Esta danza de baile y de salón va evolucionando a lo largo del siglo. La quinta figura se denomina **galop** o figura final de contradanza. Por otro lado, es en la ópera cómica con música de Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers* donde aparece el **galop infernal** (acto segundo, escena 2) que se hará famoso fuera de los círculos clásicos como la música del **can-can**.

Los **lanceros** es una especie de rigodón francés, distribuido de manera parecida a la contradanza.

Como anécdota sobre este término citaremos que en el sainete lírico de Javier de Burgos *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso* (escena cuarta, cuadro I), con música de Gerónimo Giménez que se estrenó el 27 de enero de 1897 en el teatro de la Zarzuela, se dice,

Sí, sí /Y el baile nuevo/ que hay en París/ son los lanceros/
linda cuadril.⁷⁶

En resumen, las traducciones de *quadrille* que proponen Felipe de Burgos (lanceros y galop infernal) y Aranda (cancán), no se alejan demasiado del texto original. En cuanto a **rigodón**, en la de Vicente Guimerá, se trata de una danza antigua, también de origen francés pero que en el siglo XIX había caído ya un poco en el olvido. Su ritmo es binario y su aire muy vivo, pero su forma es más sencilla que la de la cuadrilla; por tanto también la más alejada del texto de partida.

Antes del experimento de Ox, la ópera *Los hugonotes* se representaba lentamente, un acto cada tarde. El cuarto acto en tiempo normal duraba seis horas, cuando fuera de Quiquendone no llegaba a una. Pero bajo los efectos del gas, el cuarto acto ha sido ejecutado en dieciocho minutos.

⁷⁶[http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/ELBAILEDELUISALONSO.pdf].

Quince días después de esta terrible representación, la ciudad, expuesta a los gases quasi sádicos del doctor Ox, es abandonada a su suerte por Verne incluyendo a todos los personajes. Antes de involucrarse en una guerra ridícula contra el país vecino a causa de una vaca, los quiquendonios acuden a un baile ofrecido en su casa por el banquero Collaert y asistimos al desenfreno del capítulo VIII, « OÙ l'antique et solennelle valse allemande se change en tourbillon ».

En dos párrafos seguidos pasamos de la lentitud (Ej. DOX 67) al desenfreno bailarín (Ej. DOX 68) utilizando el léxico relacionado con la danza,

Ej. DOX 67

*[...] de temps en temps, une danse lente et compassée, comme un **menuet**; parfois une **valse**, mais une de ces valse allemandes qui ne donnent pas plus d'un tour et demi à la minute, et pendant lesquelles les valseurs se tiennent embrassés aussi loin l'un de l'autre que leurs bras le peuvent permettre, tel est l'ordinaire de ces bals que fréquentait la haute société de Quiquendone. La **polka** [même⁷⁷], après avoir été mise **à quatre temps**, avait bien essayé de s'y acclimater ; mais les danseurs restaient toujours en arrière de l'orchestre, si lentement que fût battue la mesure, et on avait dû y renoncer.*
(C.VIII)

ÑDOX-2

*[...] de cuando en cuando una danza lenta y acompasada como con **minué**; á veces un **vals**, pero uno de esos **vales alemanes** que no dan más de vuelta y media por minuto y durante los cuales los que bailan se hallan tan lejos uno de otro como los brazos lo permiten, tales eran las circunstancias ordinarias de los bailes á que concurría la alta sociedad de Quiquendone. Se habia intentado aclimatar la **polka** después de ponerla **á cuatro tiempos**, pero las parejas siempre se quedaban atrás de la orquesta, por lento que fuese el compás, de modo que hubo necesidad de renunciar á ella. (p. 19)*

Aranda (ÑDOX-3) traduce el fragmento de manera similar. Felipe de Burgos (ÑDOX1) traslada igual que sus colegas los bailes, minué y polka, pero se decanta por « wals », « walses » y « walsistas » para

⁷⁷ En la primera versión de 1872. En la versión Hetzel de 1874, *même* desaparece.

*valse, valse*s y *valseurs*. El término « wals » en español solo lo recogen en el siglo XIX los diccionarios de Gaspar y Roig (1855: 1356, 3), y el *DRAE* (1869: 803, 3), y en los dos casos la voz reenvía a « vals ».

El **minueto**, **minuete** o **minué** es una danza tradicional barroca de compás ternario (tres pulsos, 3/4) y, en origen de *tempo* rápido, pero con los años la velocidad se fue moderando.

El **vals** es originario del Tirol, en compás de 3/4, y, al revés que el anterior, de ritmo lento en su nacimiento y más rápido según evolucionaba.

La **polka** deriva del minueto y se escribe en un 2/4 rápido, es decir, dos tiempos. El experimento quiquendonense de trasladarla « á cuatro tiempos » no podría funcionar.

Ej. DOX 68

*Pourquoi vers le milieu de la fête une sorte d'ivresse inexplicable gagna-t-elle tous les invités ? Pourquoi le menuet dériva-t-il en **saltarelle** ? Pourquoi les musiciens de l'orchestre pressèrent-ils la mesure ?* (C.VIII)

ÑDOX-1

¿Por qué motivo allá en mitad de la fiesta una especie de embriaguez inesplicable dominó á todos los convidados? ¿Por qué el **grave minué** se convirtió en **la veneciana saltarella**? ¿Por qué apresuraban cada vez más el compás los músicos de la orquesta? (p. 33)

ÑDOX-2

¿Por qué á mitad de fiesta se apoderó de todos los convidados una especie de inesplicable embriaguez? ¿Por qué se convirtió el minué en **tarantela**? ¿Por qué los músicos de la orquesta apresuraron la medida? (p. 19)

ÑDOX-3

¿Por qué, á la mitad de la fiesta, se apoderó de todos los convidados una especie de embriaguez? ¿Por qué se convirtió el minué en **zapateado**? ¿Por qué precipitaron los músicos el compás?" (p. 16)

De nuevo obtenemos tres traducciones distintas para el mismo término, *saltarelle*: « la veneciana saltarella », « la tarantella » y « el zapateado ».

La **tarantela**, como traduce Guimerá (ÑDOX-2) es un baile napolitano escrito en 6/8, compás binario en el que la unidad de pulso no es la negra como en el 2/4 sino la negra con puntillo (es un compás binario de subdivisión ternaria). Convertir un minué en tarantela quiere decir que los músicos lo tocaron precipitadamente. Felipe de Burgos (ÑDOX-1) se pregunta « ¿por qué el grave minué se convirtió en la veneciana saltarella ». El **saltarello** es un baile propio de la Italia central muy similar a la tarantella, cuyas melodías muchas veces los no iniciados suelen confundir. La diferencia fundamental radica en los pasos de baile. El error cometido por este traductor está en trasladar la palabra en femenino y atribuirle el calificativo de « veneciana ». Sin embargo, aunque añade el adjetivo « grave » a minué, este sí es acorde con el baile al que se refiere y con la definición de Domínguez (1853: 1231, 3): « Minuete ó minué, cierto baile antiguo de seria y **grave** escuela ».

Evidentemente Aranda (ÑDOX-3) ha optado por adaptar el término italiano a la cultura receptora eligiendo una danza de origen andaluz. El **zapateado** se caracteriza por ser un tipo de música en compás de 6/8, y movimiento vivo, marcado a dos tiempos, el segundo muy acentuado.

Aunque se trata de distintas traducciones para una misma danza y música, las tres tienen en común el tipo de compás y el movimiento vivo.

En las imágenes DOX 56 y DOX 57 se muestran las dos ilustraciones para el mismo texto; la de la izquierda, de U. Parent apareció en las traducciones de Aranda (ÑDOX-3) con la leyenda « Baile en casa del banquero Collaert ») y en la de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) con « El vals de Freyschulz ». La de la derecha, más atrevida, corresponde a la edición Hetzel DOX-C (1874). Es de

Lorens Froelich y debía haberse publicado en la traducción de Gaspar de 1875 (ÑDOX-2) pero se omitió. Por tanto no apareció en las traducciones españolas del siglo XIX.



Imagen DOX 56

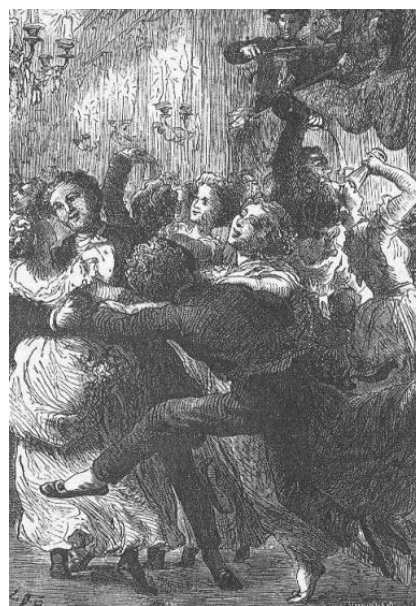


Imagen DOX 57

Finalmente el frenesí desbordante llega con el vals *du Freyschutz*.

Der Freischütz, en español *El cazador furtivo* (1821), es una ópera alemana en tres actos de Carl Maria von Weber que alcanzó gran fama en toda Europa (Imagen DOX 58⁷⁸).

⁷⁸ Litografía de una representación del *Freischütz* en 1822, en Nuremberg. Disponible via Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Freischütz_um_1822.jpg].



Imagen DOX 58

En 1824 se creó una versión francesa adaptada pero muy alejada del original titulada *Robin des Bois ou les Trois Balles*, que fue representada años más tarde en l'Opéra Comique y en el Théâtre Lyrique. En 1841 Hector Berlioz y Émilien Paciniet realizaron una segunda versión más fiel al original cuyo título se parece más a como lo transcribe Verne: *Le Freyschütz*.

Los tres traductores mantienen la *y griega*.

Et quand l'orchestre entonna la valse du **Freyschutz**, lorsque cette valse si allemande et d'un mouvement si lent, fut attaquée à bras déchainés par les gagistes, ah ! ce ne fut plus une valse, ce fut un tourbillon insensé, une rotation vertigineuse, une giration digne d'être conduite par quelque Faust, battant la mesure avec un tison ardent ! Puis un **galop**, un galop infernal, [...] (C.VIII)

Ya hemos comentado en el ejemplo DOX 66 el término *galop*, esa danza de compás binario y movimiento muy vivo en la que las parejas recorren todo el salón de baile, así como el *galop infernal*, en *Orphée aux enfers* de Offenbach.

Felipe de Burgos y Aranda lo escriben en femenino, « una galop ».

6.5.2.1.4.6. Componentes de la orquesta

En el fragmento siguiente, Verne se sirve del léxico relativo a los instrumentos y los instrumentistas y establece comparaciones. Este ejemplo ya ha sido comentado en el punto 6.5.1.1. al hablar de la acción y de la trama (ej. DOX 15b), donde el autor ha introducido un cambio en el tiempo verbal: del pasado en los fragmentos anteriores, al presente, por medio del cual prepara el ambiente para lo que va a ocurrir. Lo retomamos para enfocarlo desde otra perspectiva.

Ej. DOX15b

Enfin, l'orchestre est à son poste, au grand complet. Le premier violon a passé entre les pupitres pour donner un la modeste à ses collègues. Les instruments à corde, les instruments à vent, les instruments à percussion, sont d'accord. Le chef d'orchestre n'attend plus que le coup de sonnette pour battre la première mesure.

La sonnette retentit. Le quatrième acte commence. (C.VII).

ÑDOX-1

Por último la orquesta ocupa su puesto; el teatro tiene un lleno completo. El primer violín ha pasado entre los pupitres (LIT) para dar un modesto *la* á sus colegas. Los instrumentos de cuerda, los instrumentos de viento, los instrumentos de percusión **están acordes**.

Todo está dispuesto; el maestro director de orquesta solo aguarda el convenido campanillazo para señalar el primer compás.

Suena la campanilla; **el director levanta la batuta, vuelve la cabeza á uno y otro lado de la orquesta balanceándose al compás de la introducción y... (AMP, AMPF) comienza la sintonía (AD) del acto cuarto de los Hugonotes (AD).** (p. 22)

ÑDOX-2

Por último, la orquesta está completa en su puesto. El primer violín pasa por entre los atriles para dar un modesto *la* á sus colegas. Los instrumentos de cuerda, los de viento y los de percusión **están acordes**. El maestro de orquesta no aguarda más que la campanilla para marcar el primer compás.

La campanilla suena y comienza el cuarto acto. (p. 16)

ÑDOX-3

Por último, los músicos ocuparon su sitio. El primer violín fué pasando de atril en atril para dar un *la* modesto á sus compañeros, y no tardaron **en ponerse á tono** los instrumentos de cuerda, los de viento y los de percusión.

El maestro sólo espera la señal de la campana para que rompa la orquesta.

Suena la campana: empieza el cuarto acto. (p. 14)

En primer lugar describe perfectamente la tarea del primer violín o *concertino* que consiste en dirigir la afinación de la orquesta por medio de la nota *la*, la famosa nota *la* del diapasón que comentaremos después, hoy establecida en 442 Hz.

La orquesta se compone de tres secciones: viento, cuerda y percusión; el oboe solista toca el *la* para el resto de instrumentos de viento madera y luego un *si b* para los de viento metal. A continuación el *concertino* afina su violín con el *la* del oboe y a su vez, lo da al resto de la orquesta. Cuando las tres secciones están **afinadas** se puede empezar.

En el ejemplo DOX 15b consideramos que Verne hace un juego de palabras con el verbo *accorder*-afinar:

*Les instruments à cordes, les instruments à vent, les instruments à percussion, sont **d'accord.***

Ni la traducción propuesta por Aranda (ÑDOX-3) « ponerse a tono » ni las otras dos, « están acordes », han captado la sutileza de lo que podría haberse trasladado incluso literalmente como « están de acuerdo », o en su defecto « están afinados ».

En cuanto a ÑDOX-1, resaltamos la nueva ampliación, la ampliación y las adiciones al final del segmento traducido por Felipe de Burgos.

A continuación retomamos una vez más un fragmento del ejemplo DOX 51, utilizado en el apartado dedicado a las alusiones eróticas, para analizar otros componentes de la orquesta,

Ej. DOX 51a

*Les cordes des **violons** sont rompues et les manches tordus !*

*Dans la fureur, le **timbalier** a crevé **ses timbales** !*

*Le **contrebassiste** est juché sur le haut de son édifice sonore !*

*La **première clarinette** a avalé l'anche de son instrument, et le **second hautbois** mâche entre ses dents ses languettes de*

*roseau ! La coulisse du **trombone** est faussée, et enfin, le malheureux **corniste** ne peut plus retirer sa main, qu'il a trop profondément enfoncée dans le pavillon de son **cor** ! (C.VII)*

En la representación teatral del capítulo VII estos instrumentos, que junto con los músicos se unen a la orgía desencadenada por la inhalación de gas, pertenecen como hemos visto, a las familias viento-metal (la **trompa** o **corno** francés y el **trombón**), caracterizados por producir el sonido mediante la vibración de los labios en el interior de la boquilla, a la sección viento-madera (el **clarinete** y el **oboe**), y el **contrabajo**, instrumento de cuerda frotada con arco, que también se puede tocar pellizcando las cuerdas con los dedos (*pizzicato*).

Los demás instrumentos citados son los **violines**, con las cuerdas rotas y mástiles retorcidos, y el timbalero que ha reventado los **timbales**.

En sus alusiones procaces, Verne se refiere al *malheureux **corniste*** que *ne peut plus retirer sa main, qu'il a trop profondément enfoncée dans le pavillon de son cor ! (C.VII)*.

Efectivamente, para tocar la trompa el músico debe introducir la mano derecha dentro de la campana del instrumento. La mano funciona como sordina y, dependiendo de su posición, el timbre de la trompa varía. Con la mano izquierda se accionan las válvulas para producir distintos sonidos (Imagen 59⁷⁹).

⁷⁹ Josef Franzl (1882-1955). Trompa. Imagen extraída del artículo firmado por Vincent Andrieux « L'École de cor tchèque 2 », disponible en [<http://musicabohemica.blogspot.com.es/2013/10/seconde-partie-de-l'article-signe.html>].



Trompa

Imagen DOX 59

Para definir al músico que toca este instrumento, el *DRAE* no reconoce la palabra TROMPISTA sino TROMPA. Sin embargo el primer término es usado normalmente en los ámbitos musicales relacionados con él. Las traducciones ÑDOX-2 y ÑDOX-3 adoptan el segundo para traducir *corniste*, y por tanto para trasladar *cor* tienen que recurrir al término más general o neutro « instrumento ».

En cambio en la traducción de Felipe de Burgos, lo menos reseñable es esa generalización,

el infeliz **cornetín** no puede retirar la mano que ha metido sobradamente dentro del pabellon de su **instrumento**.

Destaca el falso sentido « cornetín » para *corniste* ya que se trata de dos intérpretes de instrumentos distintos. Además el funcionamiento para su ejecución es diferente, así como la dificultad que conlleva el introducir la mano en el « pabellón-campana » de una corneta o cornetín.

El otro instrumento de la misma familia viento-metal citado es el *trombone*-trombón. Sus notas se obtienen por el movimiento de un tubo móvil, denominado vara o vara corredera, que realiza el TROMBONISTA (también llamado trombón). Los tres traductores han recogido « la corredera del trombon ».



Oboísta

Imagen DOX 60

El clarinete y el oboe, pertenecientes a la sección viento-madera, producen el sonido por vibración de una lengüeta doble en el caso del segundo y en el clarinete por una lengüeta simple

fabricada de caña. En cuanto a la denominación de la profesión de los músicos que ejecutan con estos instrumentos, diremos (como violinista), CLARINETISTA y OBOÍSTA (Imagen DOX 60⁸⁰).

En cambio, cuando nos referimos al escalafón del músico en la orquesta, las formas *primer clarinetista o *segundo oboísta son incorrectas. Lo adecuado es, como en las tres traducciones, PRIMER CLARINETE y SEGUNDO OBOE (no « oboé », como en ÑDOX-3).

El último instrumento es *les timbales*, destrozados por su músico *le timbalier*. Guimerá y Aranda lo trasladan por los términos habituales « timbales » y « timbalero ». El peculiar Felipe de Burgos prefiere traducir *timbalier* por « redoblante », o sea el músico que toca un « Tambor de caja prolongada, sin bordones en la cara inferior, usado en las orquestas y bandas militares »⁸¹, y *timbales* por « atabales » (término procedente del árabe hispánico, sinónimo de timbal). Aunque ambos, el redoblante y el timbal (o atabal), sean membranófonos percutidos, se trata de instrumentos distintos. El timbal en la orquesta nunca va solo. Como mínimo hay dos, uno para dar la tónica y otro para la dominante, como en la traducción de Felipe de Burgos: « el redoblante había roto los **dos atabales** ».

6.5.2.1.4.7. Las voces de los personajes

Otro de los elementos que contribuyen a crear el ambiente en el relato son las voces de los personajes comparadas con elementos musicales: la de van Tricasse y la de Frantz Niklausse.

I. El burgomaestre **van Tricasse** y su consejero se han desplazado a casa del doctor Ox para recriminarle por la inusitada

⁸⁰ *El oboísta (Benjamin Sharp)*. Retrato de 1880 por Thomas Eakins. Disponible via Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Thomas_Eakins_-_The_Oboe_Player.jpeg].

⁸¹ *DRAE*. [http://lema.rae.es/drae/?val=redoblante].

discusión sobre política que el médico y el abogado de Quiquendone habían mantenido en su casa.

Poco a poco, durante el capítulo V, el carácter de los dos notables de la ciudad va cambiando y una inusual excitación provocada por el gas, consigue hacer mella en ellos.

Casi al final del episodio, Verne establece la comparación de la voz del burgomaestre con el diapasón, que los tres traductores han trasladado correctamente.

Ej. DOX 69

*En parlant ainsi, le bourgmestre, sous l'empire d'une surexcitation extraordinaire, élevait la voix **au diapason de la colère**. Il était furieux, ce digne van Tricasse, et certainement on dut l'entendre du dehors.* (C.V)

En el momento en que Verne escribe este relato, el diapasón patrón emite un sonido de 870 Hz (en la actualidad, 880 Hz), equivalente a la tercera nota *la* del dibujo (Imagen DOX 61). Es una nota bastante aguda, lo que demuestra sin duda que van Tricasse estaba muy furioso, pues la tesitura normal de un hombre no llega a esa nota salvo que hable, cante o grite en falsete (Cadena 2013: 94).

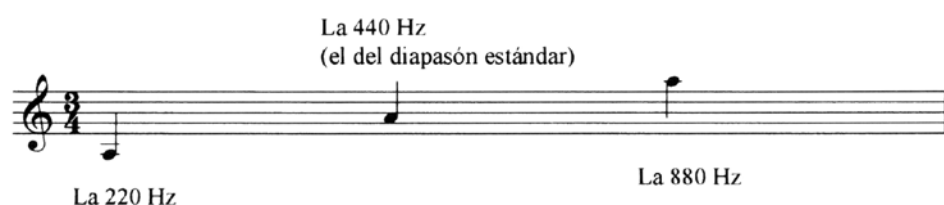


Imagen DOX 61

Transcurrido un tiempo, todo vuelve a la normalidad,

Ej. DOX 70

Et un quart d'heure après avoir quitté l'usine, van Tricasse disait doucement au conseiller Niklausse : [...]. (C.V)

Vicente Guimerá ha continuado la comparación con una de las tres características del sonido (intensidad, timbre y tono),

ÑDOX-2

–Y un cuarto de hora despues de haber salido de la fábrica, van Tricasse decía con apacible **tono** al consejero Niklausse: (p. 13)

La altura o tono es lo que ayuda a diferenciar sonidos agudos de sonidos graves dependiendo de la frecuencia (es decir de la cantidad de veces por segundo que se repite una onda, o lo que es lo mismo, del número de vibraciones por segundo = hercios). Por tanto, pasada la cólera, el tono de la voz de van Tricasse ya no es el del diapasón sino uno de altura más normal (menor frecuencia).

Aranda y de Burgos optan por traducir *doucement* por « tranquilamente » y « blandamente ».

II. Verne vuelve a utilizar las características del sonido para describir la voz del hijo del consejero de Quiquendone, **Frantz Niklausse**,

Ej. DOX 71

*Il convient de dire ici que Frantz était un jeune homme de vingt-deux ans, qu'un léger duvet de pêche apparaissait sur ses joues, et enfin que **sa voix venait à peine de descendre d'une octave à une autre.*** (C.VI)

La voz cambia varias veces a lo largo de la vida (infantil, adulta, presenil, senil). El cambio más evidente es el que produce la testosterona en los hombres al aumentar el tamaño de la laringe, la longitud de los músculos intrínsecos y el espesor de los pliegues vocales (de 17 a 28 mm. de longitud). Estos cambios anatómicos producen un aumento de la intensidad y un descenso del tono, en concreto seis tonos, o sea **una octava** como bien dice Verne (la frecuencia fundamental de la voz baja aproximadamente 110 Hz.).

Las traducciones de Guimerá, ÑDOX-2, y de Aranda, ÑDOX-3, son más acertadas que la de Felipe de Burgos por la utilización del verbo « recorrer »,

ÑDOX-1

Aquí conviene decir que Frantz era un jóven de veinte y dos años, al cual un suave bozo, como el de un melocoton, sombreaba débilmente las mejillas, y **cuya voz alcanzaba á duras penas á recorrer de una octava musical á otra.** (p. 17)

ÑDOX-2

Conviene decir aquí que Frantz era un jóven de veintidos años, en cuyo rostro apuntaba un ligero bozo de melocoton, y **cuya voz apenas acababa de descender de una octava a otra.** (p.14)

ÑDOX-3

Conviene decir aquí que Frantz era un jóven de veintidos años, en cuyas mejillas apuntaba un ligero bozo como el de la piel del melocoton, y **cuya voz apenas acababa de pasar de una octava a otra.** (p. 11)

Con estas comparaciones musicales que sirven para caracterizar a los personajes, finalizamos este apartado que hemos dedicado a analizar el importante lugar que ocupa la música en la composición de este relato y en la comprensión del texto por parte del lector.

6.6. CONCLUSIONES SOBRE *UNE FANTAISIE DU DOCTEUR OX*

Hemos profundizado en uno de los relatos cortos de Verne más interesantes desde muchos puntos de vista. Se trata de una historia con tintes de farsa, de una broma que incluye el *coup de fouet*, propio de la *nouvelle*, con dos desenlaces, el previsible y el sorpresivo; pero también estamos ante una ficción bien lograda desde la perspectiva estructural y técnica. Este capricho de su autor, hábilmente construido, hace visible la gran libertad de la que Verne disfrutó incluso dentro del proyecto educativo *hetzelverniano*. Se trata de una obra redonda y, como hemos comprobado tras su datación indirecta, con dos versiones editadas en Francia y en España casi simultáneamente (sobre todo la segunda). Tres traductores, dos de ellos poco conocidos, se encargaron cada uno de su traducción y se publicaron una en Madrid y dos en Barcelona.

El lector español del siglo XIX que ha elegido estos textos sabe que está leyendo obras vertidas del francés, y no solo porque así se dice en la portada.

Las dos pertenecientes a la versión que se modificó para salir en la Bibliothèque d'Éducation et de Récréation de Hetzel, la de Vicente Guimerá y la de Manuel Aranda son bastante aceptables y fieles al contenido original.

Ha quedado demostrado tras la comparación de los textos y de las imágenes que los acompañan que *Una ciudad oxi-hidrogenada*, ÑDOX-1 (1874) de Felipe de Burgos es la traducción de la versión DOX-A (1872) publicada en el *Musée des familles*, y debido a su peculiaridad, la hemos tratado separadamente. Traslada todo el contenido de la obra de referencia pero introduce múltiples modificaciones, inventando aspectos de la trama, insertando cambios estructurales, técnicos y estilísticos.

Verne concibe *su fantaisie du docteur Ox* para ser publicada en el *Musée des Familles*, que ya ha acogido otras *nouvelles* suyas, un periódico de éxito cuya propuesta era instruir divirtiendo a un público familiar compuesto por adultos, niños y jóvenes, bajo el respeto a los principios morales y religiosos católicos defendidos por los directores del mismo.

Como hemos comentado en el capítulo 4, en las fechas de la redacción del relato, se están publicando en España colecciones completas de las obras traducidas que Verne está escribiendo, como la Biblioteca de instrucción y recreo de Medina y Navarro o la Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra de Barcelona pugnando con la de Gaspar editores de Madrid.

En la fecha en que Hetzel publica la *nouvelle* modificada (1874), bajo la autoría de Felipe de Burgos, la casa editora Trilla y Serra hace lo mismo con la traducción del relato inicial, que los lectores

franceses ya habían leído en las entregas de marzo, abril y mayo de 1872 del *Musée des Familles*. Por tanto, el texto original estaba al alcance de cualquier interesado. Razones comerciales harán coincidir en el tiempo la primera traducción en España con la venta en Francia (en abril de 1874 sale DOX-C₁), antes de que Gaspar editores, que ha firmado el contrato de derechos con Hetzel, tenga tiempo de traducirla (Guimerá lo hará en 1875). Eso sí, se trata de dos versiones distintas, pero evidentemente, eso el lector lo desconoce y para él carece de interés.

Tras el análisis de la traducción, de la que Felipe de Burgos se ha apropiado y donde ha metido su mano sin compasión, creemos que los rasgos que se desprenden de esas invenciones, adiciones, ampliaciones a veces contradictorias, tienen que ver con el tipo de público lector al que el traductor se dirige: niños y jóvenes. Solo así se comprenden las puerilidades, coloquialismos, las actualizaciones los chistes fáciles, las constantes apelaciones al lector, las continuas explicaciones sobre todo lo que está narrando, las coplas, los nuevos capítulos como el duelo cómico-amoroso, el comportamiento de los niños en la escuela, la tontería del maestro Tetevide, « cabeza huera », o las exageraciones del ministro evangélico.

En definitiva, *Una ciudad oxi-hidrogenada* es el título, no solo de lo que Newmark denomina *sobretraducción*, pues da más detalles que el texto de partida, sino también de una apropiación del texto verniano por parte de Felipe de Burgos enfocado a un tipo de lector infanto-juvenil.

Como también se deduce del estudio realizado, sabemos que esta *nouvelle* no fue concebida para el público infantil, sobre todo por las tres pasiones que cosen el relato: la particular expresión del sentimiento amoroso, la peculiar oratoria y los aspectos

relacionados con la música. Y la prueba nos la proporciona el propio autor en la carta que envía a su editor Pierre-Jules Hetzel el 18 de abril de 1874, donde le comunica que le va a enviar el relato para, entre los dos, examinar « ce qu'il y a supprimer pour les mioches » (Dumas et al. 1999: 242).

Pero captar la sutileza de los matices literarios corresponde a lo que podemos denominar el *intratexto*, lo escondido, y ninguno de los tres lo ha captado en su totalidad; tal vez eran interpretaciones impensables en un escritor para jóvenes y niños, o simplemente los desconocían, como la referencia literaria, cita de una fábula de La Fontaine que pasa totalmente desapercibida. .

Guimerá y Aranda tienen como texto origen el retocado complacientemente por su autor para satisfacer al editor y plasman fielmente lo que se lee en la superficie, sin correr riesgos. Guimerá es el más literal, está atento a trasladar correctamente ambigüedades o posibles errores del texto de partida e incluso en una ocasión, lo corrige, como por ejemplo la composición del aire.

Gracias a la forma de resolver el problema de los nombres de pila de los van Tricasse (Natalis /Ludwig) por parte de los traductores, antropónimos que en español fluctúan entre Natalis, Natalio y Nicolás, nos hemos percatado del error cometido por Verne, que nadie había detectado antes, cuando intercambia sus nombres situándolos en siglos distintos.

Hemos tenido que acudir a herramientas lexicográficas similares a las que debieron utilizar en su época, lo que nos ha permitido concluir que, en general, el texto superficial se ha trasladado correctamente, excepción hecha de incorrecciones en el trasvase de las fechas, olvidos de puntos de exclamación de cierre, inexactitud en la vestimenta de los personajes, etc. Otras veces nos

hemos dado cuenta de que comparaciones bien interpretadas en el siglo XIX, se han perdido en la actualidad.

Estamos ante traducciones cuya lengua es acorde a su momento histórico, aunque a veces se colorean de un tinte arcaizante, como las de Guimerá y Aranda, cuyos personajes utilizan como forma de tratamiento el voseo, ya desfasado en el siglo XIX.

A veces estas traducciones se han tildado de incorrectas o incomprensibles, pero quizá esos críticos han perdido la perspectiva y el contexto en el que se han vertido.

CAPÍTULO 7. *FRRITT-FLACC*

*Vrai tas de dés à jouer.*¹

7.1. EDICIONES Y VERSIONES FRANCESAS

Para el análisis traductológico de esta *nouvelle* partimos del estudio realizado con rigor por Volker Dehs (2010) quien ya estableció la introducción, las notas y el texto sobre las versiones francesas (A, B, C y D) de *Frritt-Flacc*. En esta edición digital afirma que a pesar de las numerosas revisiones realizadas por su autor, todas las publicadas en vida de Verne contienen errores y erratas. Dehs considera como la mejor la versión D, que nosotros hemos identificado como FFC-C (1886). Esta es la que le ha servido como texto de partida para la elaboración de su edición definitiva.

¹ *Frritt-Flacc*, (C.I)

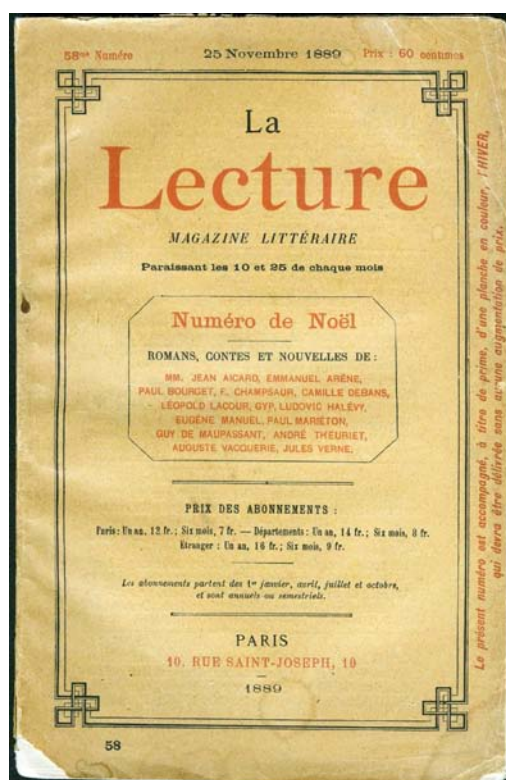
Olivier Dumas (1981) fue el primero que comparó las versiones del relato. Para nuestro análisis consideraremos tres versiones, identificadas como FFC-A, FFC-B y FFC-C y sus variantes, que describimos a continuación.

El texto de la versión A (**FFC-A**) coincide con el de varias ediciones publicadas tanto en vida de Verne como posteriormente. Siguiendo a Gondolo della Riva (1977: 79), la primera, señalada como **FFC-A₁ (1884)**, apareció en la revista parisina *Le Figaro illustré Supplément du Figaro*, en el número de Navidad del 5 de diciembre, del año 1884. Ocupa las páginas 6 y 7. Está ilustrada con dibujos integrados en el texto de Adolphe-Léon Willette (Imagen FFC 1).



Imagen FFC 1

Posteriormente, el 25 de noviembre de 1889, se reproduce el texto con algunas correcciones tipográficas en el volumen 3, tomo 10, nº 58 de *La Lecture. Magazine littéraire* de París, pp. [409] - 416, **FFC-A₂ (1889)**, (Imagen FFC 2).



(Coll. Dehs)

Imagen FFC 2

En 1894, con la misma paginación (Dehs 2010: 11) se retoma en el tomo 10 de *Les Grands Maîtres de la Littérature contemporaine*, editado en París por E. Girard y A. Boitte, **FFC-A₃ (1894)**.

Con algunas faltas tipográficas, la versión A se publica de nuevo en el nº 59 del *Bulletin de la Société Jules Verne*, en el tercer

trimestre de 1981, páginas 92 a 97, bajo la responsabilidad de Olivier Dumas, **FFC-A₄ (1981)**.

La última reproducción, **FFC-A₅ (2000)** la edita en 2000 José Corti, incluida en *Maître Zacharius et autres récits*, (pp. 54 - 64). Se han corregido algunos errores e incorporado las ilustraciones de A. L. Willette.

El texto de siguiente versión **FFC-B**, aparece en 1886 en distintos formatos de edición: en libro, en la *Bibliothèque d'Éducation et de Récréation* de J. Hetzel (FFC-B₁, FFC-B₂, FFC-B₃) y, el mismo año, en la revista *Magasin d'Éducation et de Récréation et Semaine des Enfants réunis. Journal de toute la famille*, propiedad del recién fallecido Pierre-Jules Hetzel, sustituido en la dirección por su hijo y por Jules Verne (FFC-C).

Desde 1886 hasta la actualidad, el texto de la versión Hetzel, **(FFC-B)**, se publica en edición de librería y también aparece en 1887 en la revista dominical *Les Annales politiques et littéraires*. En comparación con la versión A es un texto ligeramente abreviado y modificado con faltas de imprenta suplementarias. Se ha mantenido inalterado en todas las reediciones, incluso en las de Hachette y está disponible en Gallica. La alteración más importante se sitúa al final del capítulo II, donde se suprime la parte última del diálogo entre la hija de Vort Kartif y el doctor Trifulgas, y el ruido de la ventana al cerrarse mientras siguen el fuerte viento y la lluvia.

Según Jauzac (2005: 117) y Dehs (2010: 11) el 4 de noviembre de 1886, *Frritt-Flacc* salió a la venta en una edición in-18 sin ilustraciones **FFC-B₁ (1886)**. El relato sigue a la novela *Un Billet de loterie* y se encuentra entre las páginas [277] – 291, (Imagen FFC 3).

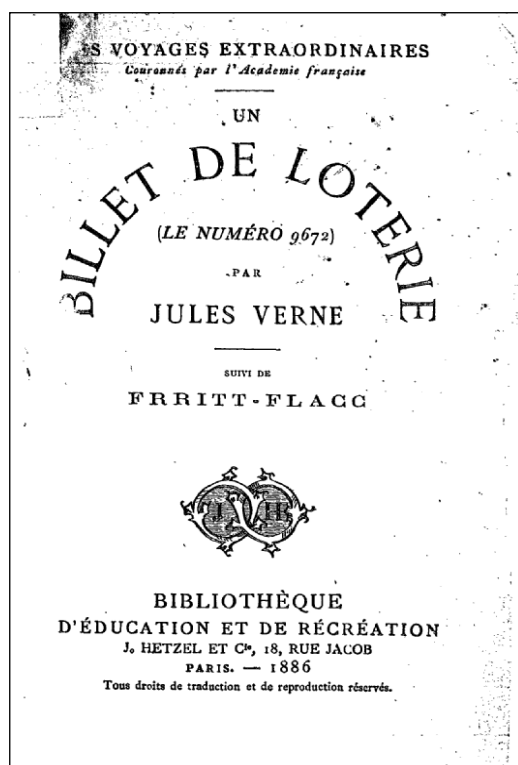


Imagen FFC 3

El 11 de noviembre del mismo año, solo unos días después de haber salido FFC-B₁ (1886), se pone a la venta en volumen simple *Un Billet de loterie*, seguido de *Fritt-Flacc*, una edición Hetzel grande in-8°, con dos ilustraciones de G. Roux, **FFC-B₂ (1886)**. La *nouvelle* se encuentra entre las páginas 189 y 198 (Imagen FFC 4).

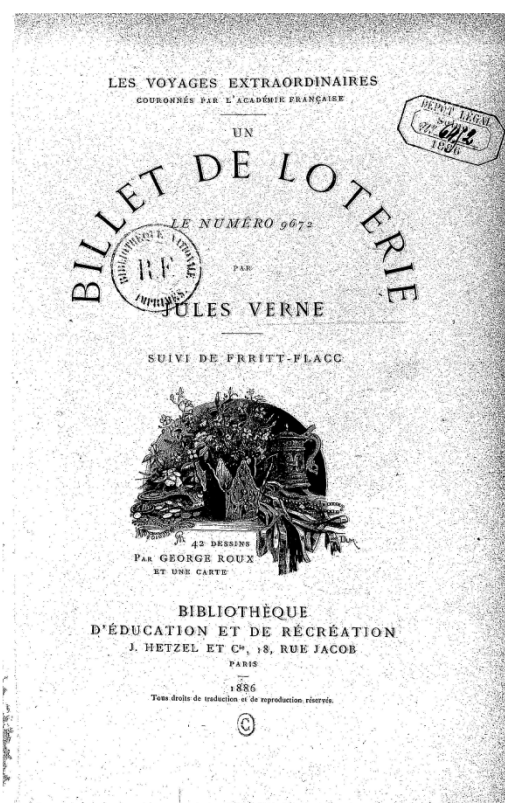


Imagen FFC 4

De nuevo este volumen, identificado como **FFC-B₃ (1886)** (Imagen FFC 5) « simple, broché et cartonné (cartonnage *au médaillon JV* [...] fut aussi vendu sous forme de vol. double avec *ROBUR LE CONQUÉRANT*, broché, relié en demi-chagrin d'éditeur et cartonné (cartonnage aux deux têtes d'éléphant du 3^e type [...]) » (Gondolo della Riva 1977: 86). Salió a la venta por entregas un poco antes que FFC-B₂ (1886), en octubre de 1886. Este volumen doble, descrito perfectamente Jauzac (2005: 242, 243), posee una anteportada (« faux-titre ») colectiva.

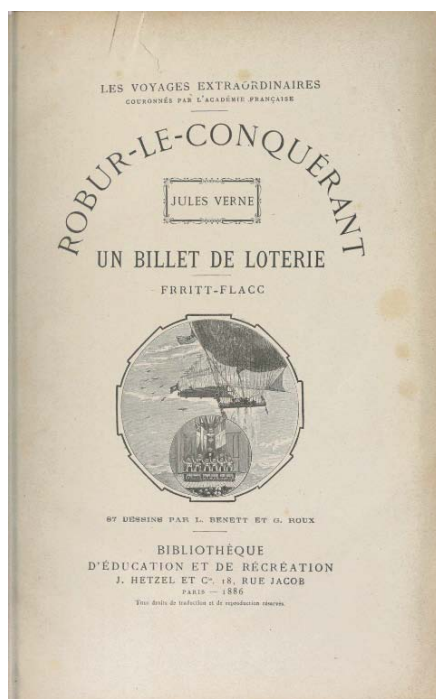


Imagen FFC 5

Frritt-Flacc ocupa las mismas páginas que en FFC-B₂ (1886), puesto que mantiene idéntica distribución que el volumen simple, únicamente se ha añadido otra obra con su propia numeración.

A partir de la segunda tirada (1903), ocupará las páginas 179 a 188, **FFC-B₄ (1903)**, (Imagen FFC 6).

El texto de la versión FFC-B, con algunas correcciones tipográficas, se retomó una vez más el 2 de enero de 1887. Se incluyó en *Les Annales politiques et littéraires*, la revista popular parisina que dirigía Jules Brisson y se difundía semanalmente los domingos. Esta nueva edición, **FFC-B₅ (1887)**, con texto a tres columnas, pp. 6-7, no contiene ilustraciones pero sí una introducción que dice,

Nous empruntons au dernier volume de M. J. Verne (*Un billet de loterie*) l'étrange et fantastique nouvelle qu'on va lire.

Habitualmente las ediciones modernas reproducen esta versión B. Por ejemplo, en el año 2000 Samuel Sadaune publicó *Contes et nouvelles de Jules Verne*, donde la *nouvelle* que nos interesa, **FFC-B₆ (2000)** se encuentra entre las páginas 149 y157.

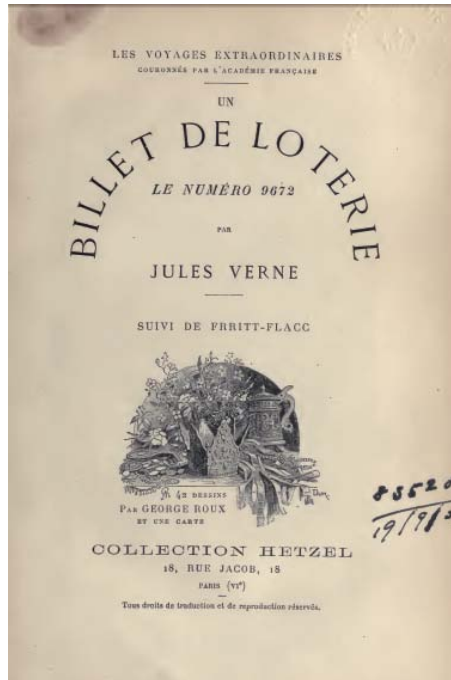


Imagen FFC 6

Finalmente, la versión **FFC-C (1886)** de *Frritt-Flacc*, que Dehs considera como la mejor, se editó el 1 de diciembre de 1886 en el *Magasin d'Éducation et de Récréation et Semaine des Enfants réunis. Journal de toute la famille*, como hemos comentado. Igual que la versión B está ilustrada con dos imágenes de George Roux. Aunque se trata del mismo texto, está mejor corregida e introduce dos modificaciones sustanciales al final de los capítulos IV y V, como veremos después (Ej. FFC 2 y 3).

El 17 de marzo de 1886, Pierre-Jules Hetzel fallece. Según Dumas (1981: 100) Verne retoma su libertad de escritor y tras haber releído

las pruebas de *Frritt-Flacc* para su publicación en volumen, FFC-B (1886), descubre el texto modificado y censurado por Hetzel, « ce qui doit le faire bondir ». Jules Verne entonces reemprende el texto de la versión A, lo corrige y lo restablece.

Dumas (1981: 99) afirma que cuando este nuevo texto modificado confiado a Hetzel aparece en el *Magasin* se constata el « tripatouillage commis par l'éditeur ». Sin embargo Dehs (2010: 9) discrepa, pues ni la cronología ni la naturaleza de las correcciones sucesivas permiten corroborar la interpretación de Dumas.

Una vez establecidas cuáles son las ediciones de *Frritt-Flacc*, comentaremos las variantes textuales existentes entre las versiones A, B y C.

Comenzamos por la versión FFC-C, la más cuidada en cuanto a la puntuación, como se observa en el ejemplo FFC 1. Por dos veces (tras *jaune* y *poirier*) se sustituye la coma de las versiones A y B por el punto y coma en la C, lo que permite que el segmento sea más comprensible,

Ej. FFC 1

FFC-C

Est-ce une hallucination ? Dans la lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune; à droite, le bahut en vieux poirier; à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer ses cent vingt fretzers. (C.VI)

FFC-A y FFC-B

Est-ce une hallucination ? Dans une lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune, à droite, le bahut en vieux poirier, à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer ses cent vingt fretzers. (C.VI)

Las dos alteraciones importantes de los capítulos IV y V a los que nos hemos referido antes, son supresiones juzgadas como inconvenientes para el público juvenil del *Magasin d'Éducation et de Récréation* y, por tanto, fueron eliminadas o suavizadas. La primera es la réplica de Trifulgas al final del capítulo IV,

Ej. FFC 2
FFC-A y FFC-B
« Les cent vingt fretzers ?
– Les voici, et que Dieu vous les rende au centuple !
– **Dieu ! L’argent de Dieu ! Est-ce que personne en a jamais vu la couleur ?** »
Le docteur siffla Hurzof, lui mit une lampe à la gueule, [...].
FFC-C
« Les cent vingt fretzers ?
– Les voici, et que Dieu vous les rende au centuple !
Sans répondre, le docteur siffla Hurzof, lui mit une petite lanterne à la gueule, [...].

La segunda se encuentra la final del capítulo V donde la frase ha sufrido una transformación,

Ej. FFC 3
FFC-A y FFC-B
Il jure comme un chrétien, se relève et regarde.
FFC-C
Il se relève **en jurant** et regarde.

Basándonos en Dehs (2010) y Dumas (1981) detallamos a continuación el resto de las modificaciones. Existen variaciones tipográficas que no afectan a nuestro análisis y han sido establecidas por Dehs en su edición anotada. Otras, en apariencia menores, nos permitirán determinar el texto original que corresponde a cada traducción. Entre ellas, la sustitución de las palabras del capítulo V, *ajoncs* y *flottement* de la primera versión por *joncs* y *frottement* en B y C, o la modificación de *potées de vers luisants* (FFC-A), por *des vers luisants* (FFC-B y FFC-C).

Las versiones B y C introducen cambios de verbos con respecto a A,

Ej. FFC 4
FFC-B y FFC-C
« Rien que de m’avoir fait lever, murmura-t-il en se **couchant**, [...] » (C.III)
FFC-A
« Rien que de m’avoir fait lever, murmura-t-il en se **recouchant**, [...] » (C.III)

Ej. FFC 5
FFC-B y FFC-C
Tout à coup, le Vanglor **détonne**, [...] (C.V)
FFC-A
Tout à coup, le Vanglor **détone**, [...] (C.V)

Ej. FFC 6
FFC-A
Au lieu de se recoucher, le docteur se **glissa** dans son habit de valvêtre. (C.IV)
FFC-B y FFC-C
Au lieu de se recoucher, le docteur se **coula** dans son habit de valvêtre. (C.IV)

O modificaciones estilísticas que influyen en el ritmo de la frase,

Ej. FFC 7
FFC-B y FFC-C
[...] Si vous ne venez pas, ma petite- fille n'aura **pas** de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils !...»
FFC-A
[...] Si vous ne venez pas, ma petite- fille n'aura **plus** de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils ! »

Al corregir las pruebas para la publicación en librería, se añaden palabras que no existían en la versión A,

Ej. FFC 8
FFC-A
Puis une fenêtre s'ouvre au-dessus de la porte du Six-Quatre. (C.II)
FFC-B y FFC-C
Puis, une fenêtre **à guillotine** s'ouvre au-dessus de la porte du Six-Quatre. (C.II)

Ej. FFC 9
FFC-A
« A tous les diables, les importuns ! » dit une voix de méchante humeur. (C.II)
FFC-B y FFC
« A tous les diables, les importuns ! » dit une voix de méchante **et désagréable** humeur. (C.II)

Ej. FFC 10
FFC-A
Puis, des habitations, éparses dans la campagne, au milieu des genêts et des bruyères, *passim*, comme en Bretagne. (C.I)

FFC-B

Puis, des habitations, **des huttes misérables**, éparses dans la campagne, au milieu des genêts et des bruyères, *passim*, comme en Bretagne. (C.I)

O se suprime algún término poco relevante, por ejemplo en la versión A « tant pour une fièvre typhoïde, [...] », mientras que en la B y la C es simplemente « tant pour une typhoïde, [...] » (C.III).

En cambio, una omisión importante en las versiones B y C con respecto a la A de 1884 es la que se encuentra al final del segundo capítulo,

Ej. FFC 11

FFC-A

[...]

— Et il se nomme ?...

— Vort Kartif.

— Vort Kartif... le craquelinier ?

— Oui, et si le docteur Trifulgas...

— Le docteur Trifulgas n'y est pas ! »

Et la fenêtrise se referma brutalement, pendant que les Frritts du vent et les Flaccs de la pluie se confondaient dans un assourdissant tapage. »

FFC-B y FFC-C

[...]

— Et il se nomme ?...

— Vort Kartif.

Comentadas las pequeñas diferencias con la C, así como los insignificantes errores tipográficos existentes entre las ediciones de texto B, y después de lo expuesto anteriormente, para nuestro análisis textual solo tendremos en cuenta dos versiones. La A, es decir, la edición que apareció en *Le Figaro illustré* antes de su publicación en librería, FFC-A₁ (1884), y la editada por Hetzel cuyo texto corresponde a la versión B, FFC-B (1886).

Del mismo modo que hemos procedido con *Une fantaisie du docteur Ox*, en el cuadro siguiente resumimos lo comentado hasta ahora (Imagen FFC 7).

FFC	<i>Frritt-Flacc</i>
FFC-A₁ (1884)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, In-folio (47 x 37 cm), <i>Le Figaro illustré 1884-85. Supplément du Figaro</i> , 5 de diciembre de 1884, pp. 6-7. Ilustrada con dibujos integrados en el texto de Adolphe-Léon Willette.
FFC-A₂ (1889)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, <i>La Lecture. Magasin littéraire</i> , el 25 de noviembre 1889, volumen 3, tomo 10, n° 58, pp. [409]-416. Sin ilustraciones.
FFC-A₃ (1894)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, <i>Les Grands Maîtres de la Littérature contemporaine</i> , Paris: E. Girard et A. Boitte, tomo 10, pp. [409]-416. Sin ilustraciones.
FFC-A₄ (1981)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, <i>Bulletin de la Société Jules Verne</i> , n° 59, 3 ^{er} trim. 1981, pp. 92-97. Sin ilustraciones.
FFC-A₅ (2000)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, in Jules VERNE: <i>Maître Zacharius et autres récits</i> . Paris: José Corti, 2000, pp. 52-64. Ilustraciones de A. L. Willette.
FFC-B₁ (1886)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, in-18, junto a <i>Un Billet de loterie</i> , Paris: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 4 de noviembre de 1886, pp. [277]-291. Sin ilustraciones.
FFC-B₂ (1886)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, gr. in-8°, junto a <i>Un Billet de loterie</i> , Paris: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 11 de noviembre de 1886, pp. [189]-198. Ilustraciones de G.Roux. Volumen simple.
FFC-B₃ (1886)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, gr. in-8°, junto a <i>Un Billet de loterie</i> , Paris: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 18 de octubre de 1886, pp. [189]-198. Ilustraciones de G.Roux. Volumen doble con <i>Robur le conquérant</i> .
FFC-B₄ (1903)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, gr. in-8°, junto a <i>Un Billet de loterie</i> , Paris: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 2a tirada, 1903, pp. [179]-188. Ilustraciones de G.Roux.
FFC-B₅ (1887)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, <i>Les Annales politiques et littéraires</i> , el 2 de enero de 1887, pp. 6-7. Sin ilustraciones.
FFC-B₆ (2000)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, <i>Contes et nouvelles de Jules Verne</i> , Rennes : Ouest-France, 2000, pp. 149-157. Sin ilustraciones.
FFC-C (1886)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión C, <i>Magasin d'Éducation et de Récréation et Semaine des Enfants réunis. Journal de toute la famille</i> , 1 de diciembre de 1886, tomo 44, n° 527, pp. 321-327. Ilustraciones de G.Roux.

Imagen FFC 7

7.2. TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

En español encontramos en el siglo XIX dos traducciones diferentes entre sí, con títulos distintos, que pertenecen a las dos versiones francesas, la publicada en revista antes que en libro y la edición en volumen, realizadas cada una por un traductor: *Frritt-Flace* (ÑFFC-1) y *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2).

La primera edición española ÑFFC-1 (1885), sin editor, sin datar y sin ilustraciones, se publica en la imprenta M. Minuesa de los Ríos de Madrid, año I, tomo III de la serie Biblioteca Reformista.

Esta misma traducción, con levisimas variaciones tipográficas, se reproduce en 1892 en dos diarios madrileños. Primero, en *España y América*, periódico ilustrado que imprime la imprenta de la Viuda de M. Minuesa de los Ríos, el 18 de septiembre, a tres columnas, ÑFFC-1₂ (1892), (Imagen FFC 8).



Imagen FFC 8

mismas dos ilustraciones, editada en la imprenta de Sucesores de Rivadeneyra, de Madrid (Imagen FFC 10)



Imagen FFC 10

7.3. LAS TRADUCCIONES Y SUS TEXTOS ORIGINALES

Antes de profundizar en estas traducciones de dos autores distintos, debemos justificar cuál es el texto original de cada una de ellas, es decir, qué versión francesa de las anteriormente citadas (A, B o C) es la utilizada para acercar al lector español esta *nouvelle*.

7.3.1. *Frritt-Flace* (ÑFFC-1) y *Frritt-Flacc* (FFC-A)

Tras la comparación de los textos de todas las versiones francesas con el texto meta de este traductor anónimo, consideramos que la traducción española *Frritt-Flace* (ÑFFC-1) corresponde al texto de la versión de *Le Figaro illustré*, FFC-A₁ (1884) y se justifica en los puntos siguientes.

I. El texto meta solo puede tener como original las versiones A o B y nunca C.

– En la traducción, se mantienen (como en FFC-A y en FFC-B) las expresiones que fueron suprimidas o transformadas en el *Magasin d'Éducation et de Récréation*, FFC-C (1886). En primer lugar (Ej. FFC 2), la réplica de Trifulgas, « Réplique jugée probablement inopportune pour le public du *Magasin* bien qu'elle serve à mettre en évidence le matérialisme blasphématoire du docteur » (Dehs 2010: 24, n.80),

FFC-A y FFC-B

« Dieu ! L'argent de Dieu ! Est-ce que personne en a jamais vu la couleur? [...] ». (C.IV)

ÑFFC-1

–¡Dios!... ¡el dinero de Dios! ¿Es que ha visto alguien de qué color es?...

Lo mismo ocurre con la expresión que se transformó en FFC-C (1886), como hemos visto en el ejemplo FFC 3,

FFC-C

Il se relève en jurant et regarde. (C.V)

FFC-A y FFC-B

Il jure comme un chrétien, se relève et regarde. (C.V)

ÑFFC-1

Blasfemando como un cristiano, se levantó y miró.

– La incoherente puntuación del texto de las versiones A y B, corregida en la C (Ej. FFC 1) repercute en la traducción española que estamos analizando. Verne está describiendo la habitación de

Vort Kartif, y debido a la puntuación incorrecta, el reparto del mobiliario no queda claro,

FFC-A y FFC-B

Est-ce une hallucination ? Dans une lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune, à droite, le bahut en vieux poirier, à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer ses cent vingt fretzers. (C.VI)

El traductor, ante el dilema de la colocación de cada mueble, opta por hacer desaparecer un baúl de la decoración: *le bahut en vieux poirier,*

ÑFFC-1

¿Era una alucinación?... A la vaga claridad que proyectaba la luz reconoció su propia habitación; el sofá amarillo á la derecha; el arca forrada de hierro á la izquierda, y en la cual había depositado los ciento veinte fretzers.

Evidentemente, si el texto de partida hubiera sido el corregido en FFC-C, repartir el mobiliario por la habitación habría resultado más fácil en la traslación al español,

FFC-C

Est-ce une hallucination ? Dans la lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune; à droite, le bahut en vieux poirier; à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer ses cent vingt fretzers. (C.VI)

Por tanto, nuestro texto meta no tiene como texto original el de la versión FFC-C (1886) publicado en *Magasin d'Éducation et de Récréation et Semaine des Enfants réunis. Journal de toute la famille.*

II. Dilucidamos a continuación si su texto original coincide con A o con B. Vemos que se traducen palabras, que únicamente aparecen en la versión FFC-A:

– *Ajoncs*

*Tous deux remontent ainsi jusqu'au détour du chemin, entre les dunes vallonnées, dont les genêts et les **ajoncs** s'entre-choquent avec un cliquetis de baïonnettes. (C.V)*

Así fueron remontando el camino hasta un punto en que lo obstruían las retamas y las **aulagas**, cuyas ramas, movidas por

el viento, producían un ruido parecido al chischas de las bayonetas al chocar unas con otras.

Esta forma *ajoncs*, solo presente en *Le Figaro illustré* –y en el texto del *Bulletin de la Société Jules Verne FFC-A4* (1981) –, no ha sido registrada por Volker Dehs (2010) pues transcribe *joncs*, término que pasará como definitivo en ediciones posteriores del relato.

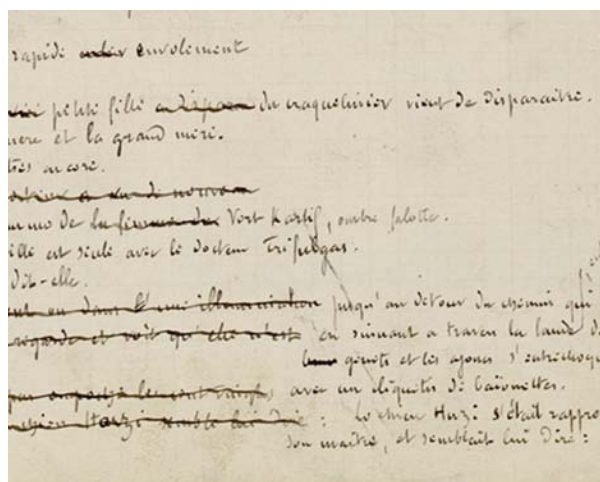


Imagen FFC 11

Como se constata en la reproducción del manuscrito (Imagen FFC 11), *ajoncs* forma parte de un fragmento añadido por Verne, como corrección que el autor realiza al margen del folio para reemplazar lo que ha tachado. El texto del documento original dice:

*Allons toujours ! dit-elle. Ils vont jusqu'au détour du chemin qui surmonte en suivant a travers la lande, entre les dunes vallonnées, dont les genêts et les **ajoncs** s'entrechoquent avec un cliquetis de baïonnettes.*

Le chien Hurzi s'était rapproché de son maître, et semblait lui dire : [...].

– Flottement

*La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le **flottement** des brumes ! (C.V)*

La vieja no estaba detrás de él. –¿Había sido tragada por la tierra, ó había sido arrebatada por el huracán, montada en una **flotante** nube?

Esta palabra solo se encuentra en el manuscrito y en la versión A. En todas las demás se deslizó una errata que no fue nunca corregida (Dehs 2010: 24, n.98): « [...] toutes les reproductions ultérieures écrivent *frottement*, jamais corrigé ».

– *Potées*

*La mer est blanche d'un blanc livide, – un blanc de deuil. Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser **des potées** de vers luisants sur la grève.* (C.V)

El mar estaba blanco, de un blanco lívido y como de luto, y chispeaba al batir con sus olas la fosforescente línea de la resaca, sembrando la arena al parecer **de miles** de gusanos luminosos.

La expresión *potées de vers luisants*, quedará reducida a *des vers luisants* en las demás versiones. La traducción de *potée* por « gran número » es acorde con la propuesta en los dos diccionarios bilingües del siglo XIX, el de Núñez de Taboada (1842: v.1, 350, 3) y el de Domínguez (1853: v.1, 1528, 1).

III. Así mismo se trasladan fragmentos y expresiones que están presentes solo en la versión A:

– Hemos comprobado que en **ÑFFC-1** aparece el texto traducido que coincide (Ej. FFC 11) con el fragmento del manuscrito y que solo se incluyó en la versión de *Le Figaro illustré* y en sus reproducciones (Dehs 2010: 20, n.48),

FFC-A

– *Et il se nomme ?...*

– *Vort Kartif.*

– *Vort Kartif... le craquelinier ?*

– *Oui, et si le docteur Trifulgas...*

– *Le docteur Trifulgas n'y est pas ! »*

Et la fenêtre se referma brutalement, pendant que les Frritts du vent et les Flaccs de la pluie se confondaient dans un assourdissant tapage. » (C.II)

ÑFFC-A

—¿Quién es?

—Es Vorl Kartif

—¿Vorl Kartif, el cabrero?

—Sí, Y si el doctor Trifulgas...

—El doctor Trifulgas no está.

Y al decir esto cerróse violentamente la ventana, mientras los Frritts del viento y los Flaces de la lluvia se confundían formando un ruidoso desconcierto.

IV. Finalmente se mantiene la misma puntuación que solo se corresponde con la versión del manuscrito y con FFC-A,

FFC-A

Et pourtant, même corridor bas et voûté, même escalier de bois tournant, à grosse rampe, usée de frottements de main. (C.VI)

ÑFFC-1

Pero, por otra parte, veía el mismo corredor bajo y abovedado, idéntica escalera de madera con su gruesa barandilla, desgastada por el roce de la mano.

Como vemos se traslada el grupo adjetival *bas et voûté* sin separarlo por comas del nombre calificado *corridor*. En las versiones B y C el fragmento está puntuado de esta forma,

FFC-B y FFC-c

Et pourtant, même corridor, bas et voûté, même escalier de bois tournant [...]. (C.VI)

En conclusión, el traductor anónimo de *Frritt-Flacce* (ÑFFC-1) ha utilizado como texto original el que coincide con el del *Figaro illustré*, suplemento del *Figaro*, número único, publicado el 5 de diciembre de 1884 (número de Navidad), páginas 6 – 7, edición y versión identificada como FFC-A₁ (1884).

7.3.2. *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2) y *Frritt-Flacc* (FFC-B)

El texto de la segunda traducción se debe al traductor que firma con las siglas D.A. de A. Podemos afirmar que la traducción *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2) ha utilizado como texto de partida el publicado por Hetzel et Cie en 1886, incluido en las ediciones identificadas

como FFC-B₁ (1886), FFC-B₂ (1886) y FFC-B₃ (1886) y a continuación exponemos nuestra justificación.

I. El texto traducido ÑFFC-2 no puede tener como texto original la versión francesa FFC-A por estas razones:

– Se traduce el término *joncs* presente en todas las versiones, excepto en la A de 1884 donde, como hemos visto, aparecía la forma *ajoncs*,

FFC-B y FFC-C

*Tous deux remontent ainsi jusqu'au détour du chemin, entre les dunes vallonnées, dont les genêts et les **joncs** s'entre-choquent avec un cliquetis de baïonnettes.* (C.V)

ÑFFC-2

Ambos suben así hasta el recodo del camino, entre las dunas, cuyas atochas y **juncos** se entrechocan con ruido de las bayonetas.

– Se traslada la palabra *guillotine* que está presente en todas las versiones excepto en FFC-A (Ej. FFC 8),

FFC-B y FFC-C

*Puis, une fenêtre **à guillotine** s'ouvre au-dessus de la porte du Six-Quatre.* (C.II)

ÑFFC-2

Después se abre, por encima de la puerta del Seis-Cuatro, una ventana de guillotina.

– Las dos erratas, *frottement* (por *flottement*) y *connaissance* (por *conscience*) que se deslizaron en todas las versiones posteriores a FFC-A, son traducidas por D. A. de A., dando lugar a dos sinsentidos,

Ej. FFC 12

FFC-B y FFC-C

*La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le **frottement** des brumes ?* (CV)

ÑFFC-2

La vieja ya no se halla detrás de él.

¿Ha desaparecido en alguna grieta del terreno, ó ha volado á través del **frotamiento** de las brumas?

Ej. FFC 13

FFC-B y FFC-C

*Non seulement toutes les fonctions de relations se suppriment en lui, mais les mouvements du cœur et de la respiration vont cesser. Et pourtant, il n'a pas encore entièrement perdu la **connaissance** de lui-même ! (CVI).*

ÑFFC-2

No solamente todas las funciones de relación se suprimen en él, sino que van a cesar los movimientos del corazón y de la respiración. Y, a pesar de esto, ¡aún no ha perdido por completo el **conocimiento** de sí mismo!

– El traductor no tiene en su texto de partida la palabra *potées*, que solo existe en la versión A de *Frritt-Flacc –des potées de vers luisants–* y por tanto no la traslada al español,

FFC-B y FFC-C

*La mer est blanche d'un blanc livide, — un blanc de deuil. Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser **des vers luisants** sur la grève. (CV)*

ÑFFC-2

La mar está teñida de un blanco lívido, blanco de duelo, y chispea al atacar la línea fosforescente de la resaca, que parece verter **gusanos de luz** al extenderse sobre la playa.

– Finalmente, la traducción no puede corresponder a la versión de *Le Figaro illustré* (ver ejemplo FFC 11) pues, como en las versiones B y C, el diálogo final del capítulo II aparece recortado de este modo,

FFC-B y FFC-C

– *Et il se nomme ?*

– *Vort Kartif. (CII)*

ÑFFC-2

–¿Y se llama?...

–Vort Kartif.

II. El texto traducido ÑFFC-2 tampoco puede tener como texto original el correspondiente a la versión FFC-C (1886) porque traslada, como en FFC-A y FFC-B, los dos segmentos censurados y eliminados por el *Magasin d'Éducation et de Récréation* de los capítulos IV y V (Ej. FFC 2 y 3),

FFC-A y FFC-B

« *Dieu ! L'argent de Dieu ! Est-ce que personne en a jamais vu la couleur ? [...]* ». (C.IV)

ÑFFC-2

—¡Dios! ¡El dinero de Dios! ¿Acaso hay quien haya visto de qué color es?

FFC-A y FFC-B

Il jure comme un chrétien, se relève, regarde. (C.V)

ÑFFC-2

Jura como un cristiano, se levanta, y mira.

Por consiguiente, si el traductor que se esconde tras el criptónimo D. A. de A. no ha utilizado como texto original ni el propuesto por la versión A ni por la C, su traducción traslada el publicado en Paris por J. Hetzel en la colección de la *Bibliothèque d'Éducation et de Récréation* que se editó junto a *Un Billet de loterie* en 1886. Esta versión la hemos identificado en las ediciones FFC-B₁ (1886), sin ilustraciones y FFC-B₂ (1886), con ilustraciones de G. Roux (igual que la edición española). El texto de la versión FFC-B₃ (1886) es idéntico a las otras dos y solo difiere en la forma de edición (en volumen doble con *Robur le conquérant*).

7.4. LAS TRADUCCIONES Y SUS FECHAS DE PUBLICACIÓN

Para determinar la fecha de estas dos versiones, *Frritt-Flace* (ÑFFC-1) y *Frritt-Flacc* (FFC-A) hemos utilizado diferentes medios, como exponemos a continuación.

7.4.1. *Frritt-Flace* (ÑFFC-1)

Hemos establecido en el apartado 7.3.1 que ÑFFC-1 es el texto meta de la versión A de diciembre de 1884, identificada como FFC-A₁ (1884).

Puesto que la traducción anónima no está datada, nuestro objetivo ahora es justificar la fecha que consideramos correcta para su aparición en el mercado español.

Frritt-Flace se publica junto con otras obras en un libro de 93 páginas, tamaño de 16 x12 cms (8º menor).

Tras un análisis de la misma, datamos la publicación de esta traducción solo unos meses después de aparecer en Francia, siempre dentro del primer trimestre de 1885. Como no se indica ni el nombre del editor ni el año de publicación, nos tenemos que guiar por los otros datos que aparecen en la portada –sumario. (Imagen FFC 12).

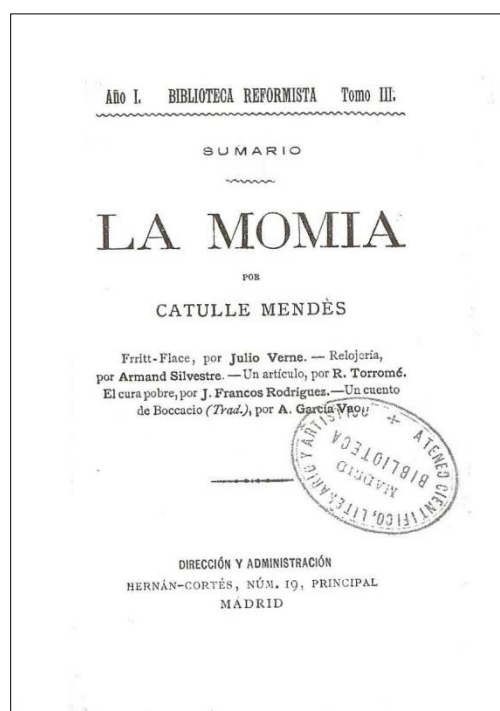


Imagen FFC 12

En primer lugar, se trata del tomo III del año I de la colección de la Biblioteca reformista. ¿Cuál es el « espíritu » que guía la concepción de esta « Biblioteca »? El diario federal *La República* del 27 de enero

de 1885, página 3, nos da la respuesta en un anuncio sobre la publicación del primer tomo²,

Esta Biblioteca, dicen los editores, publicará dos tomos cada mes, conteniendo novelas, cuentos, leyendas, artículos, etc., etc., de autores contemporáneos nacionales ó extranjeros.

Procuraremos ofrecer á nuestros lectores los trabajos literarios más notables, publicados en las revistas inglesas, alemanas, francesas, italianas y portuguesas, así como obras de ingeniosos literatos españoles.

Por consiguiente, en consonancia con el espíritu de la Biblioteca, el texto original francés de esta traducción tiene que provenir de una publicación en revista, como lo es *Le Figaro illustré*.

Según los datos extraídos de distintas fuentes, periódicos de la época, libros de viejo y del propio Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, en la Biblioteca reformista se editaron estas obritas en 1884 y 1885, en cuatro tomos. Aunque el primero se había ido recibiendo desde los primeros días de enero de 1885 en las redacciones de los periódicos *El Día*³, *Madrid Cómicó*⁴ y *La República*⁵, sin embargo *La Época*⁶ informa el 28 de enero que ya se han publicado los dos primeros tomos « de una interesante biblioteca titulada *Reformista*, y la cual, por el precio de 50 céntimos, ofrece al público seis novelas en cada volumen »⁷. Es probable, pues, que los dos primeros tomos ya hubieran sido

² El primer tomo, bajo el título genérico *Pequeñas novelas* (1884), de 108 páginas, incluye las obras siguientes: *Historia de mi vecino*, de G. Núñez de Arce. — *Lo que conviene saber...*, de Rafael Torromé. — *Lea*, de Catulle Mendès (Trad.). — *El grito de independencia*, de Victorino Ros.

³ *Hoja Literaria* de *El Día*, 4 de enero de 1885, edición de la noche, p. 4.

⁴ Año V n° 101, 25 de enero de 1885, p. 7.

⁵ Año II, n° 310, 27 de enero de 1885, p. 3.

⁶ Año XXXVII, n° 11.688, 28 de enero de 1885, p. 4.

⁷ El anuncio acierta al citar a los autores presentes en cada volumen, pero yerra cuando advierte de la existencia de seis novelas en cada volumen (hemos comentado que el primero contiene solo cuatro).

imprimidos en 1884 para comenzar su venta en enero-febrero de 1885.

Sin embargo –y creemos que se trata de un error, al menos en lo que se refiere al tomo IV– José Luis Molina Martínez (1998, 237), al hablar de las obras *Lucía Miranda* y *Rhama Koumba* del autor del siglo XIX Antonio Aguayo, nos asegura de manera indirecta que los tomos II y IV⁸ ya han sido publicados en 1884 en la misma colección,

Aguayo, autor de dos novelas; *Lucía Miranda* y *Rhama Koumba* [sic], publicadas en 1884, en la Biblioteca Reformista de Madrid, acaba abjurando de sus errores ante el Arzobispo de Granada, como la inmensa mayoría de los anticlericales [...].

Lo que sí podemos asegurar según *Las Dominicales del libre pensamiento*⁹ (Imagen FFC 13) es que los cuatro estaban ya publicados y a la venta a principios del mes de marzo de 1885.

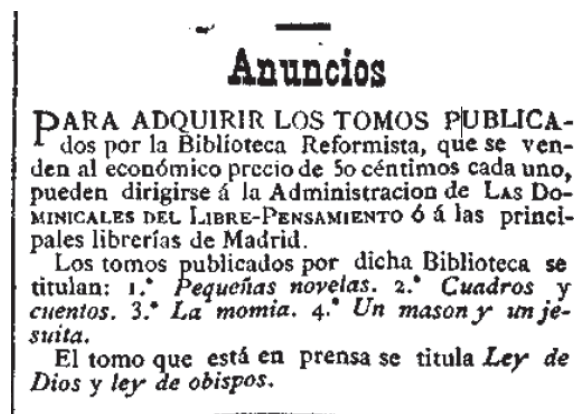


Imagen FFC 13

⁸ En efecto, el tomo II, titulado *Cuadros y cuentos*, contiene: *La Robla* / por José María de Pereda. *El primer beso* / por Paul de Kock. *Lorenzo* / por R. Torromé. *El alma de una nación* / por Aureliano Gil. *Los dos buitres* / por W.G (Trad.). *Lucía Miranda* / por Antonio Aguayo.

La segunda obra citada de Aguayo se encuentra en el tomo IV, que incluye: *Un mason y un jesuita* / por Aureliano Gil. *¡Al ídolo! ¡Al ídolo!* / por R. Torromé. *Rhama-Koumba* / por A. Aguayo. *Amor* / por Victorino Ros. *¡Qué tiempos estos!* / por Luis Miralta.

⁹ Año III, 8 de marzo de 1885, p. 4. Ese quinto tomo, en prensa, no hemos podido localizarlo en ningún catálogo. Tal vez no se editara finalmente.

Además, como leemos en la ADVERTENCIA incluida en la contraportada, (Imagen FFC 14), el tomo que contiene *Frritt-Flace*, titulado *La momia*, « con la denominación del primer artículo que en cada uno de ellos insertemos [...] », ya se había recibido también el 4 de abril en la sede de *El Día*¹⁰; ambos, el III y el IV « Contienen cuentos y novelas en que domina un espíritu racionalista ».

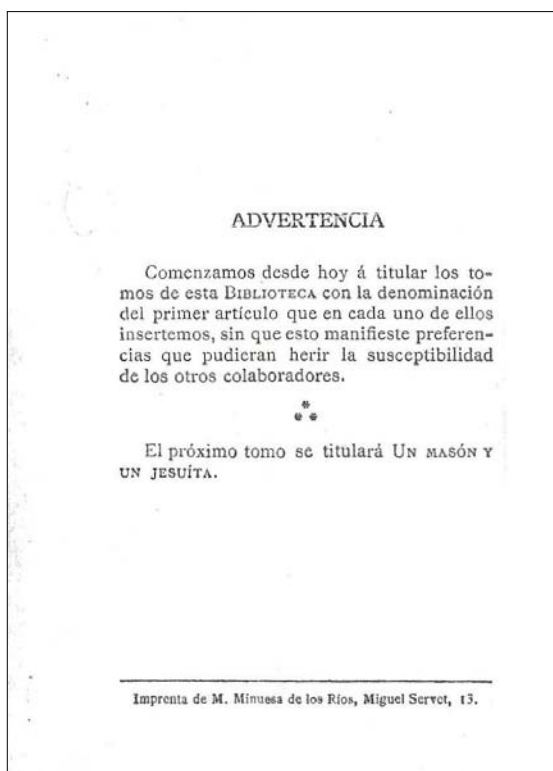


Imagen FFC 14

Por consiguiente, llegamos a la conclusión de que *Frritt Flace*, fue publicado como muy tarde en el primer trimestre de 1885 en la Biblioteca Reformista, año I, tomo III, en la imprenta madrileña de Manuel Minuesa de los Ríos.

¹⁰ *El Día*, 4 de abril de 1885, edición de la noche, página 4.

7.4.2. *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2)

Ha quedado demostrado en el apartado 7.3.2 que la segunda traducción (ÑFFC-2) de *Frritt- Flacc* se corresponde con el texto de la versión B publicada por J. Hetzel et Cie en París en octubre y noviembre de 1886.

Este texto traducido fue editado en momentos distintos por dos editoriales madrileñas, primero por la de Agustín Jubera Editor, ÑFFC-2₁ (1886), y después fue retomado por la de sus sucesores, Sáenz de Jubera Hermanos ÑFFC-2₂ (1890+).

No existe ningún problema para determinar la fecha de la primera de las ediciones (1886), pues Agustín Jubera siempre data sus obras. *Frritt-Flacc* ÑFFC-2₁ (1886) se publicó a continuación de *Un billete de lotería*. El número 9672, entre las páginas 45 a 49 de la segunda parte (Imagen FFC 15).

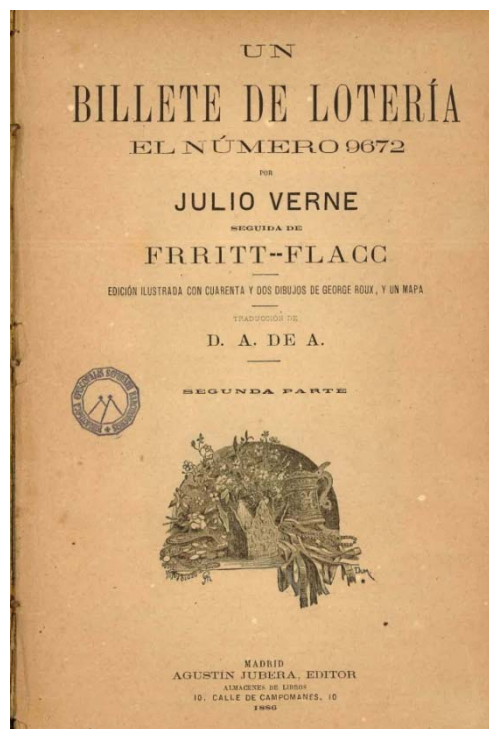


Imagen FFC 15

Se imprimió en la imprenta madrileña de A. Pérez Dubrull a dos columnas e incluye las mismas dos ilustraciones de Georges Roux que aparecen en la versión francesa. Este aspecto no es extraño pues el primer contrato firmado entre el responsable de la editorial madrileña y J. Hetzel & C^{ie} data de 1886 (Tresaco 2011: 157).

La segunda edición del mismo texto debemos fecharla de manera indirecta, puesto que, como sabemos, la casa editorial sucesora Sáenz de Jubera Hermanos, **ÑFFC-2₂ (1890+)**, no data las obras.

En este caso tampoco se da la referencia del traductor. Se trata de la reproducción del mismo texto, también a dos columnas y con las mismas dos ilustraciones de Georges Roux. La edición que corresponde a la imagen FFC 10 que hemos reproducido en el punto 7.2 está imprimida en la imprenta de Sucesores de Rivadeneyra de Madrid.

Para explicar por qué decimos que se trata de una edición posterior a 1890 debemos recordar que en 1889 fallece Agustín [Sáenz] de Jubera, a quien J. Hetzel & C^{ie} le había cedido el 17 de junio de 1886 los derechos de traducción de las obras de Verne.

Además es el 30 de diciembre de 1889 cuando se constituye la sociedad Sáenz de Jubera Hermanos, según consta en el Registro mercantil de Madrid, Archivo histórico de Protocolos Notariales, en el documento « Constitución de la sociedad regular colectiva “Saenz de Jubera, Hermanos” para el comercio de libros, otorgada por Luis, María, Agustín y Antonio Sáenz de Jubera y Fernández, hijos de Agustín Sáenz de Jubera y Lumbreras, y por Casto de Miguel y Viguri, como padre y representante de las menores María y Clara de Miguel y Sáenz de Jubera, ante el notario Esteban Samaniego ». (Cota T.36.375, fols.4623 r.-4637 v.)

Por consiguiente, las obras editadas por Sáenz de Jubera no pueden serlo nunca antes de 1890, como tampoco la edición de esta traducción de *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2-1890+).

Todo lo expuesto sobre las traducciones en los puntos 7.2., 7.3. y 7.4., lo resumimos en el cuadro que insertamos a continuación (Imagen FFC 16).

ÑFFC	<i>Frritt-Flacc</i> en español
ÑFFC-1₁ (1885)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A, [s.a.]. Traductor desconocido. Serie Biblioteca Reformista, tomo III, Imprenta de M[anuel] Minuesa de los Ríos. C/ Miguel Servet, 13, [Madrid]. Sin ilustraciones.
ÑFFC-1₂ (1892)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A. Traductor desconocido. <i>España y América</i> , 18 de septiembre de 1892, año I, nº 38, pp. 1-2. Sin ilustraciones.
ÑFFC-1₃ (1892)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión A. Traductor desconocido. <i>El País</i> , 1 de octubre de 1892, año VI, nº 1981, pp. 1-2. Sin ilustraciones.
ÑFFC-2₁ (1886)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B. Traductor D. A de A. Junto a <i>Un billete de lotería. El número 9672</i> . Madrid: Agustín Jubera, editor, 1886, pp. [45]-49 de la segunda parte. 2 ilustraciones de G. Roux.
ÑFFC-2₂ (1890+)	<i>Frritt-Flacc</i> , versión B, [s.a.], Traductor [D. A de A]. Junto a <i>Un billete de lotería. El número 9672</i> . Madrid: Sáenz de Jubera, Hermanos, pp. [45]-49 de la segunda parte. 2 ilustraciones de G. Roux.

Imagen FFC 16

A continuación realizamos el análisis de las dos traducciones y las comparamos con sus textos originales. Como siempre, lo haremos de acuerdo a lo planteado en el capítulo 5. Debido a sus diferencias, trataremos las traducciones de manera separada.

7.5. ANÁLISIS CONTRASTIVO: FFC-A₁ (1884) y ÑFFC-1₁(1885)

7.5.1. De la comprensión del texto original

En el plano de la comprensión del fondo del texto original comentaremos en primer lugar las similitudes entre la traducción de la Biblioteca reformista y la versión de *Le Figaro illustré* y a continuación las ligeras diferencias, variaciones o modificaciones que se derivan del análisis contrastivo realizado, y lo haremos, como en la *nouvelle* anterior, bajo el prisma de los aspectos relacionados con el tratamiento de la historia, de la estructura de la narración y de la técnica utilizada.

7.5.1.1. La historia

Con respecto al TÍTULO, *Frritt-Flace*, aunque no es idéntico, se asemeja al de su versión original. Lo mismo ocurre con la INTRIGA: tanto el argumento como el tema central, los temas secundarios, su presentación, singularidad y complejidad son similares en uno y otro texto.

Cuando nos referimos a los elementos de la ficción, las analogías son evidentes: el mismo número de PERSONAJES que, aunque con errores tipográficos, mantienen sus nombres en la traducción y conservan parecida jerarquía entre ellos, si bien no aportan al lector idéntica información. Los personajes, que se mueven en el mismo contexto creado por Verne, transitan por escenarios equivalentes; sin embargo no podemos afirmar que sean totalmente coincidentes.

La narración de los hechos de la ACCIÓN y de la trama se presenta de forma semejante en el espacio y en el tiempo. A pesar de ello la progresión de la acción difiere sustancialmente en la traducción con respecto a su texto original.

Nos centraremos a continuación en las ligeras diferencias encontradas desde el punto de vista de la comprensión del contenido.

La primera diferencia evidente está relacionada con el TÍTULO del relato en español, *Frritt Flace*, que, si bien no influye en su adecuación a la versión original del texto de *Le Figaro illustré*, en cambio creemos que interviene directamente en su relación con el contenido de la historia que Verne había ideado. Esta disimilitud provoca la desaparición del juego armónico imitativo: el viento y la lluvia: *clic-clac, cric crac, flic flac*. En el texto en francés, el título parece estar relacionado con la onomatopeya « flic flac », que Orlando de Rudder (1998: 136) define como,

Interj., Flic est une variante de flac mais date du XVII s. (dans *Le Roman comique*, 1651 de Sacarron). La réunion de ces deux interjec. évoque encore mieux le CLAPOTIS, le claquement et les divers bruits que produit l'eau en mouvement : [...].

Aunque también parece tener puntos en común con « fric-frac », (1998: 141),

FRIC-FRAC : [...] Ono[matopée] du bruit produit par une action rapide et brutale, comme de détruire un porte pour voler ce qu'il y a derrière. BW [Bloch et von Wartburg] citent un proverbe de 1640 :

Ce qui vient de fric s'en va de frac,
c'est-à-dire que « bien mal acquis ne profite jamais ». ¹¹

En un primer momento pensamos que podría tratarse de un error de lectura realizada por el traductor, el impresor o el cajista sobre una mala versión francesa original (Cadena 2011: 29). Como hemos comentado, por la fecha de publicación de esta traducción (primer trimestre de 1885) el texto origen de la misma puede provenir de su publicación en *Le Figaro illustré* 1884-85, *supplément du Figaro*. Constatamos que puede leerse nítidamente el título francés

¹¹ Cuya traducción sería: *Lo mal adquirido se va como ha venido*, proverbio que conviene perfectamente al carácter de Trifulgas.

aparecido en el suplemento. Por lo tanto, está claro que debía traducirse *Frritt-Flacc*.

Dado el escaso margen de tiempo transcurrido entre la aparición de esta *nouvelle* en francés y su publicación en la Biblioteca Reformista como *Frritt- Flacc*, nos inclinamos hacia una falta de revisión de la traducción y ante una confusión lectora del autor material de la escritura final española, ya que el error « flacc » se repite a lo largo de toda la obra traducida, en ocho ocasiones incluido el título.

La onomatopeya, palabra cuyo fin es reproducir un sonido por medio de la imitación, posee dos características principales: su libertad creativa y su adaptación a los sonidos que cada lengua posee. Por ello, su traducción entraña muchas dificultades¹².

Hemos comentado anteriormente que las piezas fundamentales de la INTRIGA se hallan presentes en la traducción. Sin embargo desaparece un elemento importante: el que permite anunciar en el capítulo IV que el doctor está muy cerca de la muerte –el Codex abierto en la página 197–. En la versión española solo se cita al final de la obra, en el capítulo VI, y parece como si de un elemento decorativo se tratara. Volker Dehs (2010: 22, n.77) y Dimitri Roboly (2007: 405), recogen que este es efectivamente el *Codex medicamentarius* en cuya página 197 se describe el cianuro, sustancia altamente tóxica, incluso mortal. Por tanto, desaparece

¹²Podríamos proponer como intento mimológico alternativo, el título *Fsss-flacc*: « Fsss!... es el viento que se desencadena. Flacc!... es la lluvia que cae a torrentes ». Pero quizás la traducción desnaturalizaría el relato. La primera versión en lengua inglesa de esta *nouvelle* lleva por título *Doctor Trifulgas: A Fantastic Tale* (1892) eliminando la onomatopeya inicial. Aquí el traductor anglófono no ha traducido ni interpretado el original sino que ha elaborado un nuevo título basándose en la lectura previa, suprimiendo el elemento de conflicto.

El inicio de la *nouvelle* en inglés dice: « Swish! It is the wind, let loose. Swash! It is the rain, falling in torrents ».

Disponible en: [<http://jv.gilead.org.il/epress/content/>].

en español el único elemento iluminado (por la lámpara) de todo el capítulo IV,

Ej. FFC 14

Au lieu de se recoucher, le docteur se glissa [dans son habit de valvêtre] (SUP), descendit dans ses grandes bottes de marais, [s'enfourna sous] (SUP) sa houppelande [de lurtaine] (SUP), et, son sourouët à la tête, [ses moufles aux mains, il laissa sa lampe allumée, près de son Codex, ouvert à la page 197] (SUP). Puis, poussant la porte du Six-Quatre, il s'arrêta sur le seuil.

Así, en lugar de volverse á acostar, el doctor se coló **su gruesa y verdosa hopalanda (COMP), deslizó (FS) sus flacas piernas (AD|AMP, AMPF)** en sus grandes botas **de campo (FS), encasquetóse (MOD, CLED) el capuchón impermeable (DES)**, y empujando la puerta del 4-6, se paró en el umbral.

Como se aprecia en este fragmento del capítulo IV, otra modificación anecdótica en el contenido del relato traducido se refiere a la diferencia de información aportada por Verne sobre el PERSONAJE principal, Trifulgas; el protagonista aparece vestido de diferente manera en una lengua y otra.

En español desaparecen las manoplas, se viste con menos ropajes – neologismos ciertamente difíciles de traducir– y se le añaden colores inexistentes en francés: « verdosa hopalanda » que traslada *habit de valvêtre*¹³ y *houppelande de lurtaine*. De este último neologismo, referido a la hopalanda también se ha prescindido, siendo sustituido por « gruesa », adjetivo que reemplaza acertadamente la dificultad traductológica asociada al verbo *s'enfourna* (meterse en el horno), aunque también pudiera haberse utilizado el calificativo « cálida ».

Varía además ligeramente la descripción de Trifulgas, atribuyéndole el traductor una característica física que ni Verne en el texto, ni Adolphe-Léon Willette (1857-1926) en la ilustración de

¹³ Es interesante cómo el traductor asocia *valvêtre* con *verdâtre* coloreando así, en la traducción española, las ropas del doctor.

Le Figaro illustré (Imagen FFC 17) han proporcionado: « sus flacas piernas » que desliza en « sus grandes botas de campo ».



Imagen FFC 17

Desde el punto de vista de la comprensión del fragmento estas ligeras disimilitudes –adiciones (AD) y falsos sentidos (FS)– no inciden en el lector, quien no tiene consciencia tampoco de las diferencias en la expresión, es decir, de las ampliaciones (AMP) y amplificaciones (AMPF), de las inclusiones en lugar distinto (COMP) de estos elementos de información citados (*habit de valvêtre*, *houppelande*), ni del cambio de enfoque del traductor (MOD) cuando utiliza en « encasquetóse » una transposición, además de un cambio lingüístico-estilístico deliberado (CLED). Como hemos apreciado antes en las traducciones de Felipe de Burgos (ÑDOX-1) « Oyese dar la hora en el campanario » y en la de Aranda (ÑDOX-3), « Las cuerdas de los violines se han roto y tordídose los mangos », correspondientes al ejemplo DOX 51, la posposición del pronombre átono reflexivo en « encasquetóse » transmite un estilo de elegancia afectada que hoy se percibe como forma arcaizante.

La traslación del término *sourouët* por su descripción (DES) será comentada en el apartado dedicado al estilo cuando analicemos los aspectos léxicos (7.5.2.1.2.).

No solo el personaje principal es descrito de forma ligeramente distinta, sino también el perro Hurzof (Hurtzof en español). Según Verne se trata de un cruce entre las razas bulldog (de presa) y spaniel (levantador de caza), pero para el traductor su apariencia es diferente,

Ej. FFC 15

Son vieux Hurzof, – un métis de bouledogue et d'épagneul, – aurait eu plus de cœur que lui. (C.III)

Su viejo Hurtzof, perro mestizo de *bull-dog* y de **mastín** (ADT), tenía sin duda mejor corazón que él.

Aunque en realidad no afecta al contexto de la historia, la traducción de *épagneul* por mastín, podría ser considerada una inadecuación traductológica pues parece que el traductor no ha comprendido que no se trata de un cruce con un perro guardián grande y fornido como es el mastín. De todas formas desde el punto de vista terminológico, ha acertado al elegir una raza identificable para el lector español, adaptando el término *épagneul* (raza de perro que proviene de España) a su realidad cultural (ADT).

A la hora de comparar algunos elementos de la ficción, como el CONTEXTO y la ACCIÓN, no podemos olvidar que el traductor ha debido enfrentarse a cierto efecto verbal chocante, responsable tanto de la creación del ambiente inquietante como del extrañamiento espacial. Ya hemos citado que el español ha transmitido correctamente la localización espacial imaginaria de la que habla Ana Alonso (2007: 145), plasmada por Verne mediante topónimos inventados pero realistas. Asimismo se traslada adecuadamente ese predominio de una atmósfera nocturna, el « *arrière-plan maritime et rupestre* » que comenta Picot (1999: 254).

Aquí es donde se produce una mayor superposición lógica entre el fondo o contenido y la forma o manera de contar la historia en uno y otro idioma.

Dada la dificultad de verter al español el clima emocional creado por Verne en el capítulo V, cuando describe un paisaje onírico repleto de sonoridades, el traductor debe reinterpretarlo de la forma que le resulta más atinada. Este aspecto será abordado más adelante cuando tratemos los matices estilísticos formales relacionados con las imágenes y la sonoridad del texto (7.5.2.1.4.).

Insistimos en que el escenario que nos presenta el traductor es similar, aunque no es del todo coincidente. Como podemos apreciar en el ejemplo siguiente, el tratamiento de los colores es levemente distinto,

Ej. FFC 16

Quelques centaines de maisons, avec miradores verdâtres, qui les défendent tant bien que mal contre les vents du large.

Quatre ou cinq rues montantes, [plus ravines que rues] (SUP), pavées de galets, souillées de scories que projettent les cônes éruptifs de l'arrière-plan. Le volcan n'est pas loin, – le Vanglor.

Pendant le jour, la poussée intérieure s'épanche sous forme de vapeurs sulfurées. Pendant la nuit, de minute en minute, gros vomissements de flammes. (C.I)

Un centenar de casas con **verdes** miradores que apenas las defienden de **los vientos arremolinados en la próxima bahía** (AD|AMP, AMPF). Cuatro ó cinco empinadas calles, **mal** (MOD) empedradas con gujarros manchados (FS) por las escorias que arrojan **las cumbres** (PART) eruptivas **que circundan el valle** (PAFR). El volcán, **un verdadero y formidable volcán** (AD|AMP, AMPF), no está lejos. —Es el Vanglor¹⁴. Durante el día, el fuego interior se desahoga en forma de nube de **azufrados** vapores; durante la noche, vomita (TRSP) de minuto en minuto **imponentes** haces de llamas **rojizas** (AD|AMP, AMPF).

¹⁴ A pesar de lo que se dice en la traducción, el volcán no es « verdadero » pues no existe en la realidad. Su nombre es otra creación lingüística: « VANGLOR, ce volcán sinistre qui illumine la ville pendant la nuit provient de la contraction des mots VA (i) N (e) GLO (i) R (e), mauvais augure pour l'orgueil du docteur Trifulgas ! » (Dehs 1982: 269).

En francés el único color explícito de esta descripción es el *verdâtre* (verde, en la traducción), que el Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) define como « Qui est d'un vert léger, peu soutenu », incluso puede tener un matiz peyorativo, « qui tire sur le vert en perdant sa couleur d'origine »¹⁵. Sin embargo el traductor opta por modificar la tonalidad de la escena descrita añadiendo al verde de los miradores y al gris de las escorias, dos calificativos que indican aproximación a otros tantos colores, el azufrado y el rojizo.

En el plano no ya de la comprensión de la historia sino de la expresión en la lengua de llegada, incidimos en la libertad de la que hace gala el traductor español, cuando incorpora elementos lingüísticos (AMP), incluye precisiones no formuladas en el original (AMPF), introduce cambios deliberados, como paráfrasis (PFR) (*l'arrière-plan* – que circundan el valle), transposiciones (TRSP) que no modifican el sentido (*gros vomissements* – vomita imponentes [haces de llamas]), utiliza términos más concretos (PART) (*les cônes* – las cumbres) o modulaciones cuantitativo-calificativas (MOD); todo con el fin de dotar a la traducción de una naturalidad que beneficie al lector español.

En los tres ejemplos siguientes se modifican o se hacen desaparecer elementos decorativos significativos no tanto para el desarrollo de la trama como para el mantenimiento del contexto,

Ej. FFC 17

Comme un phare, d'une portée de cent cinquante kertes, le Vanglor signale le port de Luktrop aux caboteurs, felzanes, verliches ou balanzes dont l'étrave scie les eaux de la Mégalocride. (C.I).

—Parece el Vanglor un faro cuya luz, visible en un radio de ciento cincuenta kertzses, guía al puerto de Luktrop **á los**

¹⁵ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/verdâtre>].

marinos pescadores y corsarios (FS|ADT) **cuyas naves** (GEN) hienden con sus quillas las aguas de la Megalócrida.

En el primero constatamos que se suprime la riqueza verbal de los neologismos relativos a esas extrañas embarcaciones y se sustituyen por el término genérico « naves ». El traductor elimina así los elementos conflictivos. Además, el término *caboteur*, (barco con el que Verne inicia la enumeración de distintos tipos), se malinterpreta en la traducción como referido a los hombres de mar, « marinos pescadores y corsarios ».

En el segundo segmento,

Ej. FFC 18

De l'autre côté de la ville s'entassent quelques ruines de l'époque crimmérienne. Puis, un faubourg d'aspect arabe, [en casbah, à murs blancs, à toits ronds, à terrasses dévorées du soleil, -amoncellement de cubes de pierre, jetés au hasard. Vraies de dés à jouer, dont les points se seraient effacés sous la patine du temps.

Entre autres, on remarque le Six-Quatre, nom donné à une construction bizarre, avec une toiture carrée, ayant six ouvertures sur une face, quatre sur l'autre] (SUP). Un clocher domine la ville, le clocher carré de Sainte-Philfilène [...]. (C.I).

Al otro lado del pueblo **existen aún en confuso montón** (TRSP|VM) algunas ruinas de la época crimeriana. **Distínguese** (AD) más allá un arrabal de aspecto árabe, y domina **este abigarrado conjunto** (RED) un campanario de forma cuadrada; es el campanario de Santa Fífilena [...].

además de la transposición del verbo *s'entassent* por « existen aún en montón », más la variación de matiz (VM) inexistente en el texto original (« confuso »), lo significativo desde el punto de vista de la historia es que se omiten (RED) de la descripción verniana más de sesenta palabras utilizadas para presentar las casas de la ciudad de Luktrop (incluida la importante casa del *Six-Quatre*) que son reemplazadas por la expresión « abigarrado conjunto ».

En el tercer ejemplo, el FFC 19, se suprimen del escenario algunos muebles, debido, como hemos comentado en el apartado 7.3.1., a la

incomprensión textual de la descripción francesa por la incorrecta puntuación del que hemos considerado texto original, el de *Le Figaro*,

Ej. FFC 19

Est-ce une hallucination ? Dans une lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune, à droite, [le bahut en vieux poirier] (SUP), à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer ses cent vingt fretzers. (C.VI)

¿Era una alucinación?... A la vaga claridad que proyectaba la luz reconoció su propia habitación; el sofá amarillo á la derecha; el arca forrada de hierro á la izquierda, y en la cual había depositado los ciento veinte fretzers.

El traductor decide hacer desaparecer el *bahut en vieux poirier*, ya que no sabe muy bien en qué lugar ha querido colocarlo Verne. De todas formas, para la comprensión del texto, con tener un mueble donde posar los fretzers es suficiente.

Hemos indicado al principio de este apartado sobre el tratamiento de la historia, al referirnos a la ACCIÓN y la trama de la ficción, unas diferencias sustanciales apreciadas en la traducción en lo concerniente a la progresión, a la expresión de la rapidez o a la lentificación de la acción narrativa.

Expondremos seguidamente la manera en que el traductor ha modificado la progresión de esa acción narrativa al sustituir los tiempos verbales. Aunque fundamentalmente es en el capítulo V donde más se aprecia el cambio verbal en español con respecto al tiempo en francés, también podemos aportar abundantes ejemplos extraídos del capítulo VI, el del enfrentamiento con el doble.

En el ejemplo FFC 20a los presentes de indicativo franceses proporcionan velocidad a la acción y la actualizan pero en la traducción (Ej. FFC 20b) han sido sustituidos por el pasado, ralentizando y alejando la acción de la intriga,

Ej. FFC 20a

A mesure qu'il s'avance, la maison se dessine mieux, étant isolée au milieu de la lande.

Il est singulier d'observer combien elle ressemble à celle du docteur, au Six-Quatre de Luktrop. Même disposition de fenêtres sur la façade, même petite porte cintrée.

Le docteur Trifulgas se hâte aussi rapidement que le permet la rafale. La porte est entr'ouverte, il n'a qu'à la pousser, il la pousse, il entre, et le vent la referme sur lui –brutalement. Le chien Hurzof, dehors, hurle, se taisant par intervalles, comme les chantres entre les versets d'un psaume des Quarante-Heures.

C'est étrange ! On dirait que le docteur Trifulgas est revenu dans sa propre maison. Il ne s'est pas égaré, cependant. Il n'a point fait un détour. Il est bien au Val Karniou, non à Luktrop. Et pourtant, même corridor bas et voûté, même escalier de bois tournant, à grosse rampe, usée de frottements de main.

Il monte. Il arrive au palier. Devant la porte, une faible lueur filtre en dessous, comme au Six-Quatre. [...] (C.VI).

Cuando Verne utiliza el presente, ilumina únicamente un estrecho campo visual escénico, como si utilizara una linterna, suscitando en el lector cierta inseguridad, sensación que desaparece en la narración en pasado observada en la traslación (Ej. FFC 20b).

El pretérito perfecto simple, como el *passé simple*, provoca un efecto de distanciamiento histórico, de alejamiento, y el imperfecto, igual que el *imparfait*, se coloca como decorado de la descripción y hace que los acontecimientos duren, se alarguen en el pasado, ralentizando la acción,

Ej. FFC 20b

À medida que iba avanzando, la casa se distinguía mejor, destacándose solitaria entre las rocas.

Pero, ¡singular casualidad! Tenía un raro parecido, una idéntica construcción á la casa del doctor, al 4-6 de Luktrop. El mismo número de ventanas, su misma colocación en la fachada, su propia, estrecha y arqueada puerta.

El doctor seguía avanzando tanto como lo permitían las ráfagas del huracán; llegó. La puerta estaba entreabierta; no había más que empujarla; la empujó, entró, y con un fuerte golpe de viento la cerró bruscamente tras él. El perro Hurtzof aullaba desde fuera, callándose á intervalos, como hacen los chantres al concluir los versos de un salmo en las Cuarenta Horas.

¡Cosa rara! Cualquiera hubiera dicho que el doctor Trifulgas había vuelto á su propia casa, y, no obstante, él estaba bien seguro de no haberse extraviado y de no haber hecho el menor

rodeo. No cabía duda alguna: se hallaba en el valle Karnion y no en Luktrop. Pero, por otra parte, veía el mismo corredor bajo y abovedado, idéntica escalera de madera con su gruesa barandilla, desgastada por el roce de la mano. Subió y llegó a lo alto de la meseta. Una tenue luz se filtraba por debajo de la puerta del cuarto, como en el 4-6.

El presente verbal tiene un aspecto fundamental de actualidad y de aproximación al lector. Además, posee un componente de generalización que le permite compartir las reflexiones de verdad universal con el narrador. Debido a su doble valor de actualidad y de generalización, el presente puede producir, en las descripciones, un efecto de inmovilidad de las cosas y de los seres que quedarían fijados como en una foto.

La narración verniana se realiza en tiempo presente, y por tanto el lector es arrastrado irreflexivamente por los sucesos que acaecen, viéndose afectado en su estado de ánimo. Por el contrario cuando la narración se produce en pasado, el lector se convierte en un mero observador de la escena.

7.5.1.2. La estructura

La traducción mantiene a grandes rasgos el mismo plan de la narración que su texto original pues coinciden el número de capítulos y los párrafos; además la ordenación de las escenas es similar.

La composición de *Frritt-Flacc* posee una determinada organización espacial, puesto que estamos ante una versión publicada en periódico en la que el texto francés es continuo y las frases dialogadas no están escalonadas. A pesar de ello podemos afirmar que el traductor las ha adaptado bien a la edición en libro. En definitiva la relación entre el contenido y la construcción del relato se ha conservado.

Lo que hemos afirmado para *Une fantaisie du docteur Ox* es válido para esta nouvelle, en el sentido de que nos encontramos ante un « ouvrage consciemment construit qui ne doit rien au hasard » (Dehs 1982:268), por eso es importante que también todos los elementos estructurantes estén bien traducidos.

Consideramos que no existen añadidos significativos por parte del traductor, pero sí se aprecian adaptaciones, reinterpretaciones y cierta huida de la literalidad, como anticipamos en el ejemplo siguiente, pero que pondremos de manifiesto más detalladamente en el apartado dedicado al ESTILO (7.5.2.1),

Ej. FFC 21

– *Il a eu une attaque ! – Eh ! qu'il se défende !* (C.IV).

–Ha tenido un fuerte ataque.

–Pues si lo atacan, que se defienda solo.

Incluso en ocasiones el traductor se permite licencias como la utilización de términos más concretos que el del texto original (PART), como precisar y adaptar a nuestra realidad cultural (ADT) el tipo de viento, el cierzo (viento frío del norte que sopla en el valle del Ebro), responsable del hielo en las venas de la anciana,

Ej. FFC 22

[...] *que le vent lui glaçait le sang dans les veines* [...] (C.IV).

[...], cuya sangre helaba el **cierzo** (PART, ADT) en sus venas, [...].

Por otro lado, la traducción de este ejemplo FFC 22 se ha realizado mediante una estructura sintáctica complicada posponiendo el sujeto de la oración.

Aunque no inciden significativamente ni en la acción ni en la trama, en *Frritt-Flacc* se producen supresiones que pueden deberse a varios factores:

– A un desconocimiento lingüístico por parte del traductor, como es el caso de los abundantes neologismos vernianos eliminados: *verliches*, *balanzes*, *felzanes* (C.I), *camondeur* (C.IV).

– A la negligencia o falta de revisión del producto final sin incidencia en el lector, como en el ejemplo siguiente,

Ej. FFC 23

Non seulement toutes les fonctions de relation se suppriment en lui, mais les mouvements du cœur et de la respiration vont cesser. [Et pourtant, il n'a pas encore entièrement perdu la conscience¹⁶ de lui-même !] (SUP). (C.VI)

[...] no sólo tenía paralizadas las funciones del cerebro, sino que iban á cesar muy pronto los latidos del corazón y veía extinguirse su propia respiración.

– A la consideración de las descripciones como ralentizadoras de la acción y por tanto en cierto modo inútiles: por ejemplo la ya comentada desaparición de más de sesenta palabras en la descripción de la ciudad de Luktrop (C.I), sustituidas por « abigarrado conjunto » (Ej. FFC 18), o la eliminación en el capítulo IV de la *Farmacopea* anunciadora de la muerte, « *Codex ouvert à la page 197* » (Ej. FFC 14).

Cuando se omiten unidades informativas o elementos importantes para la arquitectura del texto, como es el extraño edificio del *Six-Quatre* o la descripción de la cama del capítulo VI, estas inadvertencias, que trataremos después, conllevan a una pérdida significativa de las referencias literarias.

Otra peculiaridad reseñable relacionada con la estructura narrativa es la simplificación formal en español de la descripción de

¹⁶ Es una lástima que el traductor haya eliminado esta oración, ya que nos hubiera permitido apoyar con otro ejemplo la hipótesis de que el texto traducido corresponde a FFC-A₁ (1884), pues en las demás versiones francesas, como hemos visto en el ejemplo FFC 13, se deslizó la errata *connaissance* en lugar de *conscience*.

la muerte de Trifulgas con respecto a los detalles que nos proporciona Jules Verne,

Ej. FFC 24

Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif... C'est le docteur Trifulgas!... C'est lui que la congestion a frappé, – lui-même ! [Une apoplexie cérébrale, avec brusque accumulation de sérosités dans les cavités du cerveau, avec paralysie du corps au côté opposé à celui où se trouve le siège de la lésion !] (SUP). (C.VI)

¡El moribundo no era el cabrero Vorl Kartif! No, era él mismo, el doctor Trifulgas, ¡herido por una **congestión cerebral** (VM) **con gravísimas complicaciones!** (AD).

Esta simplificación viene propiciada por varios cambios: una supresión, es decir, no traduce elementos informativos del texto original, una apreciación inadecuada del matiz original que además reduce la significación y, paradójicamente, una adición (« con gravísimas complicaciones »), es decir introduce información inexistente en francés.

7.5.1.3. La técnica

En la traducción, dentro de los aspectos relacionados con la técnica narrativa, analizamos varios elementos: primero el PUNTO DE VISTA como el narrador enfoca el contenido de su obra, a continuación los CENTROS DE INTERÉS, o sea el mantenimiento o la ausencia de los mismos lugares o ideas como núcleos principales y finalmente su adecuación o no al registro literario de la versión original.

Tras la comparación, podemos afirmar que se mantiene fiel al texto origen: estamos ante un relato escrito en tercera persona por un narrador-autor que no dice todo lo que sabe, con incursiones en primera persona en los capítulos inicial y final, donde Verne se hace presente y se dirige directamente al lector.

En general se mantienen los mismos personajes, lugares e ideas como núcleos principales, pero debemos comentar algunas diferencias, sobre todo dos curiosidades interesantes, ya esbozadas en el punto anterior cuando hemos hablado de dos elementos (la casa del Six-Quatre y la cama del moribundo), cuya omisión en español ha provocado una pérdida significativa de las referencias literarias.

– La casa del *Six-Quatre*

Esta denominación es la forma definitiva adoptada sobre la inicial del manuscrito « ~~Six-et~~ quatre », donde la conjunción ha sido tachada.

El traductor desconocido ha procedido a « corregir » lo que considera un error verniano en la numeración de la casa: para él, en español debería seguir la correlación más lógica, es decir, 4-6,

Ej. FFC 25

Il est singulier d'observer combien elle ressemble à celle du docteur, au Six-Quatre de Luktrop. (C.VI)

Pero, ¡singular casualidad! Tenía un raro parecido, una idéntica construcción á la casa del doctor, al 4-6 de Luktrop. (C.VI)

Pocas explicaciones han dado los estudiosos a esta extraña construcción. Lionel Dupuy en la página 2 de su artículo « Une lecture souterraine des *Voyages extraordinaires*: du *Voyage au centre de la terre* (1864) à *Frritt-Flacc* (1884) »¹⁷ identifica la casa como una cuenta atrás, inversión del tiempo y el espacio ante lo que sería la numeración natural 4-6, « Et le compte à rebours de la mort du Docteur d'être d'ailleurs symbolisé par le *Six-Quatre*. Un

¹⁷ Disponible en: [[http : //pagesperso-orange.fr/jules-verne/ff.PDF](http://pagesperso-orange.fr/jules-verne/ff.PDF)]. Sobre esta cuenta atrás, también se puede consultar su comentario del 15 de febrero de 2005 en el foro del sitio JV.Gilead: [<http://jv.gilead.org.il/forum/2005/02/0094.html>].

compte à rebours qui cristallise le voyage inéluctable vers la mort du Docteur, et où le temps s'inverse. »

Alain Chevrier (1992: 9) propone otra interpretación cuando habla de la presencia del doble en la intriga, de un país doble que oscila entre dos lugares diferentes, de un fenómeno de bilocación. Esto le lleva a preguntarse si puede estar relacionado con « le damier symétrique de la boîte de tric-trac une fois ouverte. Cet écho de *Frritt-Flacc* qu'est le *tric-trac* n'est autre que le *Jacquet*. »

El *Jacquet* es un juego de mesa que estuvo muy de moda en el siglo XIX y sustituyó al denominado *trictac*, juego emblemático bajo el Antiguo Régimen. Se juega con dos dados sobre un tablero de 24 casillas « regroupées en **quatre** quadrans de **6** flèches »¹⁸.

Otros como Jean-Michel Margot¹⁹ se plantean si puede tratarse de una referencia musical: el de seis por cuatro (6/4) es un compás compuesto binario de dos tiempos; indica que entran seis negras en un compás.

Marc Soriano (1978: 370) y Volker Dehs (2010: 16, n.23) se inclinan hacia la locución de origen oscuro « à la six-quatre-deux » que designa una acción descuidada. Esta misma expresión es definida en el Centre national des ressources textuelles et lexicales como una acción realizada « sans soin, sans grâce, à la hâte » que podría provenir de « l'énumération inverse des trois premiers entiers pairs dans un jeu de hasard »²⁰. El número dos de la expresión, según Dehs (2010: 16, n.23), representaría *el doble* y « anticipe le coup de théâtre final ». El sosias aparecerá en el capítulo VI, agonizando en su cama.

¹⁸ La información sobre este juego se ha obtenido en [<http://academiedesjeux.jeuxsoc.fr/jacquet.htm>].

¹⁹ Comentario vertido en el foro del sitio JV.Gilead el 23 de abril de 1999. Se puede consultar en [<http://jv.gilead.org.il/forum/1999/04/0051.html>].

²⁰ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/six-quatre-deux>].

Como hemos comentado en el ejemplo FFC 18, esta extraña casa, situada en el entorno de un barrio de aspecto árabe (« en [une] casbah »), es descrita como un dado.

[...] *le Six-Quatre*, nom donné à une construction bizarre, avec une toiture carrée, ayant six ouvertures sur une face, quatre sur l'autre. (C.I)

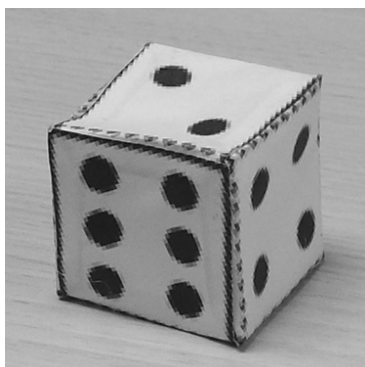


Imagen FFC 18

Si observamos la Imagen FFC 18 vemos que el 2 es el techo cuadrado, cuya base se apoya sobre la superficie del 5, con 6 aberturas (puntos) en la parte frontal y 4 aberturas en la cara lateral derecha; la oculta, opuesta al 6, será el 1 y la contraria al 4, el 3.

Ya no parece tan rara: la casa del Six-Quatre es perfectamente lógica, e incluso puede considerarse que los números 6-4 son visualmente correlativos desde el punto de vista del lector.

Planteemos una segunda posibilidad utilizando la Imagen FFC 19. Podríamos girar el mismo dado y posarlo sobre el 2. En este caso, el techo correspondería al nº 5, la cara frontal poseería 4 aberturas (puntos) y el lateral derecho 6. La descripción de la casa del 4-6 sería también, desde el punto de vista visual, perfectamente

lógica y correlativa, como lo serían las hipotéticas del 4-2 o la del 3-2.

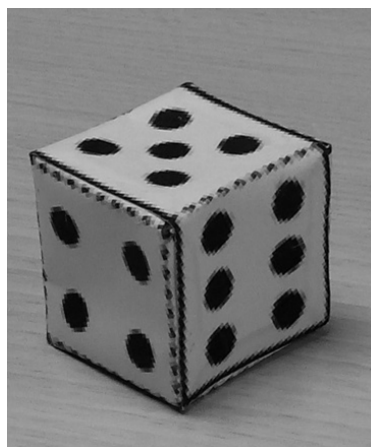


Imagen FFC 19

En relación con la anterior ilustración de Willette en *Le Figaro illustré* (Imagen FFC 17), no hemos encontrado ninguna explicación a la ficha de dominó 6-4 que sustituye a la casa-dado descrita por Verne.

– La cama del moribundo

El segundo término relacionado con este dado es precisamente la cama, que Verne dibuja como esa figura geométrica: de base cuadrada, pues posee idénticas largura y anchura, con cuatro columnas-aristas, cuyas caras laterales están cerradas por cortinajes y con baldaquino, elemento que cubre la cama a modo de tejado. Esta descripción, aquí con las cortinas abiertas, se asemeja la imagen FFC 20²¹,

²¹ La fotografía corresponde a la llamada Gran cama de Ware, un lecho de más de diez metros cuadrados fabricado en el siglo XVI que se expone en el Victoria and Albert museum de Londres. Se encuentra en J.Ponce de León. « Historia de la cama y el lecho. Camas con historia. Parte segunda y última », disponible en: [<http://www.lacasamundo.com/2013/10/historia-de-la-cama-y-el-lecho-camas.html>].



Imagen FFC 20

Ej. FFC 26

*Oui, le lit est là, – son lit, à colonnes, [à **baldaquin, aussi long que large,**] (SUP) fermé de courtines à grands ramages. Est-il possible que ce soit là le grabat d'un misérable craquelinier? (C.VI)*

Sí, la cama está allí, su propia cama con columnas que sostienen gruesos y floreados cortinones cerrados. ¿Es posible que sea el lecho de un miserable cabrero?

En nuestra opinión, estas dos figuras cúbicas, la casa y el lecho, son dos elementos equivalentes y no han sido comprendidos por el traductor. Se trata de dos dados a los que se une un tercero, el campanario de Sainte-Philfilène (ya descrita en el ejemplo FFC 18), « Un clocher domine la ville, le clocher carré de Sainte-Philfilène [...] ».

El juego de dados funciona como organizador del texto, como el juego de la oca en otra obra de Verne, *Le Testament d'un excentrique* (1899).

Las tres figuras, « Amoncellement de cubes de pierre jetés au hasard. Vrai tas de dés à jouer » (C.I), están insertas en este

escenario fantástico del que hemos hablado en el epígrafe La historia (7.5.1.1.)

Otra peculiaridad traductológica referida a los aspectos técnicos del REGISTRO está relacionada con las formas de tratamiento o cortesía entre los personajes, Trifulgas por un lado y la madre y la esposa del moribundo Vort Kartif por otro. La relación jerárquica que se establece entre los hablantes influye en la elección del pronombre, como también el estado emocional de los mismos.

En *Frritt-Flacc* apreciamos una alternancia entre las formas pronominales de 2ª persona sujeto y complemento *tú/te, usted y vos/os* que traducen la francesa *vous*. El siglo XIX es todavía una época de inestabilidad en el uso de estas formas. La esposa de Vort Kartif utiliza el voseo y el tratamiento de *usted* en el diálogo con el médico, la madre solo lo trata de *usted*. Sin embargo este se dirigirá a ellas mediante las formas del *vos* y del *tú*. En los ejemplos FFC 27 y FFC 28 las señalamos en negrita y, entre corchetes, nombramos quién es el interlocutor, Trifulgas [T], la esposa [E] o la madre [M].

Ej. FFC 27

- | | |
|---|---|
| [T] « Qui va là ? cria-t-il. | [T] –¡Quién va!... gritó. |
| [E] – Je suis la femme de Vort Kartif. | [E] –Soy la mujer de Vorl Kartif. |
| [T] – Le craquelinier du Val Karniou ? | [T] –El cabrero del valle Karnion? |
| [E] – Oui, et si vous refusez de venir, il mourra ! | [E] –Sí y si V. nos rehusa su asistencia, el pobre se morirá. |
| [T] – Eh bien, vous serez veuve ! | [T] –Y bien, te quedarás viuda. |
| [E] –Voici vingt fretzers... | [E] – Tomad veinte fretzers. |
| [T] – Vingt fretzers, pour aller au Val Karniou, à quatre kertses d'ici ! | [T] –¡Veinte fretzers por ir al valle Karnion, á cuatro kertzes de aquí!... |
| [E] – Par grâce ! | [E] –¡Por caridad!... |
| [T] – Au diable ! » (C.III). | [T] –¡ Idos al diablo! (C.III). |

Ej. FFC 28

<p>[M] « [...] Si vous ne venez pas, ma petite-fille n'aura plus de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils ! » [...]</p> <p>[M] « Les cent vingt fretzers? – Les voici, et que Dieu vous les rende au centuple! » (C.IV).</p>	<p>[M] –[...] ¡Si no quiere V. venir, mi pobre nietecita quedará sin padre, mi hija, sin esposo y yo perderé á mi hijo!</p> <p>[...]</p> <p>[T] –¡Vengan los ciento veinte fretzers!</p> <p>[M] –¡Tómelos V., y que Dios se los centuple! (C.IV)</p>
--	--

7.5.2. De la expresión en el texto meta

En este apartado nos centramos sobre todo en aspectos formales y ponemos de manifiesto las coincidencias y divergencias estilísticas en cuanto a la organización del texto, el vocabulario, la sintaxis, las imágenes y los sonidos.

Estableceremos una comparación de unidades textuales correspondientes al texto original y al texto de llegada analizando la plasmación formal del funcionamiento de la equivalencia. Fundamentalmente subrayaremos las diferencias encontradas y solo esporádicamente citaremos las semejanzas halladas en algún aspecto concreto. Como se produce una inevitable superposición entre contenido y la forma, igual que hemos hecho con *Une fantaisie du docteur Ox*, marcaremos entre paréntesis los cambios involuntarios o deliberados del traductor, en negro los relacionados con la comprensión y en azul los referidos a la expresión.

7.5.2.1. El estilo

Como hemos visto, desde el punto de vista de la comprensión del texto, la traducción introduce variaciones en el matiz (VM) que pueden considerarse inadecuadas pues exageran la significación del original (Ej. FFC 18, 30) o la reducen (Ej. FFC 21, 71) o bien introducen cierta ambigüedad (Ej. FFC 24); se producen también incorrecciones por atribución a segmentos textuales de un sentido diferente (FS) al que había previsto Verne (Ej. FFC 14, 16, 17, 21, 25, 30, 71), que, sin embargo, no tienen ningún impacto en el lector.

Aunque constatamos algunas supresiones (SUP) significativas de signos de puntuación (Ej. FFC 21, 34, 35, 37), de sintagmas nominales (Ej. FFC 14, 19, 26, 31, 33, 71), incluso de oraciones y descripciones completas (Ej. FFC 14, 16, 18, 23, 24), lo habitual es que en la traducción que hemos identificado como ÑFFC-1₁ (1885) se incluyan muchos elementos de información ausentes del texto original (AD).

Esto lleva consigo que desde el punto de vista formal ofrezca cierta huida de la literalidad (solo hemos constatado dos ejemplos – el FFC 33 y el FFC 71– de traducción palabra a palabra) y que utilice procedimientos como el de la transposición (TRSP) que, ocasionalmente, le permite cambiar la categoría gramatical de algunas unidades léxicas sin modificar el sentido (Ej. FFC 16, 18, 25, 34).

El traductor tiene predilección por técnicas como la ampliación (AMP) y la amplificación (AMPF), pues constantemente añade elementos lingüísticos, como adverbios, adjetivos, nombres, comparaciones, (Ej. FFC 14, 16, 21, 25, 30, 33, 71), y precisiones no formuladas por Verne (Ej. FFC 14, 16, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 71).

Seleccionamos de entre todos el ejemplo siguiente,

Ej. FFC 29

Je viens pour mon père qui se meurt ? [sic]²² [...]. (C.II)

–Vengo **á buscarle para que vaya á visitar á** (AD | AMPF-PAFR)
mi **pobre** (AD | AMPF) padre, **que se está muriendo** (AMPF,
Vgr)

donde se aprecia cómo el traductor amplifica la versión española por medio de paráfrasis, la introducción de matices apreciativos inexistentes y la utilización de la perífrasis verbal (estar + gerundio) que traslada un aspecto verbal diferente en ambas lenguas: un presente durativo donde en francés tenemos un presente imperfectivo (« se meurt »).

Examinaremos en los epígrafes siguientes los aspectos estilísticos de la primera versión francesa de *Frritt-Flacc* y de su primera traducción española. Compararemos las divergencias y las coincidencias –las menos– en cuanto a la organización textual, por medio de un análisis organizativo, el tratamiento del vocabulario, estudiando los aspectos léxicos, y acabando con los aspectos sintácticos y el examen detallado de las imágenes y los sonidos en ambos textos.

7.5.2.1.1. Análisis organizativo

Dentro de la organización de los textos original y de llegada trataremos la puntuación como « le système de signes graphiques qui contribuent à l'organisation d'un texte écrit et qui apportent des indications prosodiques, marquent des rapports syntaxiques ou véhiculent des informations sémantiques » (Riegel, Pellat & Rioul 1998: 83).

²² El punto de interrogación se debe a una errata que solo se da en esta versión A de *Le Figaro illustré*. En el resto de las ediciones francesas aparece una exclamación.

Resulta interesante resaltar las modificaciones que se han producido en los signos de puntuación y las alteraciones (AS) que esto ha provocado en la organización del texto (Ej. FFC 21, 30, 33, 36, 38), aunque a veces el traductor ha compensado (COMP), o sea, ha reintroducido en otro lugar del relato español los puntos suspensivos que existían en el original (Ej. FFC 35).

Dentro de este tratamiento del espacio gráfico de la frase nos fijaremos especialmente en los signos de exclamación, de interrogación, los puntos suspensivos y la raya.

Siguiendo a Riegel, Pellat & Rioul (1998: 84-86), los signos de puntuación cumplen tres funciones: la prosódica que nos facilita la lectura en voz alta marcando las pausas, la sintáctica que separa y organiza las frases y finalmente la función semántica, pues añaden elementos informativos que se superponen al texto y le aportan, por ejemplo, indicaciones modales.

7.5.2.1.1.1. Signos de exclamación

Analizaremos en primer lugar las exclamaciones y su función.

En el ejemplo siguiente se ha producido una alteración sustitutoria (AS) al eliminar el signo de puntuación exclamativo que existía en francés y cambiarlo por el sintagma comparativo « peor mil veces que el de costumbre »,

Ej. FFC 30
Le docteur dormait. Il se réveille, mais de quelle humeur ! (AS).
(C.IV)

El doctor dormía **profundamente** (AD, VM|AMP, AMPF); **así es que** (AD|AMP) se levantó (FS) con un humor **peor mil veces que el de costumbre** (AD, VM|AMP, AMPF).

Desde el punto de vista estilístico, en esta unidad textual del ejemplo 25 anterior,

Il est singulier (MOD) d'observer combien elle ressemble à celle du docteur, au Six-Quatre de Luktrop. (C.VI)

Pero (AD|AMP), ¡singular casualidad (AD)! (MOD) Tenía un raro (AD|AMP) parecido (TRSP, PEFR), una idéntica construcción (AD|AMPF) á la casa del doctor, al 4-6 (FS) de Luktrop.

apreciamos que el traductor ha realizado una opción personal interpretativa, con un mayor grado de explicitación que condiciona y dirige la comprensión del lector, anticipándole el enfrentamiento con el doble. Formalmente, como hemos comentado, constatamos una transposición (TRSP) o recategorización del verbo « ressemble » mediante la perífrasis « Tenía [...] parecido ».

En cuanto a la oración exclamativa añadida « ¡singular casualidad! », inexistente en el texto original, nos damos cuenta de que no traslada el mismo sentido. Sin embargo, consideramos que el cambio –la modulación de la puntuación (MOD)– se ha producido para que suene más natural en nuestra lengua.

Desde el punto de vista de la comprensión, observamos en el ejemplo FFC 31 que, a pesar de la adición por un lado y por otro de la eliminación de la causa por la cual va a apagarse la lámpara (*Faute d'huile*), el contenido del mensaje no pierde su sentido intrínseco.

Ej. FFC 31

Mais hâte-toi donc ! [Faute d'huile] (SUP), la lampe va s'éteindre, – le moribond aussi ! (C.VI)

Pero ¿qué haces, doctor (AD)? (AMPF) date prisa, la lámpara va á apagarse y (AD) el moribundo también.

Pero centrándonos en la organización textual, además de suprimir la segunda construcción interjectiva que cierra la cita²³, el traductor ha optado por sustituir la primera exclamativa por una

²³ En la versión FFC-B₅ (1887) tampoco aparece la exclamación final tras – *le moribond aussi*.

interrogativa. Esta oración « ¿qué haces? » funciona como una amplificación con un matiz de insistencia donde la voz del traductor-narrador alienta al médico para que se apresure. En palabras de Charaudeau (1992: 595), la frase constituiría un tipo de modalización donde el locutor « demande avec insistance à l'interlocuteur de réaliser cette action pour l'amélioration de son sort (à lui, locuteur) ».

Es habitual que la traducción introduzca expresiones no formuladas en el original (AMPF), pero además en este ejemplo,

Ej. FFC 32

« Rien que de m'avoir fait lever, murmura-t-il en se couchant, ça valait déjà dix fretzers ! » (C.III)

–**¡Le hacen á uno levantar por nada!** (AMPF) –murmuró acostándose de nuevo; –**¡esto sólo** vale ya diez fretzers!...

el traductor divide acertadamente la exclamativa francesa en dos, para posteriormente retomar en la segunda oración el contenido de la primera por medio del pronombre demostrativo.

En el segmento textual español correspondiente al ejemplo FFC 33,

Et la fenêtre se referma. Vingt fretzers ! La belle aubaine ! Risquer un rhume ou une courbature (SUP) pour vingt fretzers, surtout quand, le lendemain, on est attendu à Kiltreno, chez le riche Edzingov, le goutteux, dont on exploite la goutte à cinquante fretzers par visite ! (C.III)

Y la ventana se cerró de nuevo **con más estrépito que antes** (AD|AMP, AMPF).

¡Veinte fretzers!... (AD) **¡bonita fortuna!** (LIT)... (AD|AS)

¡Exponerse **á coger** (AMPF) **un reuma** (CONT) por veinte fretzers! Y esto cuando le esperan á uno por la mañana en **el Kiltreud** (Vort), en casa del rico **hacendado** (AD|AMP) **Edzdengov** (Vort) el gotoso, **donde** (FA|Vgr) puede uno explotar la gota **á razón de** (AD) cincuenta fretzers por visita.

aparte de las ampliaciones (AMP) y amplificaciones (AMPF) evidentes, se traducen las tres formas afectivas exclamativas y mantienen la ironía del original.

Sin embargo llama la atención que la última (« ¡Exponerse á coger un reuma por veinte fretzers! ») se ha acertado con respecto a la francesa, que concluye tras *par visite* y cuyo resultado es una traducción que no choca al lector español.

En el mismo ejemplo FFC 33 seguimos constatando adiciones y una traducción palabra a palabra (LIT) de la expresión que el diccionario de Nuñez Taboada (1842: v.1, 29, 1) recoge como « (bonne) aubaine: provecho inesperado ». Más adelante, cuando tratemos los aspectos léxicos (7.5.2.1.2.) analizaremos la desaparición del término *courbature* y la traslación de *rhume* por « reuma », incorrección que parece un contrasentido (CONT).

Además, en el FFC 33 se aprecian errores de tipo ortográfico (Vort) en la transcripción de los nombres; también de tipo gramatical, cuando al traducir *dont* por « donde », –como si se tratara de un falso amigo por su semejanza fonética– considera como antecedente de la proposición relativa la casa del rico y no al gotoso (FA | Vort).

En el diálogo español que mantienen la mujer de Vort Kartif y el médico (Ej. FFC 34) no queda rastro de los signos gráficos de frases afectivas ni de pausas existentes en francés,

Ej. FFC 34

– *Oui, et si vous refusez de venir, il mourra !* (SUP) – *Eh bien, vous serez veuve !* (SUP) – *Voici vingt fretzers...* (SUP). (C.III)

–Sí; y si V. **nos rehusa su asistencia** (TRSP), el **pobre** (AD | AMPF) se morirá.

–Y bien, te (T) quedarás viuda.

–**Tomad** (TRSP) veinte fretzers.

Por un lado, la imprecación irónica de Trifulgas ha sido eliminada al suprimir el punto de exclamación. Por otro, la súplica contundente de la esposa marcada por la exclamación francesa, « [...] *il mourra!* »

se suaviza en la traducción: se hace mediante la recategorización (TRSP) que reemplaza la construcción verbal con infinitivo (*refuser de venir*) por un verbo + nombre (« rehusar la asistencia »), y por la adición del epíteto « pobre » que proporciona el matiz suplicatorio de la interjección eliminada.

El cambio de tono (T) relativo al diferente tratamiento jerárquico ya ha sido puesto de manifiesto en el apartado 7.5.1.3. cuando hemos analizado la técnica.

7.5.2.1.1.2. Puntos suspensivos

Estos signos gráficos marcan la interrupción de la frase por distintas causas debidas al locutor, al interlocutor o a un elemento externo, « Les points de suspension correspondent à une suspension plus ou moins longue de la mélodie orale de la phrase [...] » (Riegel, Pellat & Rioul 1998: 91).

La traducción ÑFFC-1₁ (1885) tiene preferencia por el papel estilístico que juegan los puntos suspensivos tras la exclamación (Ej. FFC 21, 32, 33, 35, 38, entre otros), donde estos signos no marcan realmente la interrupción (Riegel, Pellat & Rioul 1998: 91),

Sans marquer l'interruption réelle, les points de suspension peuvent aussi avoir un rôle stylistique : les écrivains les emploient souvent pour provoquer une attente, ou pour ouvrir un prolongement indéterminé en fin de phrase ou de texte. [...] ils peuvent s'employer de cette façon après un point d'interrogation ou d'exclamation [...].

Sin embargo Verne en la versión identificada como FFC-A₁ (1884) solamente los utiliza en contadas ocasiones: tras « *Frritt!...* », « *Flacc!...* » y « *froc!...* » y en « *Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif ! C'est le docteur Trifulgas !...* » (C.VI). Curiosamente la versión española lo suprime de esta última y en cambio añade, tras las onomatopeyas, la exclamación y cinco puntos: « ¡Frritt!..... ¡Flacel!....., y luégo ¡froc!..... ¡froc!..... ¡froc!..... » (C.IV).

El discurso de Trifulgas en francés se caracteriza por la utilización de exclamativas, lo que proporciona a su modo de hablar una cadencia especial rápida y cortante. En cambio cuando lo hace en español sí mezcla la exclamación con los puntos suspensivos, lo que provoca un alargamiento de las frases,

Ej. FFC 35

« [...] – *Voici vingt fretzers...* (SUP) – *Vingt fretzers pour aller au Val Karniou, à quatre kertses d'ici ! – Par grâce ! – Au diable!* » (C.III)

–Tomad veinte fretzers.

–¡Veinte fretzers por ir al valle Karnion, á cuatro kerzers de aquí!... (COMP)

–¡Por caridad!... (AD)

–¡Idos al diablo!

Como vemos en este ejemplo FFC 35, en la traducción desaparecen los puntos suspensivos del original (*–Voici vingt fretzers...*), que servían para indicar al lector francés una frase inacabada de la mujer, cuando el doctor la interrumpe con sus malos modos. Sin embargo, en español son reintroducidos en la frase siguiente (COMP), tiñendo el discurso del doctor de un matiz todavía más displicente que el que le otorga el original. El signo gráfico de los tres puntos insertado tras la proposición afectiva « ¡Por caridad! » pronunciada por la mujer, incluye un efecto estilístico con una intención enfática de insistencia.

En otros momentos, como ocurre en el ejemplo FFC 36, la traducción sustituye la exclamación francesa por los puntos suspensivos, y confiere a la frase española una intención enfática retardatoria ausente en el original,

Ej. FFC 36

« *Il y est ou n'y est pas, – c'est selon !* (C.II)

—Está ó no está, según... (AS)

Como afirman Riegel, Pellat & Rioul (1998: 91),

Placés en fin de phrase, les points de suspension marquent une pause prosodique et syntaxique comme un point simple, mais ouvrent un prolongement sémantique.

En esta alteración sustitutoria (AS) parece como si el enfado marcado por los tres puntos fuera menos intenso que el determinado por la exclamación francesa.

El ejemplo FFC 21 extraído del capítulo IV constituye un interesante fragmento,

Ej. FFC 21²⁴

[M] « *C'est pour le craquelinier...*

[T] – *Encore ce misérable !*

[M] – *Je suis sa mère !*

[T] – *Que la mère, la femme et la fille crèvent avec lui !*

[M] – *Il a eu une attaque !...*

[T] – *Eh ! qu'il se défende ! [...]* »

[M] – ¡Es **para** (FS) el cabrero... **señor!** (AD | AMP, AS)

[T] – ¡Pero todavía ese miserable!... (AD | AS)

[M] – Soy su madre... (VM | AS)

[T] – ¡Que la madre, la mujer y la hija revienten con él!... (AD | AS)

[M] – Ha tenido un **fuerte** (AD | AMPF) ataque.

[T] – **Pues si lo atacan** (AD | AMP, AMPF), que se defienda **solo** (AD | AMPF).

Desde el punto de vista estilístico, el ritmo alternativo, cortado, simétrico y rápido que Verne ha imprimido a la conversación entre la madre de Vort Kartif y el doctor Trifulgas está marcado por la presencia de exclamaciones en el caso del médico, y de la combinación de interjecciones y puntos suspensivos en el discurso de la madre. En otras palabras, las tres intervenciones de Trifulgas coinciden con la emisión de frases exclamativas determinadas por el sentimiento de cólera y el mal humor. Las tres incursiones intercaladas de la madre combinan los dos signos gráficos y por tanto dos sentimientos: el silencio temeroso por medio de los

²⁴ Aunque en la versión de *Le Figaro illustré* el texto es continuo, para mayor claridad marcaremos las intervenciones de Trifulgas [T] y de la madre [M] en línea aparte.

suspensivos, y la determinación contundente de la exclamación *Je suis sa mère !*

En la traducción esta exclamación de la madre ha sido apreciada inadecuadamente y se ha potenciado el sentimiento de temor que dan los puntos suspensivos frente a la contundencia exclamativa francesa (VM).

Tampoco se mantiene el ritmo cortado y simétrico francés. El discurso de la madre está marcado por los puntos suspensivos y el de Trifulgas por la exclamación más tres puntos. La supresión de las dos últimas intervenciones exclamativas, una de cada personaje, transforman estilísticamente la conversación.

Sin embargo, a pesar del error cometido al traducir la preposición « pour », que tiene un matiz causal y no final (FS), el contenido del diálogo se traslada correctamente al lector, gracias a la introducción de tres unidades textuales no formuladas en el original. La primera, la inclusión del término « señor », precedido de los puntos suspensivos, calca el sentimiento de temor de la madre presente en el original. La segunda, el epíteto « fuerte » (AMPF) que reemplaza al punto de exclamación francés y la tercera, la paráfrasis « Pues si lo atacan, que se defienda solo » que sustituye adecuadamente a la interjección « Eh ! » y al sintagma « qu'il se défende ! » (PAFR, AMPF).

En definitiva, aunque el ritmo que Verne atribuye a la conversación de los personajes no sea simétrico, estos transmiten al lector por medio de construcciones semejantes, un contenido equivalente, aunque con inflexiones de voz diferentes.

7.5.2.1.1.3. Signos de interrogación

Dentro del tratamiento del espacio gráfico de la frase analizaremos a continuación los signos de interrogación y su función,

Ej. FFC 37

Que faire ? Diminuer la masse du sang au moyen d'une émission sanguine ? (SUP|EQ) *Le docteur Trifulgas est mort, s'il hésite...* (C.VI)

¿Qué hacer?... (AD) Disminuir la **fuerza** de la sangre por medio de una **sangría** (PART). **Un momento de vacilación** (EQ), y el doctor Trifulgas **era hombre muerto**.

En una primera aproximación a este segmento textual podríamos determinar que el traductor ha suprimido involuntariamente la oración interrogativa en la que Trifulgas duda (la segunda interrogación con infinitivo²⁵). Sin embargo, su traslación al español como frase declarativa coincide con la concepción inicial de Verne en el manuscrito: « *Mais il faut diminuer la masse du sang au moyen d'une émission sanguine* ».

Si profundizamos en el segmento completo traducido observamos que tras la primera interrogación aparecen los puntos suspensivos (marca de la duda) y tras la particularización (PART) (reemplazo de *émission sanguine* por el más preciso « sangría »), la aparente supresión de la pregunta, ha sido sustituida por una equivalencia (EQ) « Un momento de vacilación », que traslada tanto el signo « ¿? » como el verbo *hésiter*.

En el ejemplo FFC 38, desde el punto de vista de la forma discursiva se producen dos alteraciones sustitutorias (AS),

Ej. FFC 38

« *Qui va là ? cria-t-il. – Je suis la femme de Vort Kartif. – Le craquelinier du Val Karniou ? [...]* » (C.III)

–¿Quién va (AS)!... (AD|AS) gritó.

–Soy la mujer de Vorl Kartif.

²⁵ El tipo de frase interrogativa con infinitivo permite plantear una cuestión sobre el objeto o sobre las circunstancias pero nunca sobre el sujeto ya que está ausente. Como en este segmento « La question posée avec *Que faire ?* porte sur le procès même ; la réponse peut être un verbe à l'infinitif [...] À ces énoncés à l'infinitif s'ajoute généralement une valeur modale de possibilité ou d'obligation : [...] *Que dois-je faire ?* » (Riegel, Pellat & Rioul 1994: 398).

–¿El **cabrero** (ADT) del valle **Karnion** (Vort)?

En la primera el traductor entiende la frase interrogativa francesa como exclamativa, es decir, pronunciada con más carga emotiva por el malhumorado doctor, y no tanto como una necesidad de conocer quién es la persona que llama a su puerta a esas horas. En la segunda, como ya hemos comentado, los puntos suspensivos (AD) tras la proposición afectiva (AS) no interrumpen el discurso, sino que por el contrario sirven para alargar entonativamente la frase e indicar la existencia de un intervalo temporal entre la pronunciada por el médico y la respuesta de la mujer.

Resultan además evidentes las dos inadecuaciones formales, una ortográfica en la toponimia y una adaptación léxica equivalente en la profesión de Vort Kartif.

Son patentes los cambios deliberados que ha introducido el traductor en el ejemplo FFC 39, provocando variaciones de matiz (VM) e incluso atribuyendo un sentido diferente a unidades textuales originales (FS),

Ej. FFC 39

La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le flottement des brumes ! (C.V)

La vieja no estaba ya detrás de él. –¿Había sido **tragada por la tierra** (VM), ó **había sido arrebatada por el huracán, montada** (FS) **en una flotante nube?**... (VM)

Sin embargo comprende perfectamente cuándo los segmentos exclamativos tienen que ser transformados en interrogativos²⁶ y cómo señalar el discurso del personaje/narrador a través de la raya.

Con el ejemplo FFC 40 nos centramos en la modificación del segmento en el que el traductor ha reemplazado la interrogación

²⁶ En las versiones FFC-B y FFC-C, desaparece la frase exclamativa y se convierte en interrogativa : « *A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le frottement des brumes ?* »

indirecta francesa, (*demande si le docteur Trifulgas est à la maison*), por la interrogación directa en español (-¿Está en casa el doctor Trifulgas?) introduciendo en la escena un valor expresivo diferente,

Ej. FFC 40

« À tous les diables, les importuns ! » dit une voix de méchante humeur.

Une jeune fille, grelottant sous la pluie, enveloppée d'une mauvaise cape, demande si le docteur Trifulgas est à la maison.

« Il y est ou n'y est pas, - c'est selon ! [...] » (C.II)

[...] al propio tiempo que una voz decía con malhumorado tono:

-¡Id á todos los diablos, importunos!

Una chiquilla, tiritando, **calada por** (VM) la lluvia y envuelta en unos malos **harapos** (VM), preguntó:

-**¿Está en casa el doctor Trifulgas?**

-Está ó no está, según...

Esta unidad de traducción se encuentra encajada entre dos oraciones en estilo directo que permiten a Verne transmitir y poner énfasis sobre el discurso del malhumorado Trifulgas, dejando que de momento solo se oiga su voz.

Cuando Verne prefiere escribir *Une jeune fille [...] demande si le docteur Trifulgas est à la maison* atiende más a lo que se dice que a cómo se dice, nos aleja por un segundo de esta joven y acalla el tono de su voz para que el lector perciba mejor la del doctor. En cambio el traductor incorpora la voz de la joven reconstruyendo su discurso.

Antes de cerrar este apartado dedicado a la organización discursiva, y aunque hayamos resaltado bastantes diferencias entre el texto original y la traducción, sintetizaremos también las semejanzas encontradas entre ambos textos.

En general sostenemos que la forma discursiva se adecúa a su texto origen, conservando la esencia de las descripciones y los

diálogos, manteniendo en general los signos de puntuación imprescindibles para marcar el discurso de los personajes.

En el sistema de construcción del diálogo, la raya o guión largo (–), signo que marca los diferentes interlocutores que forman parte de una conversación, sigue la norma establecida en español, es decir, sustituye a las comillas (« ») de la versión francesa.

La regla ortotipográfica francesa de transcripción de diálogos alterna comillas y guiones. « Generalmente, en francés, el primer parlamento del diálogo suele abrirse con comillas; los siguientes, con guiones, y se suele terminar con comillas » (Veloso 2004: 190).

La utilización de exclamaciones y de interrogaciones, marca propia de la duda dentro del estilo fantástico, es similar en ambas versiones, lo mismo que los puntos suspensivos, útiles para indicar una pausa transitoria, un ritmo determinado de la palabra del locutor y que sirven además para expresar la incertidumbre, la vacilación, el temor o el suspense.

7.5.2.1.2. Aspectos léxicos

Después de haber comentado el análisis organizativo y siguiendo con las diferencias estilísticas halladas, abordamos el análisis léxico de la traducción donde, aunque se mantienen globalmente las peculiaridades tanto del escritor como de sus personajes, renuncia a los tecnicismos y se produce una pérdida de identidad del vocabulario traducido.

En primer lugar, no existe la riqueza léxica de la creación verniana que, recordemos, obedece sobre todo a leyes fonéticas (Dehs 1994: 21). *Felzanes, verliches ou balanzes* (C.I), son nombres que recuerdan a embarcaciones del Mediterráneo,

Mots rappelant des *felouques* et des *balancelles* (petits bateaux méditerranéens) ainsi que le terme maritime *ferler* qui donne lieu à *felzanes*. Au lieu de *felzanes*, le manuscrit propose *bazaines*. (Dehs 2010: 16, n.17)

Los términos técnicos náuticos exactos se sustituyen en la traducción. Como hemos visto en el ejemplo FFC 17, *étrave* se traslada como quilla (sin embargo el estrave corresponde a la prolongación por proa de la quilla), o *caboteur*, que en español significa buque o marinero de cabotaje, y en cambio se traduce como « marinos pescadores y corsarios » (C.I).

Ya hemos comentado en el epígrafe 7.5.1.3. sobre la técnica narrativa, (Ej. FFC 26), la desaparición en el relato español no solo de una palabra muy importante, *baldaquin*, que Ramón Joaquín Domínguez en su diccionario (1853: v.1, 170, 2) traduce como: « Baldaquino: Pabellón, especie de dosel, guarnecido de sedas, suspendido encima de una cama y al que están unidas las cortinas », sino también de la explicación que nos permite saber que la cama –o el baldaquino– es tan largo como ancho. Es decir, el traductor no ha revelado, y por tanto ha ocultado, la forma exacta de la cama-dado.

Resulta complicado trasvasar a otro idioma los neologismos y ya nos hemos referido a la forma que tiene el traductor de resolver el problema que se le plantea, normalmente por eliminación, como es el caso de *habit de valvêtre* y *houppelande de lurtaine* citados en el ejemplo FFC 14.

Volker Dehs (2010: 22, n.73-74) interpreta « valvêtre » –*velvetre*, en el manuscrito– como un cruce entre *velours* y *vêture* y « lurtaine » como la unión de *(vê)tur(e)* y *laine* con las letras *t* y *l* cambiadas. Podríamos aventurar una posible traducción de « *habit de valvêtre* » como **ropaje de vestipelo* y de « *houppelande de lurtaine* » como **hopalanda de vestilana*.

En el mismo ejemplo FFC 14 encontramos otra forma de eludir el término conflictivo. En este caso traslada el término exacto *sourouët* (que, sin embargo existe en español como « *sueste* ») ayudándose de

su descripción (DES): « [...] *son sourouët*²⁷ *à la tête* » (C.IV) pasa a convertirse en « encasquetóse el capuchón impermeable ».

Lo mismo ocurre con la onomatopeya mencionada *froc*, simbiosis sonora entre *frapper* y *toquer*, que es sustituida por la traducción explicativa: « el ligero golpe dado en la puerta »,

Ej. FFC 41

Au froc *a répondu un de ces aboiements sauvages, dans lesquels il y a des hurlements, – ce que serait l'aboiement d'un loup.* (C.II)

Un ladrido salvaje, que más parecía el aullido del lobo, contestó al **ligero golpe dado en la puerta** (DES), (CMPR).

Además en este ejemplo se ha producido un caso excepcional de compresión (CMPR), es decir, el traductor ha sintetizado elementos lingüísticos, reduciendo de este modo el segmento.

Nos detendremos a continuación en el tratamiento de dos palabras, *courbature* y *rhume*, que ya hemos esbozado en el ejemplo FFC 33 cuando hemos analizado los signos de exclamación (7.5.2.1.1.1.).

Risquer un rhume ou une courbature (SUP) *pour vingt fretzers,* [...] (CIII).

¡Exponerse **á coger** (AMPF-PRF) **un reuma** (CONT) por veinte fretzers!

En primer lugar, se eliminan las agujetas, *courbature*, quizás por negligencia o por desconocimiento de su significado.

En cuanto al deslizamiento significativo de *rhume* hacia reuma, y ante la apariencia de error traslativo, constatamos que el *Diccionario universal francés español/ español francés* de Domínguez

²⁷Término ortografiado así solamente en la versión de le *Figaro illustré*, después, en otras obras, Verne escribe « surouët ». Variantes: *suroît*, *suouest*, *-ouet*, *-oué*. El *Trésor de la langue française informatisée* [<http://atilf.atilf.fr/>], en su cuarta acepción dice: « [Suroît] 4. 1868 « chapeau imperméable dont le bord arrière descend sur la nuque » (VERNE, *loc. cit.*). »

(1853: v.1, 1622, 3) traduce *rhume* como « s. m. ru-m. Constipado; catarro pulmonar simple », en consonancia con la definición que propone la 6ª edición del *Dictionnaire de L'Académie française* (1835: 661, 2),

RHUME. s. m. Espèce de fluxion causée par l'irritation ou par l'inflammation de la membrane muqueuse qui tapisse la gorge, et accompagnée de toux, d'enrouement, d'expectoration, quelquefois d'un peu de fièvre.

Por otro lado, el mismo diccionario español de Domínguez, en la misma página, traslada *rhumatisme* como

s.m. ru-ma-tis-m. Reuma, romadizo, especie de fluxion ocasionada por la irritacion ó inflamacion de la membrana mucosa, acompañada de tos, de catarro, de expectoracion y algunas veces algo de calentura.

Es decir, *rhumatisme* y *rhume* poseen un significado equivalente en este diccionario francés español decimonónico; pero por otro lado *rhumatisme* se traduce también como reuma.

En el volumen I (francés-español) del *Nuevo diccionario francés-español y español francés* de Melchor Manuel Núñez de Taboada (1842: 398), *rhumatisme* equivale a reumatismo y *rhume* a « Reuma | | Romadizo | Fruxion [sic] », o sea, idéntica traducción que el diccionario de Domínguez proporciona para *rhumatisme*.

En resumen, se produce en estos repertorios decimonónicos una inestabilidad en los significados de ambas palabras.

Por otro lado, la Real Academia Española (RAE) en su diccionario de 1869 aclara la significación de cada uno de los términos:

- Romadizo, fluxión, constipado o catarro serían semejantes.
- Resultarían equivalentes reuma y reumatismo.

– En algún momento reuma fue sinónimo de romadizo, de catarro: « Med. En lo antiguo se usaba esta voz en f. y era equivalente á ROMADIZO. » (RAE 1869: 681, 2).

Por consiguiente, parece comprensible la traducción del término *rhume* por reuma proporcionada en *Frritt-Flacc*.

Como hemos comentado en el ejemplo FFC 38, que retomamos aquí, otra variación curiosa relacionada con el vocabulario lo constituye la adaptación de la profesión de Vort Kartif, « le craquelinier » por la de cabrero, tal vez buscando una sonoridad parecida en ambas lenguas,

Ej. FFC 38

« *Qui va là ? cria-t-il. – Je suis la femme de Vort Kartif. – Le craquelinier du Val Karniou ? [...]* » (C.III)

–¡Quién va (AS)!... (AD|AS) gritó.

–Soy la mujer de Vorl Kartif.

–¿El **cabrero** (ADT) del valle **Karnion** (Vort)?

Sobre el término *craquelinier* –al cual volveremos cuando analicemos la traducción de 1886–, Soriano (1978), Dehs (2010) y Chevrier han realizado sus aportaciones en sentido similar. Este último (1992: 8) sugiere tres opciones,

Le craquelinier (craquelin existe : 1. un gâteau qui craque, auquel cas ce serait un boulanger. 2. un crabe et surtout 3. un bateau. C'est donc un batelier).

Miguel Ángel Navarrete, en su traducción realizada en el año 2000, tiene en cuenta los estudios realizados sobre *Frritt-Flacc*. Tras barajar distintas formas como « melindrero » o « barquillero » (palabra que une la noción de barco y de alimento), se decide por razones fonéticas por el término « carraquinero » y lo justifica de esta manera

En francés *craque* era una variante de *caraque* (la embarcación denominada “carraca” en español) y *craquelin* puede ser tanto un barco que tiene tabazón demasiado frágil como una galletita muy seca y crujiente. (Navarrete 2000-01: 78).

Si bien la elección de un vocablo u otro pasa desapercibido al lector, existen varias posibilidades de trasladar el oficio de Vort Kartif, y desde luego, la de cabrero no aparecería en primer lugar.

Por otro lado, es importante no perder de vista la comunidad lingüística y cultural a la que va dirigido el texto meta, es decir, estamos analizando traducciones del siglo XIX y algunas palabras han cambiado actualmente su significado. Es lo que ocurre con el término *palier*, equivalente hoy a rellano o descansillo, que en época de Verne se traduce también por meseta, mesa o mesilla como recogen los diccionarios de Domínguez (1853: v.1, 1419, 3) y de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 318, 3), y así se traslada en *Frritt-Flacc*,

Ej. FFC 42

Il monte. Il arrive au palier. Devant la porte, une faible lueur filtre en dessous, comme au Six-Quatre. (C.VI)

Subió y llegó a lo alto de la **meseta**. Una tenue luz se filtraba por debajo de la puerta del cuarto, como en el 4-6.

Otra curiosidad relacionada con la pérdida de identidad en la traducción del vocabulario está relacionada con el sillón orejero que decora la casa del moribundo,

Ej. FFC 43

Voilà son fauteuil à oreillons de cuir, voilà sa table à pieds tors, et dessus, près de la lampe qui se meurt, son Codex, ouvert à la page 197. (C.VI)

Allí estaba su **gran** (AD | AMP) sillón con **almohadones** (FS) de cuero, allí su mesa de torneadas **piernas** (VLI), y encima, **al lado de** (VM) la lámpara que se extinguía, su Código abierto **siempre** (AD | AMP) en la **misma** (AD | AMP) página 197.

Además de la adición de información ausente del original, que amplía el texto de llegada por medio de elementos como adjetivos, adverbios y determinantes indefinidos, y de la variación lingüística inadecuada que supone que la mesa tenga piernas en lugar de patas, nos fijaremos en la traslación del *fauteuil à oreillons*.

Comúnmente se trata de un *fauteuil à oreilles*, un *oreillard*, o una *oreillette*. Lo que debería ser simplemente en español un orejero de cuero, el traductor lo ha decorado con almohadones de piel –en

francés *gros oreillers de cuir*-, quizás por contaminación / afinidad semántica con el aumentativo de almohada. Lo que Verne escribe es « *fauteuil à oreillons de cuir* y no **fauteuil à oreilles de cuir* ni **fauteuil à oreilles en cuir* ²⁸.

En cuanto a la traslación de la ONOMÁSTICA y la TOPONIMIA, la traducción ÑFFC-1₁ (1885) es en general bastante fiel. Constatamos algunas peculiaridades, como por ejemplo la ausencia de tilde en los nombres de los personajes lo que podría provocar la adaptación fonética al castellano. Trifulgas, palabra aguda en francés, podría leerse en castellano como si se tratara de una llana y establecer el lector español un paralelismo fónico con el sustantivo trifulca(s). Sin embargo, en el siglo XIX esta palabra aguda no comportaría acento gráfico y podría leerse cargando el acento prosódico tanto en la última como en la penúltima sílaba.

A lo largo de todo el relato, los nombres originales *Vort Kartif*, el perro *Hurzof*, *Edzingov le goutteux* y *Dontrup le camondeur*, se trasladan al español con errores tipográficos como *Vorl Kartif*, *Hurtzof*, *Edzdengov* el gotoso o *Domtrup* sin calificación profesional. Estas inexactitudes no son exclusivas de la onomástica, pues términos difícilmente descifrables como los *kertses*, medida de distancia, que recuerda a la rusa *verstes* (Dehs, 2010: 16, n.15), en esta traducción española se transcribe *kertzes* con *z*, tal vez por influencia de las monedas *fretzers*.

La toponimia se suele mantener igual que Verne la ha concebido pero adaptándola, unas veces a la sonoridad española, transformando el *Val Karniou* en el Valle Karnion, sin tilde, pero sin duda pronunciada como palabra aguda, y otras veces al contrario, dándole un baño más francés y convirtiendo *Kiltreno* en el Kiltreud.

²⁸ La traducción de 1886, ÑFFC-2₁ (1886), se decide por « sillón con orejeras de cuero ».

7.5.2.1.3. Aspectos morfosintácticos

Corresponde ahora realizar el análisis de la traducción comparando aspectos sintácticos.

En general, se produce una modificación del orden y modo como se relacionan las palabras en la oración o las oraciones dentro del discurso para mantener la imagen descriptiva y adecuarlo así, desde el punto de vista del autor español, a la naturalidad expresiva de la lengua de llegada. El traductor introduce de distintas formas estos cambios voluntarios, en ocasiones incorrectos,

I. Mediante la inserción de un verbo en una frase que carecía de él en francés (frase averbal),

Ej. FFC 16

Pendant la nuit, de minute en minute, gros vomissement de flammes. (C.I)

[...] durante la noche, **vomita** de minuto en minuto **imponentes** haces de llamas rojizas.

donde el *gros vomissement* del volcán se transforma en « vomita imponentes [haces de llamas] ».

II. A través de la modificación sintáctica del texto original, que junto con las ampliaciones, amplificaciones, particularizaciones y transposiciones, producen un texto distinto, en el que se amplía la imagen descriptiva y se refuerza –falseándola– la descripción física y psicológica del personaje, (una pobre anciana, de temblorosa voz y flaco y arrugado pellejo, cuyos movimientos se ven entorpecidos por la intensa lluvia y el cierzo),

Ej. FFC 44

C'était pitoyable et terrible d'entendre la voix de cette vieille, de penser [SUP] que le vent lui glaçait le sang dans les veines, que la pluie lui trempait les os jusque sous sa maigre chair. (C.IV)

Era conmovedor y terrible **á la vez** (AD|AMP) escuchar la **temblorosa** (AD|AMPF) voz de **la pobre** (AD|AMPF) anciana, cuya sangre helaba **el cierzo** (PART) en sus venas, y cuyos

huesos **se entumecían calados** (FS), por la lluvia [que penetraba] **á través de** su flaco y **arrugado** (AD | [AMPF](#)) pellejo.

Nos centraremos en el segmento *que le vent lui glaçait le sang/ que la pluie lui trempait les os*. El orden de las oraciones en francés retoma el título y el ritmo del relato: **que le fritt .../ que le flacc*.

En cambio en español, los agentes han pasado a un segundo plano debido a las estructuras lingüísticas adoptadas, que por la inversión del sujeto (« cuya sangre **helaba el cierzo** en sus venas ») o por la transposición (« cuyos huesos **se entumecían calados** ») provocan un extraño y ambiguo efecto en el lector. Además de atribuir al verbo *trempait* un sentido distinto al que aparece en el texto original, (ahora son los huesos los que se entumecían calados), el traductor ha construido una frase incorrecta gramaticalmente ya que le falta la proposición relativa [que penetraba] referida a la acción de la lluvia.

III. Como hemos visto, es habitual que en el texto español se refuerce la caracterización de algún personaje mediante la introducción de elementos ausentes del original –por ejemplo, de adjetivos calificativos,

Ej. FFC 45

« [...] *Si vous ne venez pas, ma petite-fille n'aura pas de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils !* » (C.IV)

¡Si no **quiere** V. **venir** ([PEFR](#)), mi **pobre** (AD | [AMPF](#)) nietecita (VM) quedará sin padre, mi hija, sin esposo y yo perderé á mi hijo!

En este segmento lo hace además a través de la sufijación afectiva, donde el traductor aprecia inadecuadamente un matiz (VM), exagerando su significación original.

En el siguiente ejemplo (Ej. FFC 46), el traductor piensa como si fuera Trifulgas y añade al personaje del moribundo una característica que Verne no había contemplado. Además de pobre,

el cabrero español es ruin, adjetivo que la Real Academia Española define en su diccionario (1884: 945, 3) como: « vil, bajo y despreciable. | Pequeño, desmedrado y humilde. [...] | Mezquino y avariento. [...] ».

Ej. FFC 46
Pourquoi le docteur Trifulgas se serait-il dérangé, et par une nuit pareille? (C.III)

¿**Cómo era, pues, posible que** (AD|AMP, AS) el doctor Trifulgas se molestara por **un enfermo tan ruin** (AD|AMP, AMPF) y en una noche parecida?

Por otro lado el autor de la versión española puede incorporar adjetivos aparentemente antitéticos que le permiten ahondar en la caracterización del médico,

Ej. FFC 47
Petit profit, point à dédaigner pourtant. (C.IV)

Pequeño negocio, pero tampoco **despreciable** (TRSP) **en los malos y saludables tiempos que corrían** (AD|AMP, AMPF).

Corren tiempos « malos y saludables », donde el último adjetivo puede significar « provechoso » para el avaro doctor, o simplemente incide en que la época es nefasta para los negocios del médico, ya que la gente no enferma lo suficiente.

IV. En otras ocasiones el traductor elimina incorrectamente la voz del narrador francés y se la da a uno de los personajes –a la vieja– mediante la transformación de una secuencia textual descriptiva (*C'est la maison de Vort Kartif, le craquelinier*) en otra dialogada (–Aquella es la morada de Vorl Kartif, el cabrero –dijo),

Ej. FFC 48
En cet endroit, la vieille s'arrête. De son doigt tremblant elle montre, dans l'ombre, une lumière rougeâtre. C'est la maison de Vort Kartif, le craquelinier.
« Là ? fait le docteur. – Oui, répond la vieille. – Harraouah ! » pousse le chien Hurzof. (C.V).

Al llegar a dicho punto, la vieja se paró, y con su dedo tembloroso señaló una luz rojiza **que se destacaba** (AD |AMP) en la sombra.

-Aquella es la morada de Vorl Kartif, el cabrero -dijo.

-¿Allí? -interrogó el doctor.

-Sí, -contestó la vieja.

-¡Harraouah! -aulló el perro Hurtzof.

En el siguiente fragmento (Ej. FFC 49) el doctor se está enfrentando a su doble. Podemos apreciar cómo Verne implica al lector quien se convierte en un agente activo, cercano a la acción y ya no solo por la utilización del presente verbal, ni por el ritmo sincopado que le imprime al relato, sino que toda la forma discursiva provoca que, ineludiblemente, el lector francés quede atrapado en la trama,

Ej. FFC 49

Le docteur se penche sur lui...

Ah ! quel cri, auquel répond, en dehors, un sinistre aboiement du chien !

Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif... C'est le docteur Trifulgas!... C'est lui que la congestion a frappé, - lui-même ! Une apoplexie cérébrale, avec brusque accumulation de sérosités dans les cavités du cerveau, avec paralysie du corps au côté opposé à celui où se trouve le siège de la lésion ! (SUP)

Oui ! c'est lui, pour qui on est venu le chercher, pour qui on a payé cent vingt fretzers ! Lui qui, par dureté du cœur, refusait d'aller soigner le craquelinier pauvre ! Lui, qui va mourir ! (C.VI)

En cambio, el lector español asiste al combate de manera pasiva, alejado de lo que está ocurriendo, sin que el traductor logre implicarlo en una acción trasladada linealmente.

El doctor se **inclinó** (Vgr) **hacia** (Vgr) él... **al propio tiempo** (AD) **lanzó** (Vgr) un grito **estridente, indescrutable** (AD |AMPF), al que **contestó** (Vgr) **desde** (Vgr) fuera **el** (Vgr) siniestro ladrido del perro.

¡El moribundo no **era** (Vgr) el **cabrero** (ADT) Vorl Kartif! No, **era** (Vgr) **él mismo** (TRSP), el doctor Trifulgas, **¡herido** (AD) por **una congestión cerebral** (VM) **con gravísimas complicaciones!** (AD).

Sí, **era** (Vgr) **para** (Vgr) él **para** (Vgr) quien **habían ido** (Vgr) á buscarle, por quien **habían pagado** (Vgr) **los** (Vgr) ciento veinte fretzers. **Para** (Vgr) él, que por dureza de corazón rehusaba ir á

curar al **pobre** (VM|Vgr) **cabrero** (ADT). ¡**Y ahora él** (AD), él mismo, **era el que estaba á punto de** (AD|Vgr) **espirar!** (C.VI)

Las diferencias son notables y aunque la mayoría de ellas ya han sido comentadas, nos detendremos en la exclamación final: « ¡Y ahora él, él mismo, era el que estaba á punto de espirar! ».

La traducción introduce una variación aspectual del verbo lo que provoca un cambio de sentido frente al original. Cuando Verne escribe *Lui, qui va mourir!* ha sentenciado ya a Trifulgas, mientras que el traductor todavía deja entrever cierta esperanza de vida.

En cuanto al término « espirar » no se trata de ningún uso inadecuado. Aunque actualmente el verbo que debe utilizarse es « expirar », hasta 1884 esta forma no aparece en los diccionarios de la Real Academia Española con el sentido de morir, usándose espirar para todas las acepciones.

Como síntesis diremos que en el relato traducido observamos modificaciones estilísticas profundas frente al original francés y no solo modificaciones sintácticas. Se trata de elecciones realizadas por el traductor, que provoca cambios deliberados en cuanto a puntuación, gramática, léxico y terminología, cambios semánticos en el uso de las preposiciones o los artículos, sintaxis, ritmo, organización de la frase, longitud, supresiones, etc.

7.5.2.1.4. Imágenes y sonidos

El último subapartado de nuestro análisis estilístico corresponde a las imágenes y los sonidos.

Uno de los recursos utilizados por Verne para dar unidad al relato, junto con otros referentes espaciales, es el tratamiento de elementos fónicos y visuales, factores que juegan un importante papel en la configuración de la atmósfera propicia a la manifestación sobrenatural (Alonso 2007: 143). Por ello analizaremos la *nouvelle*

de manera cronológica, capítulo a capítulo y apreciaremos la dificultad de plasmar estos recursos en una lengua diferente.

I. En el capítulo I, se mantiene en líneas generales el sonido de la naturaleza desbocada, del viento huracanado y del agua torrencial, acompañada por el tañido de la temida campana. La excepción es la comentada e inadecuada traducción de la onomatopeya *Frritt-Flace*, puesto que, en la parte del título correspondiente al viento, se conserva en español el sonido fricativo y la duplicación gráfica, en la segunda parte (Flace) desaparece el oclusivo del agua así como la repetición consonántica ortográfica (Flacc).

En cuanto al escenario descrito con el volcán al fondo, que el lector recorre con la mirada (Ej. FFC 16, 18) sus colores se han modificado levemente. Al desaparecer casi por completo de la traducción la kasba con la casa del Six-Quatre, el blanco de sus paredes devoradas por el sol también se ha eliminado, los haces de llamas han enrojecido más intensamente el decorado español, pero se mantiene el verde de los miradores, el gris oscuro de las escorias eruptivas que ensucian las callejuelas y el amarillo pálido de los vapores azufrados.

De la vegetación original de la ciudad de Luktrop, similar a la bretona, que se adivina amarilla y violácea *des genêts et des bruyères*, en español queda solo el amarillo de la retama, como observamos en el ejemplo FFC 50,

Telle est Luktrop. Puis, des habitations éparses dans la campagne, au milieu des genêts [et des bruyères, passim,] SUP comme en Bretagne. (C.I)

Tal es Luktrop, **si añadimos á lo ya apuntado** (AD | AMP, PAFR,MOD), algunas **casuchas** (VM) esparcidas por la campiña, como **se ven** (AD | AMP) en **los villorrios de** (AD | AMP,AMPF) Bretaña, y **medio escondidas entre grandes matorrales de** (AD | AMP,AMPF) de retama.

II. En el capítulo II el escenario francés visual y sonoro del anterior se estrecha. Predominan los ruidos que marcan un ritmo acompasado, como en los ejemplos (unos nuevos y otros ya mencionados) que listamos a continuación y analizamos después,

Ej. FFC 41

Au froc a répondu un de ces aboiements sauvages, dans lesquels il y a des hurlements, – ce que serait l'aboiement d'un loup. (C.II)

Un ladrido salvaje, que más parecía el aullido del lobo, contestó al ligero golpe dado en la puerta.

Ej. FFC 51

Puis **une fenêtre s'ouvre** au-dessus de la porte du Six-Quatre. « A tous les diables, les importuns ! » dit une **voix de méchante humeur**. (C.II)

Abrióse una ventana situada encima de ésta, al propio tiempo que una voz decía con malhumorado tono:

—¡Id á todos los diablos, importunos !

Ej. FFC 40

Une jeune fille, grelottant sous la pluie, enveloppée d'une mauvaise cape, demande si le docteur Trifulgas est à la maison. (C.II)

Una chiquilla, tiritando, calada por la lluvia y envuelta en unos malos harapos, preguntó:

–¿Está en casa el doctor Trifulgas?

Ej. FFC 36

« Il y est ou n'y est pas, – c'est selon ! (C.II)

–Está ó no está, según...

Ej. FFC 29

– Je viens pour mon père qui se meurt ? (C.II)

–Vengo á buscarle para que vaya á visitar á mi pobre padre, que se está muriendo.

Ej. FFC 52

– Où se meurt-il ?

– Du côté du Val Karniou, à quatre kertsés d'ici.

– Et il se nomme ?...

– Vort Kartif.

– Vort Kartif... le craquelinier ?

- *Oui, et si le docteur Trifulgas...*
- *Le docteur Trifulgas n'y est pas !* ». (C.II)

-¿En dónde se muere?
-Está del lado del valle Karnion, á cuatro *kertzés* de aquí.
-¿Quién es?
-Es Vorl Kartif.
-¿Vorl Kartif, el cabrero?
-Sí, Y si el doctor Trifulgas...
-El doctor Trifulgas no está.

Ej. FFC 53

Et la fenêtre se referma brutalement, pendant que les Frritts du vent et les Flaccs de la pluie se confondaient dans un assourdissant tapage. (C.II)

Y al decir esto cerróse violentamente la ventana, mientras los Frritts del viento y los Flaces de la lluvia se confundían formando un ruidoso desconcierto.

Analicemos el ritmo. El ligero golpe, *froc*, -y no un toc- que mantiene la aliteración inicial (Raymond 1987: 157) y combina sonido fricativo y oclusivo, es respondido por un aullido perruno -o ladrido lobuno- (Ej. FFC 41). La ventana se abre, el médico malhumorado responde elevando la voz (Ej. FFC 51); le sucede un diálogo, sin salida, de réplicas encadenadas entre la hija de Vort Kartif y el doctor (Ej. FFC 52) ; y la ventana se cierra *brutalement* (Ej. FFC 53) ; el *froc* inicial tiene su respuesta coral final: [...] *les Frritt du vent et les Flaccs de la pluie se confondaient dans un assourdissant tapage.*

Es obvio que en español el contenido de la historia se traslada correctamente. En cambio, carece en buena parte de los elementos fónicos que acabamos de destacar: se elimina un *froc*, se ensordece el *assourdissant tapage* al trasladarlo como « ruidoso desconcierto » y sobre todo se ve afectado el rítmico diálogo de preguntas y respuestas encadenadas.

III. El capítulo III nos ofrece ejemplos sonoros no resueltos por el traductor. La caracterización de Trifulgas, ávido de dinero, que

tarifica las enfermedades, también está en relación con elementos fonéticos: *tant, tant, tant*. Esta secuencia rítmica repetida tres veces está ausente en español,

Ej. FFC 54

D'ailleurs, c'était tarifé : tant pour une fièvre typhoïde, tant pour une congestion, tant pour une péricardite et autres maladies que les médecins inventent par douzaines. (C.III)

[...] y esto mediante una tarifa fijada de antemano: tanto por una fiebre tifoidea; tanto por una congestión; cuanto por una pericarditis, y así sucesivamente todo el cúmulo de enfermedades inventadas por los médicos á docenas.

Es incierto pensar que el ruido sea menor en la obra española pues, como se aprecia en el ejemplo FFC 55, a veces incluso el traductor lo exagera sin que haya ningún motivo aparente –ya hemos puesto repetidamente en evidencia las constantes amplificaciones expresivas,

Ej. FFC 55

Tout maugréant, le docteur quitta son lit [...]. (C.III)

Maldiciendo **todo lo maldecible** (AMPF) dejó el doctor **otra vez** (AMP, AMPF) su lecho [...]

Lo mismo ocurre en el ejemplo FFC 33 (ya analizado), donde *Et la fenêtre se referma* se cambia por « Y la ventana se cerró de nuevo con más estrépito que antes » o en el FFC 56 (a continuación), donde *la rafale* es « fragor de la lluvia y el huracán desencadenado ».

IV. El episodio IV, el de la firma del pacto, repite en francés la melodía para dar un último aviso al lector –la muerte está a punto de aparecer,

Ej. FFC 56

Frritt !... Flacc !... Et puis, froc !... froc !... froc !...

À la rafale se sont joints, cette fois, trois coups de marteau, frappés d'une main plus décidée. (C.IV)

¡Frritt!..... ¡Flace!, y luégo ¡frocl!..... ¡frocl!..... ¡frocl!..... Al fragor de la lluvia y el huracán desencadenado se unieron tres golpes de picaporte, dados esta vez con mano firme.

Ej. FFC 57

La fenêtre ouverte, l'ouragan entra comme une boîte à mitraille.
(C.IV)

Abrió la ventana, y el huracán penetró por ella como si fuera un metrallazo.

En estos ejemplos escuchamos los sonidos del viento y de la lluvia *Frritt!...Flacc!...*, de los tres aldabonazos con mano más firme, *Et puis, frocl!...frocl!...frocl!...*, de la ventana que se abre y del huracán que entra como *une boîte à mitraille*.

La estrofa siguiente de la melodía la compone el diálogo –ya comentado anteriormente– de tres frases cortas pronunciadas alternativa y rítmicamente por Trifulgas y la madre del moribundo,

Ej. FFC 21

« *C'est pour le craquelinier... – Encore ce misérable ! – Je suis sa mère ! – Que la mère, la femme et la fille crèvent avec lui ! – Il a eu une attaque !... – Eh ! qu'il se défende ! [...]* » (C.IV)

–Es para el cabrero... señor!

–¡Pero todavía ese miserable!...

–Soy su madre...

–¡Que la madre, la mujer y la hija revienten con él!...

–Ha tenido un fuerte ataque.

–Pues si lo atacan, que se defienda solo.

Esta conversación del ejemplo FFC 21 continúa en los siguientes (Ej. FFC 58, 44 y 59). Tras una frase-pausa más larga en la que se yuxtaponen la voz del narrador (*reprit l'aieule*) y las palabras de la mujer, el diálogo lo concluye la anciana de nuevo siguiendo una secuencia rítmica ternaria (Ej. FFC 58), antes de dar por finalizada la cadencia repetitiva: el viento, la lluvia (Ej. FFC 44) y la ventana que se cierra (Ej. FFC 59),

Ej. FFC 58

– *On nous a remis quelque argent, reprit l'aieule, un acompte sur la maison qui est vendue au camondeur Dontrup, de la rue*

Messaglière. Si vous ne venez pas, ma petite-fille n'aura pas de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils !...» (C.IV)

–Nos han dado algún dinero á cuenta de la casa de la calle Mesagliere, vendida á Domtrup. ¡Si no quiere V. venir, mi pobre nietecita quedará sin padre, mi hija, sin esposo y yo perderé á mi hijo!

Ej. FFC 44

*C'était pitoyable et terrible d'entendre la voix de cette vieille, de penser que **le vent** lui glaçait le sang dans les veines, que **la pluie** lui trempait les os jusque sous sa maigre chair.* (C.IV)

Era conmovedor y terrible á la vez escuchar la temblorosa voz de la pobre anciana, cuya sangre helaba **el cierzo** en sus venas, y cuyos huesos se entumecían calados, por **la lluvia** á través de su flaco y arrugado pellejo.

Ej. FFC 59

*Et **la fenêtre** de se refermer.* (C.IV)

Y [el doctor] cerró la ventana.

El relato español, aunque al principio mantiene la melodía, se rompe por varios puntos: el viento se transforma en cierzo (Ej. FFC 44), es el doctor quien cierra la ventana (Ej. FFC 59) y en el diálogo, la frase-pausa donde se oye la voz del narrador (*reprit l'aieule*) se incorpora a la conversación. Además se pierde el compás al eliminar del discurso de la anciana el verbo *avoir*/tener, reiterado tres veces, que le proporcionaba la unidad melódica (Ej. FFC 58).

V. El capítulo V constituye, musicalmente hablando, ese crescendo donde « les accords vont en montant » (Sadaune 2000: 146). Como hemos visto en *Une fantaisie du docteur Ox*, Verne domina este ámbito.

El tiempo es oro y la acción debe acelerarse (Raymond 1987: 158); las formas verbales en pasado del capítulo anterior (el *passé simple*, el participio pasado, el imperfecto) se tornan ahora en presente cuando suenan las campanas,

Ej. FFC 60

Les cloches de Sainte-Philphilène se sont mises en branle sous la bourrasque. Mauvais signe ! (C.V)

Las campanas de Santa Fifilena se bamboleaban empujadas por la borrasca. —¡Mala señal!...

En el fragmento FFC 48 tres personajes, Trifulgas, la vieja y el perro, quedan enmarcados como en una foto y pronuncian cada uno una de las tres sentencias, como tres golpes, antes de que *le Vanglor détone* o *détonne* (término que aparece en versiones posteriores),

Ej. FFC 48

En cet endroit, la vieille s'arrête. De son doigt tremblant elle montre, dans l'ombre, une lumière rougeâtre. C'est la maison de Vort Kartif, le craquelinier.

« **Là ?** fait le docteur. —**Oui**, répond la vieille. —**Harraouah !** »
pousse le chien Hurzof. (C.V)

Al llegar a dicho punto, la vieja se paró, y con su dedo tembloroso señaló una luz rojiza que se destacaba en la sombra.

—Aquella es la morada de Vorl Kartif, el cabrero—dijo.

—¿Allí? —interrogó el doctor.

—Sí, —contestó la vieja.

—¡Harraouah! —aulló el perro Hurtzof.

Otros tres acordes (Ej. FFC 61) se unen a esos sonidos: la aliteración *de plus* que parece salida de la boca del perro,

Ej. FFC 61

*Une mesure **de plus** à l'enclos de la vigne ! Un plat **de plus** au super du soir ! Une pâtée **de plus** au fidèle Hurzof ! (C.V)*

¡Un trozo **más** de tierra en nuestra viña, un plato **de más** en la cena de esta noche, una ración **más** de migas para el fiel Hurtzof!

La traducción desoye la sonoridad porque reescribe este quinto capítulo en tiempo pasado. Además, ralentiza la acción que se aceleraba en francés, por varios motivos: por la locución adverbial del ejemplo FFC 61, trasladada de dos formas distintas, y por la ya comentada inadecuada transformación de la secuencia

textual descriptiva en una dialogada (Ej. FFC 48), haciendo que la vieja pronuncie una frase más de lo que estaba previsto en el original (–Aquella es la morada de Vorl Kartif, el cabrero –dijo.)

Por otra parte, la luz que predomina es la relacionada con las sombras de la noche, con los colores negro, gris y el rojizo de las llamas, en un escenario únicamente iluminado por una linterna que al final se apagará. Se crea así « un clima inhóspito y abierto a percepciones anómalas » (Alonso 2007: 144),

Ej. FFC 62

*Quel temps, mais aussi quel chemin ! Des galets et des scories, – les galets, glissants de varechs, les scories, **qui crépitent comme du mâchefer**. Pas d'autre lumière que la lanterne du chien Hurzof, vague, vacillante. Parfois, la poussée de flammes du Vanglor, au milieu desquelles paraissent se démener de grandes silhouettes falottes. On ne sait vraiment pas ce qu'il y a au fond de ces cratères insondables. Peut-être les âmes du monde souterrain, qui se volatilisent en sortant. (C.V)*

¡Qué tiempo y qué caminos! Por todas partes baches, fangosas escorias y resbaladizos guijarros, y sin más luz que la que proyectaba, vaga y vacilante, la linterna del perro Hurtzof y la que de vez en cuando arrojaban las llamas vomitadas por el Vanglor, entre las cuales se agitaban al parecer las siluetas de grandes fantasmas. –¡Ignórase qué es lo que existe en el fondo de esos cráteres insondables! ¡Tal vez las almas de los que habitan el mundo subterráneo y que se volatilizan al salir á la superficie!...

Si bien el traductor ha resuelto positivamente el espacio lumínico, no podemos decir lo mismo del sonido, pues ha silenciado la atmósfera al eliminar *qui crépitent comme du mâchefer*.

Pero no solamente ha suprimido este sonido, sino otros más importantes como los correspondientes a la meticulosa descripción verniana de la luminosidad del mar, de ese blanco de duelo y muerte plasmado visual y fonéticamente,

Ej. FFC 63

*Le docteur et la vieille suivent le contour des petites baies du littoral. La mer est blanche d'un blanc livide, —un blanc de deuil. **Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente***

du ressac, qui semble verser des potées de vers luisants sur la grève. Tous deux remontent ainsi jusqu'au détour du chemin, entre les dunes vallonnées, dont les genêts et les ajoncs s'entre-choquent avec un cliquetis de baïonnettes. (C.V)

El doctor y la vieja siguieron andando, rodeando siempre las pequeñas lagunas del litoral. El mar estaba blanco, de un blanco lívido y como de luto, **y chispeaba al batir con sus olas la fosforescente línea de la resaca, sembrando la arena al parecer de miles de gusanos luminosos.**

Así fueron remontando el camino hasta un punto en que lo obstruían las retamas y las aulagas, cuyas ramas, movidas por el viento, producían un ruido parecido al **chischas** de las bayonetas al chocar unas con otras.

La imagen marítima nocturna, de un blanco plateado (Imagen FFC 21), *brasille*, brilla como las escamas de los peces en la noche (Domínguez 1853: v.1, 226, 1), despuntándose al fondo en la línea luminiscente de la resaca, salpicada de miles de luciérnagas. La imagen está en movimiento provocado por el viento que se oye a través de la acumulación de casi todos los sonidos fricativos²⁹ continuos: el aire pasa, roza y se mantiene. Es lo que denominamos « la luz que se oye » (Cadena 2013: 92).



Imagen FFC 21

²⁹ Labiodentales [f] y [v], laterales [l], vibrantes [R] y sibilantes [s] y [z].

Hemos comentado cuando nos hemos referido al contexto, cómo el traductor plasma el escenario verniano que no es del todo coincidente, y cómo en la versión española se ha reinterpretado ese clima emocional que está íntimamente relacionado con elementos visuales y sonoros. Sin embargo, aunque se haya mantenido la onomatopeya más evidente, *cliquetis/chiskas*, al cambiar de idioma, la melodía que el autor francés le había conferido a través de los sonidos constrictivos y fundamentalmente del sonido [R], ha desaparecido por completo –como puede apreciarse en los segmentos resaltados en negrita del ejemplo anterior FFC 63.

Resulta difícil enfrentarse a una traducción estética, y en este caso, la equivalencia en el efecto que debía haber ejercido en el lector no se ha conseguido.

VI. Si el episodio anterior se había cerrado con el farol apagado que sostiene el perro, el penúltimo acto, el VI, viene alumbrado por la lámpara del moribundo, único punto luminoso:

Ej. FFC 64

Plus qu'un point lumineux [...]. C'est la lampe du mourant, – du mort peut être. (C.VI)

Sólo se distinguía un punto luminoso [...]. Era la lámpara del moribundo, tal vez del muerto.

Esta luz también es definida en el mismo capítulo como *faible lueur, lumière vague y la lampe qui va s'éteindre*. Como bien ha analizado Raymond (1987), estamos ante un « fondu-enchaîné » donde el tiempo se acelera y el espacio se contrae. Además « la distance disparaît au profit de la ressemblance, puis de l'identité [...] » (Raymond 1987: 159).

La luz carece de importancia en este episodio del texto original. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el sonido, como analizaremos en la selección de ejemplos que sigue a continuación:

Ej. FFC 65

Même disposition de fenêtres sur la façade, **même** petite porte cintrée. (C.VI)

El mismo número de ventanas, su misma colocación en la fachada, su propia, estrecha y arqueada puerta.

Ej. FFC 66

Et pourtant, même corridor bas et voûté, **même** escalier de bois tournant, à grosse rampe, usée de frottements de mains. (C.VI)

Pero, por otra parte, veía el mismo corredor bajo y abovedado, idéntica escalera de madera con su gruesa barandilla, desgastada por el roce de la mano.

Ej. FFC 67

Sa pupille s'est dilatée. **Son** corps s'est comme contracté, amoindri. (C.VI)

[...] sus pupilas se han dilatado; su cuerpo está contraído, [...].

Ej. FFC 68

Le docteur Trifulgas saisit sa trousse, tire **sa** lancette, pique la veine du bras de **son** sosie : le sang ne vient pas à **son** bras. Il **lui** fait d'énergiques frictions à la poitrine : le jeu de **la sienne** s'arrête. Il **lui** brûle les pieds avec des pierres chaudes : **les siens se** refroidissent.

Alors son sosie **se** redresse, **se** débat, pousse un râle suprême...
Et le docteur Trifulgas, malgré tout ce qu'a pu lui inspirer la science, **se** meurt entre **ses** mains. *Frritt !.. Flacc !..* (C.VI)

El doctor abrió el estuche, cogió la lanceta y pinchó la vena del brazo de su otro él. La sangre no salió; le hizo fuertes frotaciones en el pecho, le aplicó ladrillos candentes en los pies; pero iba notando con espanto que sus pulmones cesaban de latir, que sus propios pies se enfriaban rápidamente. Entonces el doctor del lecho, su *otro él*, se incorporó, se debatió un instante y lanzó un supremo y último quejido... y el doctor Trifulgas, á pesar de todo cuanto podía inspirarle su mucha ciencia, murió en sus propias manos....
¡Frritt! ... ¡Flace! ...

Ej. FFC 19

Est-ce une hallucination ? Dans une lumière vague, il reconnaît sa chambre, le canapé jaune, à droite, [le bahut en vieux poirier] (SUP), à gauche, le coffre-fort bardé, où il comptait déposer **ses** cent vingt fretzers. (C.VI)

¿Era una alucinación?... A la vaga claridad que proyectaba la luz reconoció su propia habitación; el sofá amarillo á la derecha; el arca forrada de hierro á la izquierda, y en la cual había depositado los ciento veinte fretzers.

Ej. FFC 43

*Voilà **son** fauteuil à oreillons de cuir, voilà **sa** table à pieds tors, et dessus, près de la lampe qui **se** meurt, **son** Codex, ouvert à la page 197. (C.VI)*

Allí estaba su gran sillón con almohadones de cuero, allí su mesa de torneadas piernas, y encima, al lado de la lámpara que se extinguía, su Código abierto siempre en la misma página 197.

Ej. FFC 69

*Au milieu des **Frritts sifflants**, des **Flaccs crépitants** dans le **brouhaha** de la **tourmente**, le docteur Trifulgas marche à pas pressés. (C.VI)*

Entre los Frritts que silban y los Flaces que crepitan, en el confuso ruido de la tormenta, el doctor Trifulgas emprendió de nuevo su marcha con precipitado paso.

Ej. FFC 70

*Le docteur Trifulgas se hâte aussi rapidement que le permet **la rafale**. **La porte** est entr'ouverte, il n'a qu'à la pousser ; il la pousse, il entre, et **le vent la referme** sur lui – **brutalement**. Le **chien** Hurzof, dehors, **hurle**, se taisant par intervalles, comme les chantres entre les versets d'un psaume des Quarante-Heures. (C.VI)*

El doctor seguía avanzando tanto como lo permitían las ráfagas del huracán; llegó. La puerta estaba entreabierta; no había más que empujarla; la empujó, entró, y con un fuerte golpe de viento la cerró bruscamente tras él. El perro Hertzof aullaba desde fuera, callándose á intervalos, como hacen los chantres al concluir los versos de un salmo en las Cuarenta Horas.

La sonoridad viene marcada por la sucesión encadenada, la repetición del indefinido *même* (Ej. FFC 65, 66), de los posesivos y pronombres de tercera persona, *son, sa, ses, le sien, la sienne, il, lui*, y del reflexivo *se* (Ej. FFC 67, 68, 19, 43). Esta letanía viene acompañada de los *Frritts sifflants, des Flaccs crépitants, dans le*

*brouhaha*³⁰ de la tourmente [...], la rafale, la puerta que le vent la referme sur lui – brutalement y, como si de una extraña oración se tratara, del aullido del perro (Ej. FFC 69, 70).

Observamos a continuación cómo se ha plasmado en español este « vertige verbal, et physique, d'un tourbillon dans lequel l'espace, le temps et l'identité s'invoquent en ce point absolu où l'Autre coïncide avec le Même, dont ne le sépare plus, mais pour si peu, que la glace de la mort » (Raymond 1987 :160).

En primer lugar, el traductor no ha percibido la cadencia, repetida cuatro veces, del indefinido *même* y ha ido alternando sinónimos: « el mismo », « su misma », « su propia » o « idéntica ». La importancia de la traducción de los posesivos y de los pronombres *lui* y *lui-même* no solo estriba en el ritmo que imprimen al texto, sino sobre todo en su relevancia para la comprensión de qué ha pasado, de cómo se ha desarrollado el combate con el doble.

Nos detendremos en la traducción del ejemplo FFC 68. En negrita resaltamos los esfuerzos de Trifulgas sobre Vort Kartif para salvarlo y lo que le ocurre a este. Lo que le pasa a Trifulgas se muestra en azul,

Ej. FFC 68

*Le docteur Trifulgas saisit sa trousse, tire sa lancette, **pique la veine du bras de son sosie : le sang ne vient pas à son bras. Il lui fait d'énergiques frictions à la poitrine : le jeu de la sienne s'arrête. Il lui brûle les pieds avec des pierres chaudes : les siens se refroidissent.***

*Alors **son sosie se redresse, se débat, pousse un râle suprême...***

*Et le docteur Trifulgas, malgré tout ce qu'a pu lui inspirer la science, **se meurt entre ses mains.** Frritt !.. Flacc !.. (C.VI).*

El doctor abrió el estuche, cogió la lanceta y **pinchó la vena del brazo de su otro él. La sangre no salió; le hizo fuertes frotaciones en el pecho, le aplicó ladrillos candentes en los pies; pero iba notando con espanto que sus pulmones cesaban de latir, que sus propios pies se enfriaban**

³⁰ En el manuscrito aparece *crescendo* en lugar de *brouhaha*.

rápidamente. Entonces el doctor del lecho, **su otro él, se incorporó, se debatió un instante y lanzó un supremo y último quejido...** y el doctor Trifulgas, á pesar de todo cuanto podía inspirarle su mucha ciencia, **murió en sus propias manos....**
¡Frritt! ... ¡Flace! ...

Como es habitual, además del cambio verbal, lo más evidente son las adiciones, ampliaciones y amplificaciones (« el doctor del lecho », « supremo y último quejido », « su mucha ciencia »). Pero nos fijamos en que también el traductor ha eliminado bastantes posesivos. Aunque incluye « sus propios » para indicar que se refiere al doctor, el hecho de desplazar la frase que corresponde a *le jeu de la sienne s'arrête*, trasladada como « pero iba notando con espanto que sus pulmones cesaban de latir », dificulta la interpretación correcta de la dualidad que se convierte en identidad.

Pero sobre todo ha ignorado el final del combate que en *Le Figaro illustré* aparece en cursiva: *se meurt entre ses mains*. Esta expresión es el cruce de dos locuciones: *se mourir* (estar a punto de morir) y *mourir entre (ses) mains* (Dehs 2010: 28, n.133).

VII. En el epílogo, capítulo VII, « Tras la muerte del doctor, permanece en la ciudad la leyenda de que su perro Hurzof *depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée, hurlant au chien perdu*, un motivo que recuerda la estrofa de los *Chants de Maldoror* de Lautréamont » (Alonso 2007: 148),

Ej. FFC 71

*Quant au vieux Hurzof, on dit que, **depuis ce jour** (SUP), il court **la lande** (SUP), avec sa lanterne rallumée, hurlant au chien perdu. (C.VII)*

En cuanto al viejo Hurzof, dicen que **sigue corriendo siempre** (AD|AMP,AMPF) con su linterna encendida y **ladrando** (FS, VM) **al perro perdido** (SS|LIT).

Además del hecho repetido de la introducción en el texto español de elementos informativos ausentes del original y, al mismo tiempo, de

la supresión de otros, observamos que la frase final es una traducción palabra por palabra, técnica utilizada por este traductor desconocido en muy contadas ocasiones. Se trata de una traslación no solo sorprendente, sino también errónea que provoca un sinsentido en español. Para Dehs (2010: 28, n.138), esta locución *hurler au chien perdu* engloba varias expresiones a la vez : « *courir comme un perdu, errer comme une âme en peine et hurler à la mort* ».

La *nouvelle* francesa retoma, en el punto final de la historia, la luz (*sa lanterne*) y el sonido (*hurlant*). El relato español mantiene la linterna³¹ encendida pero establece una variación de matiz significativa cuando traduce el verbo *hurler* por ladrar. El traductor introduce una diferencia entre el ladrido –voz del perro– y el aullido « voz triste y prolongada del lobo, el perro y otros animales »³² que está relacionada con la comprensión de la historia.

7.6. ANÁLISIS CONTRASTIVO: FFC-B (1886) y ÑFFC-2₁(1886)

7.6.1. De la comprensión del texto original

Siguiendo el mismo modo de proceder, analizaremos a continuación de qué manera el segundo traductor de *Frritt-Flacc*, D. A. de A., ha comprendido el fondo de su texto original, el correspondiente a la versión B de 1886 de la Bibliothèque d'Éducation et de Récréation publicadas por Hetzel y hasta qué punto lo ha plasmado correctamente en su traducción identificada como ÑGB-2₁ (1886).

³¹ El diccionario de Domínguez (1854: v.2, 1046, 1) define el término, en su primera acepción, como: « s.f. Lanterne, vaisseau fait de matière transparente servant à conserver la lumière qu'on transporte ou qui est exposée au vent et à la pluie. »

³² *DRAE* 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=aullido>].

Pondremos de relieve las similitudes entre ambos y estableceremos posteriormente las diferencias bajo la perspectiva de los aspectos referidos al tratamiento de la historia, la estructura de la narración y la técnica utilizada.

7.6.1.1. La historia

El TÍTULO del relato, *Frritt-Flacc* coincide en la traducción y en el texto original, así como todos los elementos que componen la INTRIGA: argumento, temas centrales y secundarios, su presentación, originalidad y complejidad, idénticos en ambos textos. También se hallan presentes las piezas fundamentales de la intriga: la casa del Seis-Cuatro o la Farmacopea abierta en la página 197.

Los elementos de la ficción se ajustan al texto original, el mismo número de PERSONAJES: Trifulgas, Vort Kartif, el perro Hurzof, la hija, la esposa y la madre del moribundo. Todos mantienen los nombres franceses, conservando la misma jerarquía entre ellos y aportando información casi coincidente. Como ocurría con la traducción anterior, los personajes se desenvuelven por escenarios equivalentes, y el desarrollo de la acción y de la trama del relato sigue las mismas pautas espacio-temporales. A diferencia de la versión ÑFFC-1₁ (1885), aquí la acción avanza y se detiene de acuerdo con la original.

Las diferencias encontradas desde el punto de vista de la comprensión del contenido son anecdóticas y están relacionadas con una errónea interpretación léxica, ya sea por tratarse de neologismos o por una deficiente utilización lexicográfica por parte del traductor. En la traducción de una obra literaria no resulta fácilmente separable el contenido del estilo, puesto que no únicamente se trascodifica el mensaje sino también su estructura, el orden de las palabras, sus imágenes y sonidos, o sea, los

elementos estilísticos. Por ello estas variaciones se describirán en profundidad cuando analicemos la expresión en el texto de llegada.

Adelantamos aquí que, igual que ocurría en la otra traducción, encontramos una semejanza en la descripción del personaje principal; ni Trifulgas aparece vestido de la misma forma en francés y en español (Ej. FFC 14) ni su perro Hurzof tiene el mismo aspecto que en el original (Ej. FFC 15),

Ej. FFC 72

Son vieux Hurzof, – un métis de bouledogue et d'épagneul, – aurait eu plus de cœur que lui. (C.III)

Su viejo Hurtzof, perro mestizo de **bouledogue** y **faldero**, hubiera tenido más corazón que él.

Esta curiosa descripción del perro en español ha sido comentada cuando hemos analizado el tratamiento de los personajes dentro de la comprensión de la historia en la traducción ÑFFC-1₁ (1885) (epígrafe 7.5.1.1.). Recordemos que allí el perro Hurzof era un cruce entre un *bull-dog* y un mastín (Ej. FFC 15) y concluíamos que se había adaptado acertadamente la raza de perro objeto de conflicto (*épagneul*) a la realidad cultural del lector español.

En el caso de esta segunda traducción, la traslación del segmento resulta extraña, no tanto por el nombre de la primera raza, que se transcribe literalmente igual que en francés, sino por el de la segunda. Por ello, acudimos de nuevo a los diccionarios bilingües de la época: el de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 173, 2) traduce *épagneul* como « perrito fino faldero » y el de Ramón Joaquín Domínguez (1853: v.1, 716, 1) añade a la misma definición « pero no de lanas ».

En resumen D. A. de A. se ciñe a las propuestas que le proporciona la herramienta del traductor, aunque no se adapten al texto original. Tanto la propuesta de la primera versión española, mastín,

como la que adopta Navarrete (Verne 2000d), podenco, son muy adecuadas. No así esta de 1886.

Al analizar los elementos de la ficción como son el CONTEXTO y la acción, tendremos en cuenta cómo este traductor traslada ese ambiente inquietante que Verne plasmaba a través de topónimos inventados y lo haremos cuando tratemos los aspectos estilísticos. A diferencia de la versión identificada como ÑFFC-1₁ (1885), este traductor no se aleja del texto original, solo en contadas ocasiones incorpora precisiones (AMPF) que no han sido formuladas en su texto de partida, los escasos cambios que introduce, como paráfrasis, creemos que son involuntarios, así como los sinsentidos y los falsos sentidos provocados por la falta de revisión del texto final.

Cuando el traductor tiene que proporcionar al lector español un escenario decorado mediante términos cuyo significado desconoce, (embarcaciones, vestimenta...), de la opción que realice dependerá el mantenimiento o no del contexto original; tanto si los suprime, como si los deja igual que en la lengua original, la elección es complicada. De todos modos, la opción por la que se decante no afectará a la comprensión de la historia por parte del lector.

Cuando nos referimos al tratamiento de la ACCIÓN narrativa, no hemos apreciado diferencias en lo concerniente a la progresión, pues lo normal es que los tiempos verbales se mantengan como en la versión FFC-B (1886). La única excepción constatada corresponde a este fragmento,

Ej. FFC 73

En cet endroit, la vieille s'arrête. De son doigt tremblant, elle montre, dans l'ombre, une lumière rougeâtre. C'est la maison de Vort Kartif, le craquelinier.

« Là ? fait le docteur.

– Oui, répond la vieille.

– Harraouah ! » pousse le chien Hurzof.

En aquel momento la vieja se **detuvo**. Con su tembloroso dedo **mostraba**, en la sombra, una luz rojiza. **Era** la casa de Vort Kartif, el hornero.
–¿Allí?– **dijo** el Doctor.
–Sí,– **respondió** la vieja.
–¡Harrahouah!– **ladró** el perro Hurzof.

Lo achacamos a una inadvertencia, a un descuido del autor.

7.6.1.2 La estructura

Como ocurre con la primera traducción, esta también mantiene el PLAN narrativo del texto original, idéntico número de capítulos y la misma ordenación de las escenas. Al ser ambas publicaciones en libro, la estructura de los diálogos y la ordenación general de la obra se ha mantenido. La relación entre el contenido y la construcción del relato es idéntica en el texto original y en el de llegada.

No hemos constatado añadidos significativos por parte del traductor, sino más bien una gran equivalencia estructural.

Dos raros ejemplos de aportaciones directas del traductor están formados por una perífrasis y una nota a pie de página.

Ej. FFC 74

C'est étrange ! On dirait que le docteur Trifulgas est revenu dans sa propre maison. Il ne s'est pas égaré, cependant. Il n'a point fait un détour. Il est bien au Val Karniou, non à Luktrop. Et pourtant, même corridor, bas et voûté, même escalier de bois tournant, [à grosse rampe (SUP)], usée de frottements de main. (C.VI)

¡Es extraño! Diríase que el Doctor había vuelto á su propia casa. Sin embargo, no se ha extraviado.

No ha dado un rodeo **que le haya conducido al punto de partida** (AMPF, PEFR). Se halla, sin duda, en Val Karniou, no en Luktrop. No obstante, el mismo corredor, bajo y abovedado, la misma escalera de caracol, de madera, usada por el frotamiento de las manos (SS)

El traductor ha creído necesario introducir esta perífrasis explicativa al sustantivo rodeo (« que le haya conducido al punto de

partida »), inexistente en la versión original, con el fin de ayudar al lector a comprender el desenlace que está a punto de producirse.

Por otro lado, la supresión del segmento *a grosse rampe* (pasamano, en los diccionarios bilingües del siglo XIX), provoca un sinsentido, ya que para D. A. de A., es la escalera y no la gruesa barandilla la que está gastada por el roce de las manos.

El segundo añadido lo constituye la curiosa y única nota a pie de página en el capítulo I, donde nos explica el significado de la palabra pátina (Ej. FFC 100), término que por otra parte ya aparecía en el *DRAE* de 1832 y en los diccionarios bilingües de la época.

Aunque hemos constatado supresiones, estas son mínimas y, como en el caso de la otra traducción de *Frritt-Flacc*, pueden deberse al desconocimiento lingüístico (caso de los neologismos), o a la negligencia.

7.6.1.3. La técnica

Tampoco se aprecian disimilitudes al analizar los aspectos relacionados con la técnica narrativa: se conservan los mismos lugares e ideas como núcleos principales, el punto de vista del narrador se plasma de igual manera que en el original y el mantenimiento del registro literario, por ejemplo de las formas de cortesía, es adecuado, donde el autor se decanta por el voseo.

No hemos observado supresiones en las descripciones del contexto o del escenario, manteniéndose las mismas referencias literarias, es decir, las tres figuras cúbicas importantes para la arquitectura del texto: la casa del Six-Quatre, la cama del moribundo y la torre cuadrada de Sainte-Philphilène.

7.6.2. De la expresión en el texto meta

En general podemos afirmar que el traductor de esta versión se ha decantado por utilizar un método literal para desarrollar el proceso de verter al español *Frritt-Flacc*.

Hurtado (2007: 32) ha definido este método –también denominado traducción literal– como aquel que « desarrolla un proceso que se centra únicamente en la reconversión de elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original ».

Además de distinguir entre método literal, el que afecta a todo el texto, y la técnica de traducción literal, que afectaría solo a microunidades textuales, afirma que el objetivo de este método radica en reproducir el sistema lingüístico de partida y no tanto en cumplir la misma función del original.

Por consiguiente, en este apartado analizamos los aspectos formales y ponemos de relieve las diferencias funcionales en cuanto a aspectos léxicos, sintácticos, fonoestilísticos e iconoestilísticos.

Procederemos del mismo modo que con la traducción de 1885, estableciendo la comparación entre las unidades textuales del texto original y del texto de llegada, marcando las divergencias encontradas y entre paréntesis, los cambios involuntarios o deliberados del traductor, tanto los que pertenecen a la comprensión como los referidos a la expresión.

7.6.2.1. El estilo

Desde el punto de vista de la comprensión del texto, esta traducción traslada equivalencias inadecuadas que afectan, siempre ligeramente, al sentido del texto original. Estos errores son

fundamentalmente falsos sentidos (FS), cuando se atribuye un sentido diferente al que propone el original, sinsentidos (SS), términos que por su traducción literal resultan absurdos dentro de ese segmento en español, e incluso algún contrasentido (CONT), pues el traductor atribuye un sentido contrario al que aparece en el original. Se constatan algunas supresiones que le ayudan a eliminar el elemento conflictivo y menos variaciones de matiz que en la traducción anterior.

El rasgo más característico de esta traducción es la literalidad en la expresión, y por tanto, los calcos léxicos y estructurales. También podemos destacar la traslación mediante la descripción del término, cuando este es desconocido. Debido a la peculiaridad antes citada, y frente a la versión ÑFFC-1₁ (1885), hemos constatado pocas adiciones, ampliaciones y amplificaciones. Uno de estos raros ejemplos es el ejemplo siguiente,

Ej. FFC 75

Ah! quel cri, duquel [sic] répond, en dehors, un sinistre aboiement du chien. (C.VI)

¡Ah! ¡Qué grito **se escapa de su garganta** (AD|[AMPF](#)), al cual responde, desde afuera, el siniestro **aullido** (VM) de **su** perro!

Estos errores estilísticos de comprensión y de expresión, no tienen ningún impacto en el lector, quien puede seguir perfectamente el argumento.

Antes de proceder al análisis de los aspectos citados, comentaremos unas alteraciones ortográficas y abordaremos una curiosidad relacionada con la puntuación que se produce ya al inicio del relato.

7.6.2.1.1. Puntuación y ortografía

Lo primero que llama la atención en la traducción del ejemplo siguiente son los cuatro puntos suspensivos en lugar de tres, como

sería ortográficamente correcto, que se repiten a lo largo de todo el texto tras las onomatopeyas ¡*Frritt!*, ¡*Flacc!* y ¡*froc!*

Ej. FFC 76

Frritt!... c'est le vent qui se déchaîne.

Flacc!... c'est la pluie qui tombe à torrents. (C.I)

¡*Frritt!....*, es el viento que se desencadena.

¡*Flacc!....*, es la lluvia que cae á torrentes.

Además estos se ubican, como en francés, tras el punto de exclamación de cierre.

La edición de 2005 del *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*, cuando habla de la combinación de los puntos suspensivos con otros signos, dice que tras ellos pueden colocarse otros signos de puntuación como la coma, (aunque nunca otro punto), y que además deberán escribirse detrás de los signos de cierre de interrogación o de exclamación si el enunciado está completo. En este caso, el traductor ha considerado –como lo había hecho Verne– que ¡*Frritt!* y ¡*Flacc!* son enunciados completos.

Sin embargo, traducciones recientes de este relato, como la de Navarrete (Verne 2000d) o la editada por Ariel Pérez en su web³³, encierran los puntos suspensivos entre los signos de exclamación: ¡*Frritt...!*, ¡*Flacc...!* y ¡*froc...!*, tal vez porque consideran que se trata de otro de los usos recogidos en el mismo *DPD* (2005): « los puntos suspensivos se escriben delante de los signos de cierre de interrogación o de exclamación si el enunciado interrogativo o exclamativo está incompleto ».

En el capítulo IV de la segunda parte dedicada a la puntuación de la *Ortografía de la lengua castellana* de 1826 (*OLC*) se habla de la existencia de « unos puntos seguidos ». Nótese que los puntos seguidos son también cuatro,

³³ Disponible en [<http://jgverne.cmaact.com/Textos/FFlacc/FFlacc1.htm>].

Cuando el texto ó lugar que se traslada es demasiadamente largo, se omiten: por lo comun aquellas voces ó cláusulas que no hacen al asunto: y para manifestar la legalidad de la cita se ponen en lugar de las palabras que se omiten. Unos puntos seguidos en el mismo renglón, asi (...), ó duplicados (:::). (RAE 1826: 133)

El hecho de que aparezcan cuatro puntos, además de que « en las ortografías académicas antiguas este signo estuviera formado por un número indefinido de puntos » (FUNDEU, 17-06-2014)³⁴, es posible que se deba a la inestabilidad ortográfica del siglo XIX, ya que es, durante este siglo, cuando se va conformando el inventario de los signos de puntuación que conocemos en la actualidad (OLC 2010: 291). Hoy las normas dictan que no debe colocarse un punto seguido tras los tres puntos suspensivos ya que resulta redundante.

En el fragmento siguiente, destacamos las diferencias en la puntuación,

Ej. FFC 77

Oui, le lit est là, – son lit, à colonnes, à baldaquin, aussi long que large, fermé de courtines à grands ramages. Est-il possible que ce soit là le grabat d’un misérable craquelinier ? (C.VI)

¡Sí! (VM) Allí está el lecho, **su lecho de columnas**, con su **pabellón** tan largo como ancho, cerrado por cortinas de grandes ramajes. ¿Es posible que sea aquel el **lecho** (VM) de un miserable hornero?

En castellano se resalta el adverbio de afirmación encerrándolo entre exclamaciones lo que introduce una variación de matiz, igual que se hará más adelante (« ¡Sí! ¡Es él para quien han venido á buscarle. », Ej. FFC 103).

Por otro lado en francés tras la raya, que se utiliza para explicar, Verne enfatiza que se trata de SU cama, hace una pausa y luego la describe: de columnas, con dosel... Sin embargo en

³⁴[<http://www.fundeu.es/recomendacion/puntos-suspensivos-claves-para-un-uso-adecuado/>].

español, al eliminar la coma « su lecho de columnas », al dispersar la atención del lector, se suprime el efecto que se pretendía.

Aunque tiene relación con aspectos léxicos y no organizativos, señalaremos de nuevo la falta de cuidado en la realización de la traducción. Para D. A. de A. *lit* y *grabat* son la misma palabra –lecho– y por eso la repite. La explicación puede ser que los diccionarios francés-español no se lo ponen fácil, pues *grabat* es definido como lecho malo y pobre. En cambio, sí dan para « camastro » la equivalencia francesa como *grabat*. Finalmente, en esta época el término pabellón es, junto con baldaquino y dosel, una posible traducción de *baldaquin*.

En cuanto al resto de los signos gráficos que permiten organizar el texto es coincidente con el original.

En relación con esta inestabilidad ortográfica –y lingüística en general– del siglo XIX español, observamos la alternancia de la palabra « doctor » escrita con minúscula (diecinueve veces) o con mayúscula (en seis ocasiones). La *Ortografía de la lengua castellana* (RAE 1826: 75) recomendaba: « Los nombres que sirven para los tratamientos de cortesía [entre ellos *doctor*] se escribirán con letra mayúscula cuando se usen á este fin, ya se pongan enteros o ya abreviados [...] ».

7.6.2.1.2. Aspectos léxicos

Abordamos a continuación el análisis léxico, partiendo precisamente de esa literalidad característica predominante y que sin embargo provoca una pérdida de identidad del vocabulario con respecto al original.

Como cabía suponer, los nombres propios se mantienen como en francés: Val Karniou, Kiltreno, Crimma, el mar de la

Megalocride, Luktrop, Santa Philfilène, calle Messaglière (conservando unas veces los acentos gráficos y otras eliminándolos).

Resulta interesante, también para la traducción, tener en cuenta las afirmaciones de los estudiosos. Según Dehs (1982: 272): « La plupart des noms sont motivés. C'est-à-dire, il y a un rapport entre texte et personnage. Les noms contribuent à décrire l'atmosphère de l'ouvrage et prélèvent le déroulement. »

Del mismo modo Chevrier (1992: 7) comenta: « La rue Messaglière : le plus simple est d'y voir l'anagramme de *message-lire*³⁵. L'auteur donne ici une indication "métatextuelle", invitant le lecteur à déchiffrer les cryptogrammes qu'il a disséminés dans son texte ».

En definitiva, si en castellano no se naturalizan los nombres y se adaptan, estas afirmaciones solo serán válidas cuando nos refiramos al texto original.

En el ejemplo FFC 78, además de comprobar que el segmento traducido es absolutamente literal, palabra a palabra: *courbe* por encorva, *flanc* por flanco, que incluso se mantiene la forma pasiva francesa (*sont rongées par les lames* /están roidas por las olas), nos detenemos en la traslación del gentilicio femenino relativo a la *Volsinie* (*volsinienne*³⁶) mediante el calco « volsiniana »,

Ej. FFC 78

Cette rafale mugissante courbe les arbres de la côte volsinienne et va se briser contre le flanc des montagnes de Crimma. Le long du littoral, de hautes roches sont incessamment rongées par les lames de cette vaste mer de la Mégalocride. (C.I)

La mugiente ráfaga encorva los árboles de la costa **volsiniana**, y va á estrellarse contra el flanco de las montañas de **Crimma**. **Las altas rocas del litoral** (FS) están incesantemente roidas por las olas del vasto mar de la **Megalocride**.

³⁵ Para mantener el anagrama podríamos proponer como traducción al español: *calle Mensageler/Mensagelier.

³⁶ La traducción del gentilicio *volsinienne* se suprime en ÑFFC-1.

Si como dice Dehs (2010: 16, n.3) *la Volsinie* recuerda *la Livonie* y el adjetivo *volsinienne* a *livonienne*, la adecuada traducción española habría sido « costa volsinia » (siguendo el gentilicio « livonia ») o « costa volsina » (como el correspondiente a Lituania: « lituano-a »).

Lo mismo ocurre con la forma *crimmérienne*, calcada en español como crimmeriana, natural de *Crimma*. Si *Crimma* evoca Crimmée (Crimea) cuyo gentilicio es crimeo, el adjetivo crimerio-a resultaría más acorde a la formación castellana.

Sin embargo el traductor solo en contadas ocasiones se permite cambiar algún elemento de la frase, en este caso es el complemento circunstancial: *le long du littoral, de hautes roches* [...] por « las altas rocas del litoral », lo que da lugar a un falso sentido (FS).

Sobre la formación del topónimo Mégalocride, Dehs (2010: 16, n.6) apunta que se trata de una palabra compuesta por *mégalomane* e *hypocrite* y Soriano (1978: 375) incide en que recuerda también a la región de la Grecia antigua *la Locride*. En definitiva, este topónimo debería ser palabra esdrújula en español y ser traducida como la Megalócride o la Megalócrida, como en la versión ÑFFC-1.

Se mantienen los topónimos *Val Karniou*, sin transliteración en Karniú, y Kiltreno como en la versión original. Dehs (1982: 269) señala que en el manuscrito aparece la forma *Quiltren* y la interpreta como « *qu'il traîne* au sens de *qu'il languisse*, ce qui s'insère sans effort dans le contexte de la nouvelle ». Por eso, en español, la forma Kiltrineo, propuesta por Navarrete (Verne 2000d) nos parece muy acertada.

En cuanto a la *ville de Luktrop*, ¿es villa, pueblo o pueblecillo?

En esta versión ÑFFC-2, la traducción literal de palabras y estructuras se pone de manifiesto en muchas ocasiones. Por ejemplo *Luktrop*, la *ville*, es trasladada como villa,

Al otro lado de la **villa** se amontonan [...] (C.I)

Un campanario domina **la villa**; (C.I)

[...] no busquéis esta **villa** sobre el mapa. (C.VII)

Solo en un caso se transcribe como pueblecillo y esto porque estamos ante *petite ville*,

Ej. FFC 79

Au fond du port se cache la petite ville de Luktrop.

En el fondo del puerto se oculta el **pueblecillo** de Luktrop. (C.I)

La versión ÑFFC-1 (1885) siempre daba para *ville* el término pueblo y pueblecillo para *petite ville*.

El *DRAE* (1884: 1090, 2) dice que VILLA es « quinta ó casa de campo donde se suele tener la labranza. | Población que tiene algunos privilegios con que se distingue de las aldeas y lugares. ».

El mismo diccionario (876, 3) da para PUEBLO el siguiente significado: « lugar, villa ó ciudad que están poblados de gente. »

Por su parte, el diccionario de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 469, 3) aclara: « cuando no determina nombre de ciudad, se toma por el pueblo ó la población en que uno habita, aunque sea villa ó lugar ».

En resumen, la buena traducción es la que proponía la identificada como ÑFFC-1.

Todo el fragmento del ejemplo siguiente es una equivalencia literal. Incluso se transcribe el término latino *passim*, utilizado para expresar que una palabra o una noción se encuentra muchas veces en lugares diversos del texto,

Ej. FFC 80

Telle est Luktrop. Puis, des habitations, des huttes misérables, éparses dans la campagne, au milieu des genêts et des bruyères, passim, comme en Bretagne. Mais on n'est pas en

Bretagne. Est-on en France? Je ne sais. En Europe? Je l'ignore.
(C.I)

Tal es (LIT) Luktrop. **Después** (LIT) habitaciones, miserables chozas esparcidas en la campiña, en medio de las retamas y brezos, **passim**, como en Bretaña. Pero no **se** (LIT) está en Bretaña. ¿**Se** (LIT) está en Francia? No lo sé. ¿En Europa? Lo ignoro.

El traductor parece estar familiarizado con su significado; por otra parte, como nos indica Dehs (2010: n.28), se trata de un vocablo que reaparece en otras obras de Verne: *Mathias Sandorf* (1885) y *César Cascabel* (1890). Hemos querido resaltar los pronombres « se », traducción incorrecta del impersonal *on*, « después » por *puis* o « tal es » por *telle est*, detalles que hacen que el lector sienta que está ante una obra traducida.

El segmento siguiente es equivalente palabra a palabra y este hecho origina determinados efectos,

Ej. FFC 81

Quelques centaines de maisons, avec miradores verdâtres, qui les défendent tant bien que mal contre les vents du large. Quatre ou cinq rues montantes, plus ravines que rues, pavées de galets, souillées de scories que projettent les cônes éruptifs de l'arrière-plan. Le volcan n'est pas loin, – le Vanglor. (C.I)

Algunos centenares de casas, con verdes miradores, que apenas las defienden contra **los vientos del largo** (SS). Cuatro ó cinco calles empinadas, más bien barrancos que vías, empedradas con guijarros, manchadas por las escorias que **proyectan** (CALC) los conos eruptivos del fondo. El volcán no está lejos: el Vanglor.

En primer lugar, la comprensión del contenido hubiera resultado menos complicada si se hubiera trasladado el verbo *projetter* por arrojar, en lugar de utilizar el calco proyectar.

En segundo lugar, se provoca un sinsentido en español cuando *vents du large* se convierte en « vientos del largo ». Nos centraremos en el término LARGO.

Según el *DRAE* (1884: 630, 3) LARGO es un adjetivo, no un sustantivo. Se atribuye a un viento que sopla en una determinada dirección: viento largo del mar,

Mar. Aplícase al viento ó brisa que sopla desde la dirección perpendicular al rumbo que lleva la nave hasta la popa, y es más ó menos **largo** según se aproxima ó aleja más á ser en popa.

El *Dictionnaire de L'Académie française* (1835: 98, 2) nos da la clave para su correcta traducción como sustantivo: viento que sopla de alta mar y no *viento del largo,

LARGE subst. en termes de Marine, La haute mer, la partie de la mer qui est éloignée des côtes. *Prendre le large. Gagner le large. Courir au large. Attirer l'ennemi au large.* »

Otro error similar, una variación lingüística inadecuada, se produce en el ejemplo siguiente, donde la mesa de *pieds tors* tiene « retorcidos pies » en lugar de patas³⁷,

Ej. FFC 82
Voilà son fauteuil à oreillons de cuir, voilà sa table à pieds tors, et dessus, près de la lampe qui se meurt, son Codex, ouvert à la page 197. (C.VI)

Aquí su sillón con orejeras de cuero, allí su mesa de **retorcidos pies** (VLI), y encima, junto á la lámpara que se extingue, su Codex, abierto en la página 197.

Este afán por la literalidad lleva a D. A. de A. a cometer errores que solo se justifican por una despreocupación del traductor hacia el texto traducido, como apreciamos en el ejemplo que sigue,

Ej. FFC 83
*Un homme dur, ce docteur Trifulgas.
Peu compatissant, ne soignant que contre espèces, versées d'avance. (C.III)*

El doctor Trifulgas era un hombre duro. Poco compasivo, no curando, sino á cambio de **especies** (CONT), y eso adelantado.

³⁷ La misma mesa era descrita en ÑFFC-1₁ (1885) como « de torneadas piernas ».

Este contrasentido ya fue constatado en Cadena (2011: 29) donde precisamente « en espèces » significa lo contrario, es decir « en efectivo ».

El *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) da la siguiente definición: « 2. *en especie*. ‘En frutos o géneros, y no en dinero’ [...]. También se usa, aunque menos, en plural [...] ». Sin embargo en el diccionario de Domínguez (1853: 743, 2) se define en plural, como moneda en la que se hace un pago y traduce la expresión *payer en espèces sonnantes* como « pagar en moneda sonante y contante. »

En el segmento siguiente, un error de traducción literal hace que se atribuya en español al verbo *remettre* un sentido diferente,

Ej. FFC 84

– *On nous a remis quelque argent, reprit l’aïeule, un acompte sur la maison qui est vendue au camondeur [SUP] Dontrup, de la rue Messaglière. (C.IV)*

–Nos han **remitido** (FS|**CALC**) algún dinero (replicó la abuela); un adelanto sobre la casa vendida á Dontrup, de la calle Messanglière [sic].

El verbo *remettre*, según el *DAF* (1835: 613, 2) significa : « Faire grâce à une personne de quelque chose qu'on était en droit d'exiger d'elle. » Esta definición está en consonancia con una de las traducciones que para este verbo proponen los diccionarios de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 386, 3): « entregar una cosa en manos de su dueño », y en parecidos términos el de Domínguez (1853: v.1, 1599, 3).

En cambio, en esta época, según el *DRAE* (1884: 918, 3) el vocablo « remitir » posee una significación distinta: enviar una cosa o perdonar culpas. Un falso sentido evidente.

En otras ocasiones el error traductológico no es achacable al autor español, ya que se ha limitado a trasvasar el texto original,

Ej. FFC 85

La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le frottement des brumes ? (C.V)

La vieja ya no se halla detrás de él.

¿Ha desaparecido en alguna grieta del terreno, ó ha volado á través del **frotamiento** (SS) de las brumas?

Se traslada como « frotamiento » el sinsentido provocado por la errata del texto original *frottement* en lugar de *flottement*. Sadaune (2000: 154) en su nota a pie de página de *Frritt-Flacc*, comenta a propósito de este error: « Bien qu'il s'agisse d'un conte fantastique, la brume frotte rarement. »

Lo mismo ocurre en la unidad siguiente:

Ej. FFC 86

Le docteur Trifulgas est comme fou. Il se sent perdu. Les accidents croissent de minute en minute. Non seulement toutes les fonctions de relations se suppriment en lui, mais les mouvements du cœur et de la respiration vont cesser. Et pourtant, il n'a pas encore entièrement perdu la connaissance de lui-même ! (C.V)

El doctor Trifulgas está como loco. Se siente perdido. **Los accidentes crecen de minuto en minuto.** (LIT) No solamente todas las funciones de relación **se suprimen en él** (LIT), sino que van á cesar los movimientos del corazón y de la respiración. Y, á pesar de esto, ¡aún no ha perdido por completo **el conocimiento de sí mismo!** (LIT).

Además de la traducción literal y calcos estructurales de todo el fragmento, ya hemos reflejado el error que aparecía en el original, *connaissance* en lugar de *conscience*, y que, aunque no sea achacable a este traductor, él también lo reproduce.

Calcos estructurales y léxicos se repiten en el fragmento que sigue,

Ej. FFC 87

« Qu'ai-je donc ? » murmure-t-il.

*Ce qu'il a ? Il a peur. Sa pupille s'est dilatée. Son corps s'est **comme** contracté, **amoindri** (SUP). Une transsudation glacée refroidit sa peau, sur laquelle il sent courir de rapides horripilations.*

Mais hâte-toi donc ! Faute d'huile, la lampe va s'éteindre, – le moribond aussi ! (C.VI)

¿Qué tiene? ¡Miedo! (VM) Su **pupila** (CALC) está dilatada, su cuerpo contraído. Una **trasudación** (CALC) helada enfría su piel, sobre la cual siente correr rápidas horripilaciones. ¡Pero apresúrate! ¡Falta de aceite (LIT), la lámpara va a extinguirse, el moribundo también!

El término *transsudation*, « trasudor », aparece en el diccionario bilingüe de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 453, 1) y sin embargo se traslada incorrectamente como « trasudación »; la frase cuyo sujeto es « su pupila », en singular, en lugar del plural, como sería más correcto en español o la equivalencia literal « falta de aceite » cuando debía poner « sin aceite ».

Por otro lado, sigue eliminando los elementos de conflicto, en este caso el participio *amoindri*-consumido pues los diccionarios de la época solo nos proponen: « minorar, disminuir, apocar » (Nuñez de Taboada 1842: v.1, 15, 3 y Dominguez 1853: v.1, 67, 3).

Hemos comentado que, a diferencia de la otra traducción, pocas veces constatamos variaciones de matiz donde el traductor ha apreciado inadecuadamente el original y ha exagerado la significación inicial. Uno de esos raros ejemplos es el siguiente,

Ej. FFC 88

C'était pitoyable et terrible d'entendre la voix de cette vieille, de penser que le vent lui glaçait le sang dans les veines, que la pluie lui trempait les os jusque sous sa maigre chair. (C.IV)

Era conmovedor y terrible oír la voz de aquella anciana, pensar que el viento helaba la sangre en sus venas, que la lluvia calaba sus huesos a través de su **apergaminada** (VM) **carne** (LIT).

El adjetivo epíteto « apergaminada » introduce esa modificación exagerada: « fig. Aplícase á la persona extremadamente flaca y enjuta. » (DRAE 1884: 84, 3), frente al original *maigre*: « Flaco,

delgado, seco, descarnado, que tiene poca carne » (Domínguez 1853: v.1, 1185, 2).

Ante las dificultades de traslación de algún término o expresión, el traductor puede optar por la explicación de sus características, su forma o su función,

Ej. FFC 89

*Quel temps, mais aussi quel chemin ! Des galets et des scories ; les galets, [glissants SUP] de **varechs**, les scories, qui crépitent comme du **mâchefer**. Pas d'autre lumière que la lanterne du chien Hurzof, vague, vacillante. Parfois, la poussée de flammes du Vanglor, au milieu desquelles paraissent se démener de [grandes SUP] silhouettes falotes. On ne sait vraiment pas ce qu'il y a au fond de ces cratères insondables. Peut-être les âmes du monde souterrain, qui se volatilisent en sortant. (C.V)*

¡Qué tiempo! Pero también, ¡qué camino! Guijarros y escorias; guijarros, **despojos arrojados por el mar sobre la playa** (FS|DES), escorias que crepitan como **los residuos de las hullas en los hornos** (DES). Ninguna otra luz que la vaga y vacilante de la linterna del perro Hurzof. A veces la erupción de llamas del Vanglor, en medio de las cuales parecen **retorcerse** (VM) **extravagantes** (VM) siluetas. No se sabe qué hay en el fondo de esos cráteres insondables. Tal vez las almas del mundo subterráneo que se volatilizan al salir.

En este fragmento el autor español, ante la dificultad de traducción de los términos *varech* y *mâchefer*, ha utilizado como estrategia traductora la técnica de la descripción de los mismos (DES).

– *Varech* posee dos significados: « Plante marine, autrement nommée *Fucus*, et qui croît sur les roches que la mer tantôt couvre et tantôt laisse à sec. » y « Tous les débris que la mer rejette sur ses côtes. » (DAF 1835: 910, 2)

Sin embargo, para Domínguez (1853: v.1, 1775, 1) existen dos formas en francés con la misma pronunciación. Por un lado, VAREC, « Vuco [sic] [fuco]. Género de plantas criptógamas de la familia de las algas ». Por otro, VARECH, o sea « despojos que arroja el mar sobre la playa ». El traductor, en lugar de decantarse por la primera forma, que sería la correcta, para interpretar la frase *les galets*,

glissants de varechs, (los guijarros, resbaladizos debido a las algas), ha optado por la descripción encontrada en el diccionario, lo que conlleva el tener que suprimir del segmento el adjetivo *glissants*. Se crea así una frase que, en este contexto, incluye un falso sentido: « guijarros, despojos arrojados por el mar sobre la playa ».

– *Mâchefer* es la segunda dificultad. La traducción de esta palabra es cagafierro, o sea la escoria del hierro. Al autor de la versión española no parece agradarle el término y prefiere trasladarlo poniendo la atención en la descripción propuesta en el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1177, 2): « escoria semi-vidriosa que se aglomera en los hornos formando un residuo combustible de las diversas hullas. »

Este espacio fantástico del ejemplo FFC 89, alumbrado solo por el farol que porta el perro, a veces se ilumina con las llamaradas del volcán y en medio de ellas *paraissent se démener de [grandes SUP] silhouettes falotes*: parecen **retorcerse** (VM) **extravagantes** (VM) siluetas. Esas siluetas grotescas quizá sean almas del inframundo, tal vez por eso en español se retuercen en lugar de agitarse (*se dément*)³⁸. La traducción del adjetivo *falot/e* coincide más bien con ridículo y anodino. También con extravagante, pero no posee el significado de raro, sino de burlesco. Sin embargo merece la pena resaltar en este escenario de luz especial, la traducción de *falot* como sustantivo: « linterna, farol, luminaria portatil para alumbrarse de noche por las calles » (Domínguez 1853: v.1, 783, 3). En la traslación de ambos términos –retorcerse y extravagantes– se ha apreciado inadecuadamente el matiz que existía en el original.

³⁸ Recordemos que en la versión ÑFFC-1₁ (1885) se traducía: « entre las cuales se agitaban al parecer las siluetas de grandes fantasmas » (Ej. FFC 62).

Otro ejemplo de traducción mediante esta técnica es la que propone para la palabra *brouhaha*,

Ej. FFC 90

Au milieu des Frritts sifflants, des Flaccs crépitants dans le brouhaha de la tourmente, le docteur Trifulgas marche à pas pressés. (C.VI)

En medio de **los silbadores Frritts, de los crepitantes Flaccs (VLI), del ruido sordo y confuso (DES)** de la tormenta, el doctor Trifulgas marcha á pasos apresurados.

Se trata de la misma descripción que proporcionan Domínguez (1853: v.1, 233, 3) y Nuñez de Taboada (1842: v.1, 55, 1): « ruido sordo y confuso », equivalente a la planteada en la versión ÑFFC-1₁ (1885).

A la equivalencia palabra por palabra, el traductor añade una variación lingüística inadecuada, provocada por la estructura extraña al castellano de anteposición de los adjetivos polisílabos a los nombres monosílabos.

Muy útil resulta esta técnica también para explicar el neologismo *kertse* (*kertsa*) –medida de distancia–, aunque al incluir la descripción forme una construcción rebuscada en castellano,

Ej. FFC 91

Plus qu'un point lumineux, à une demi-kertse. (C.VI)

Sólo un punto luminoso **se ve** (AD) á **distancia de** (DES) medio *kertse*.

Como ocurría en la traducción de 1885, la riqueza léxica de la creación verniana ha desaparecido también en esta segunda por la dificultad que conlleva.

I. Analizamos a continuación los **neologismos** referidos a las embarcaciones.

Ej. FFC 92

Comme un phare, d'une portée de cent-cinquante kertes, le Vanglor signale le port de Luktro [sic] aux caboteurs, felzanes (SUP), verliches ou balanzas, dont l'étrave scie les eaux de la Mégalocride. (C.I)

Como un faro, de un alcance de ciento cincuenta kertes (CALC), el Vanglor señala el puerto de Luktrop á los **cabotajeros, verliches (CALC) o balanzas (FS)** cuyas rodas cortan las aguas de la Megalocride.

En primer lugar, solo se traduce, más o menos correctamente –pues como tal no aparece en los diccionarios– el término « cabotajero » que corresponde a *caboteur* o *cabotier*. Según Nuñez de Taboada (1842: v.1, 57, 3) se trata de un « Barco costero, que solo hace viages de puerto en puerto ».

La traducción de los otros tres barcos, *felzanes*, *verliches* y *balanzas* ha seguido caminos diferentes: *felzanes* –la más difícil– ha sido suprimida, eliminando el término conflictivo; *verliche*, se ha calcado y *balanze* se ha adaptado desacertadamente provocando un falso sentido. Estos errores son del todo comprensibles dados los conocimientos de los que dispone el traductor en 1886.

Actualmente podemos proponer mejores traslaciones gracias a las investigaciones realizadas por Soriano (1978), Compère & Dehs (1983), Raymond (1987), Chevrier (1992), y Dehs (1982, 1994, 2010), entre otros. Ellos han estudiado los procedimientos de los que Verne se sirve para formar nuevos términos utilizando anagramas, palíndromos, retruécanos, retruécanos antitéticos, juegos de palabras, criptogramas, etc.

En el caso de los nombres de estos barcos, el procedimiento seguido para su creación ha sido la sustitución (Dehs 1982: 270).

– De este modo, VERLICHE es el resultado de la unión del verbo mariner *ferler* + sufijo diminutivo/despectivo *iche*, con cambio del fonema fricativo sordo por el sonoro. Domínguez (1853: v.1, 795, 2) explica en su diccionario: « FERLER : Aferrar, plegar las velas después de cargadas encima de las vergas respectivas á las que se sujetan por medio de los tomadores. » Y en el mismo sentido, Nuñez

de Taboada (1842: v.1, 194 ,1): « Amainar, recoger las velas, plegarlas, aferrarlas ».

– BALANZE y FELZANE siguen una formación similar: « BALANZE est tirée d'une *balance(lle)*, mot qui désigne un petit vaisseau à un seul mât de la Méditerranée, et sert, dans cet état estropié, à la formation du troisième bateau : (ba) LAN Z E → (fe) L ZAN E dont la première syllabe est sans doute l'épave d'une *felouque*. » (Dehs 1982: 270).

En consecuencia, deberíamos traducir las embarcaciones buscando, para *verliche*, un término marítimo con sufijo diminutivo o despectivo; para *felzane*, el nombre debería recordar a *felouque* (en español, faluca o falúa) y finalmente la versión española de *balanze* podría formarse fusionando dos palabras que designen tipos de barcos.

Navarrete, en su esmerada traducción de *Frritt-Flacc* del año 2000, realiza la siguiente propuesta,

Como un faro, con un alcance de ciento cincuenta kertsas, el Vanglor señala el puerto de Luktrop a los buques de cabotaje, **lúgrulas, gabarcas o faluces** cuyas rodas hienden las aguas de la Megalócride. (C.I)

Como nos ocurre con la versión original de Verne, si no descomponemos esas tres palabras, no podemos comprenderlas. Sin embargo en esta proposición moderna sí escuchamos el eco de los términos marinos, resonancia que no existe en la versión ÑFFC-2₁-1886,

– *Felzanes* por faluces: este neologismo español recuerda a faluca o falúa³⁹ (*felouque* en francés): « embarcación ligera, alargada y estrecha, utilizada generalmente en los puertos y en los ríos ».

³⁹ Las definiciones correspondientes a estas embarcaciones se han obtenido en [<http://www.curiosidario.es/nombres-de-embarcaciones/>].

– *Verliches* por lúgr-ulas: se corresponde con « lugre: embarcación pequeña, con tres palos, velas al tercio y gavias volantes », a la que se ha añadido el sufijo diminutivo de origen latino –ulo,a.

– Finalmente *balanzes* por gabarcas: nombre obtenido de la unión de la gabarra (« barco pequeño y chato destinado a la carga y descarga en los puertos ») con la barca, « embarcación pequeña para pescar o para traficar en las costas del mar, o para atravesar los ríos ». Del mismo modo podría haberse construido el neologismo utilizando como base la balandra, « embarcación pequeña con cubierta y un solo palo », (*balancelle* en francés).

II. Además de la creación de estos términos relacionados con las embarcaciones, debemos decir algo sobre el nombre con el que Verne designa a la moneda, *fretzer*, y a la unidad de longitud, *kertse*. Como apunta Soriano (1978: 370) estamos ante,

[...] mots mystérieux à la fois connus et inconnus, obtenus généralement par une altération plus ou moins légère imposée à un mot connu : ainsi le *fretzer*, étrange monnaie de Volsinie, renvoie au *kreutzer*, numéraire qui, lui, a cours dans l'Empire austro-hongrois, la *kertse*, par rapport à la *verste*, unité de longueur russe, etc. »

D. A. de A. se decide, como siempre por calcar los vocablos franceses, *fretzer* y *kertse*, sin transliteración ni adaptación, como tampoco ocurría en la primera traducción.

En definitiva, la moneda puede trasladarse literalmente como *fretzer*, pero si *kertse* está formada sobre *verste*, (en castellano la versta), la medida de distancia en español de este país fantástico será la kertsá.

III. El siguiente neologismo es el que designa la profesión de Vort Kartif, *craquelinier*–hornero, al que también hemos hecho referencia en el análisis de la versión ÑFFC-1₁ (1885), (Ej. FFC 38), donde se traducía por cabrero,

- Ej. FFC 93
« *Qui va là ? cria-t-il.*
– *Je suis la femme de Vort Kartif.*
– *Le craquelinier du Val Karniou? [...] » (C.III)*
- ¿Quién va?—gritó
–Soy yo: la mujer de Vort Kartif.
– El **hornero** de Val **Karniou?**

Sobre *craquelinier* y su formación a partir de *craquelin* –pastas parecidas a las *bretzel* alsacianas–, Dehs (2010: 20, n.55) dice que se refiere al fabricante de « biscuits sans sel ni sucre qui se conservent longtemps et sont une spécialité bretonne et des pays de Rance. Sont également désignés comme *craquelins* des navires mal charpentés qui craquent sur la mer. ».

Esta segunda acepción como término náutico, no aparece en los diccionarios del siglo XIX. El de Nuñez de Taboada (1842: v.1, 109, 2) explica *craquelin* como: « hojuela, rosquilla de pasta firme, que cruge entre los dientes cuando se come. » Y el de Domínguez (1853: v.1, 457, 3) propone algo parecido: « Hojaldre, torta que cruje al mascarla ».

D. A. de A. tiene que adaptar al español la profesión de Vort Kartif, pues el término *craquelinier* se repite a lo largo del relato y es una característica ineludible del personaje. Parece pues lógico, que este traductor, que maneja los diccionarios bilingües, le atribuya a Vort Kartif el oficio de hornero.

En definitiva, puesto que la Real Academia Española en su repertorio (2001: v.1, 679, 1) recoge la palabra *craquelenque* definida como: « (del neerl. "krakelinc", galleta; m. ant. Especie de panecillo », una buena traducción de la profesión de Vort Kartif sería la de « *craquelenquero* ».

IV. En cambio, en otras ocasiones, en lugar de adaptar el neologismo verniano, D. A. de A. opta por eliminar el foco de conflicto que provoca el término,

Ej. FFC 94

– *On nous a remis quelque argent, reprit l'aïeule, un acompte sur la maison qui est vendue au **camondeur** [SUP] Dontrup, de la rue Messaglière. (C.IV)*

–Nos han remitido (**CALC**) algún dinero (replicó la abuela); un adelanto sobre la casa vendida á Dontrup, de la calle Messaglière [sic].

Esto ocurre con *camondeur* término referido al oficio de otro personaje, *Dontrup, le camondeur* que solo es citado una vez. La solución más fácil es la supresión, procedimiento que también ha seguido el responsable de la traducción de 1885. Además, esto no incide en la comprensión de la historia y pasa desapercibido al lector español.

V. Lo mismo que se ha explicado para las creaciones terminológicas relativas a las embarcaciones nos sirve para comentar la vestimenta del doctor,

Ej. FFC 95

Au lieu de se recoucher, le docteur se coula dans son habit de valvètre, descendit dans ses grandes bottes de marais, s'enfourma sous sa houppelande de lurtaine, et, son surouët à la tête, ses moufles aux mains, il laissa sa lampe allumée, près de son Codex, ouvert à la page 197. Puis, poussant la porte du Six-Quatre, il s'arrêta sur le seuil. (C.IV)

En lugar de volverse á acostar, el doctor se **envolvió** (VM) en su **vestido de lana** (FS), se introdujo en sus grandes botas impermeables, se **cubrió** (VM) con su **hopalanda de bayeta** (FS), y con **su gorro de pieles** (FS) en la cabeza y sus manoplas en las manos, dejó encendida su lámpara cerca de su Codex, abierto en la pagina 197, y empujando la puerta del Seis-Cuatro se detuvo bajo el umbral.

En este caso, ante el conflicto que se le presenta, el traductor ha optado por desembarazarse de la dificultad de la manera más rápida posible, cambiando los ropajes y complementos que viste el personaje principal: los anodinos « vestido de lana », « hopalanda de bayeta » y « gorro de pieles », sustituyen respectivamente a las ricas expresiones *habit de valvètre, houppelande de lurtaine* y *surouët*.

¿Cómo pueden ser trasladadas estas ropas de manera más adecuada?

Se pueden aplicar los procedimientos que, según los investigadores ya citados (Dehs, Soriano, Raymond, Chevrier), podría haber utilizado Verne para crear el término que corresponde a la materia con la que están fabricadas (*valvètre* y *lurtaine*), como por ejemplo el trastrocamiento de letras o la fusión silábica entre distintas palabras.

– *HABIT DE VALVETRE* : Siguiendo a Dehs (1982:270), el traje *de valvètre* « se compose sans doute de *vêt(u)re* et, pour la première partie du mot, de valeur, désignant la richesse du docteur envers la famille du craquelinier ».

Buscamos pues para nuestra traducción un término relacionado con valor, precio, y a la vez que suene a material para la confección. Encontramos VELLÓN, que es tanto una antigua moneda española como un conjunto de lana esquilada.

– *HOUPELANDE DE LURTAINE*: Se sigue el mismo procedimiento para crear el término que designa la materia en la que está cosida la hopalanda: *lurtaine*. « Il s'agit de la contraction des mots *vêture laine*. Le préfixe du substantif a été supprimé (*ture laine*) et les premiers [sic] lettres ont été échangées : *lure taine* » (Dehs 1982:270).

Por otro lado, si nos fijamos en el manuscrito (Imagen FFC 22), la hopalanda es « de futaine », de FUSTÁN: « Tela gruesa de algodón, con pelo por una de sus caras. »⁴⁰ A partir de ello, podríamos perfectamente combinar el fustán con la lana.

⁴⁰ *DRAE* 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=FUSTÁN>].

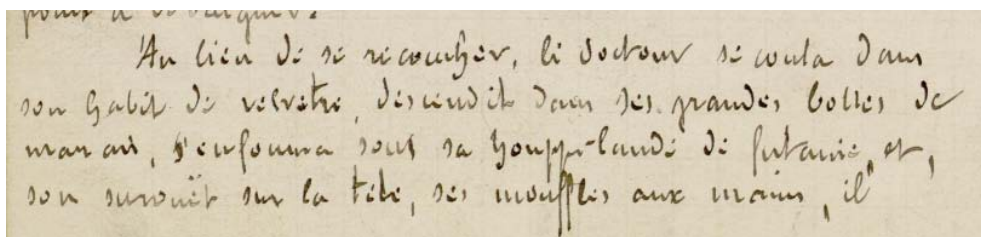


Imagen FFC 22

Por consiguiente, nos parecen muy acertados, también en esta ocasión, los hallazgos traductológicos de Navarrete (Verne 2000d) cuando, tras unir las sílabas de dos palabras, (val(or)+vellón), propone « traje de valvellón » para *habit de valvère* y cuando obtiene « hopalanda de fustinela » por medio del procedimiento de la fusión (fustán+lana) y de la alteración de letras (fust-i-nala/nela), para traducir *houppelande de lurtaine*.

Los demás elementos que componen el vestuario de Trifulgas, « las grandes botas impermeables », o sea sus « grandes bottes de marais, elles n'ont rien de néologique, et évoquent la boue de la baie de Somme » (Chevrier 1992: 8).

En cuanto al *surouët*, esa especie de sombrero impermeable, ya comentado en el análisis de la versión ÑFFC-1₁ (1885), (Ej. FFC 14), existe en español como SUESTE. El *DRAE* (2014) define este término como « *Mar.* Sombrero impermeable cuya ala, estrecha y levantada por delante, es muy ancha y caída por detrás »⁴¹, nada que ver con el gorro de pieles que Trifulgas lleva en la cabeza en esta versión.

Finalmente, el verbo *couler*-hundir también es aplicable a los barcos. En este ejemplo FFC 95 se ha traducido por envolverse, dotando al término de un matiz distinto al previsto en el original. Si observamos todo el segmento, Trifulgas se pone por encima las dos

⁴¹ *DRAE* 2014. [<http://dle.rae.es/sueste>].

prendas: se envuelve en su vestido de lana y se cubre con su hopalanda de bayeta, en lugar de hundirse en una y enfundarse la otra.

En el siguiente segmento (Ej. FFC 96), comentamos otras dos inexactitudes: la traslación de candente por caliente y la segunda, *sosie* por socio,

Ej. FFC 96

Le docteur Trifulgas saisit sa trousse, tire sa lancette, pique la veine du bras de son sosie : le sang ne vient pas à son bras. Il lui fait d'énergiques frictions à la poitrine : le jeu de la sienne s'arrête. Il lui brûle les pieds avec des pierres chaudes ; les siens se refroidissent. (C.VI)

El doctor Trifulgas agarra su bolsa, saca la lanceta, y pincha la vena del brazo de su **socio** (FS): la sangre no viene á su brazo. Le da enérgicas fricciones en el pecho: el juego del suyo se detiene. Le abrasa los pies con piedras **candentes** (VM): los suyos se hielan.

Según el *DRAE* (1884: 199, 1), candente, « se aplica al metal que blanquea á fuerza de estar muy encendido », y aquí no estamos ante metal, por lo que se aprecia una variación de matiz.

En el caso del vocablo « socio », el traductor ha solventado como ha podido el término conflictivo, y se ha decantado por una palabra que en francés sería *compagnon*, *collègue* o *camarade* pero no *sosie*. Y es que el término traducido, sosia, o sea: « Persona que tiene perfecta semejanza con otra » no aparece recogido en castellano hasta que lo hace el diccionario de Alemany y Bolufer (1917: 1535, 2). Aunque la RAE privilegió la forma sin s, actualmente la prefiere con s (sosias) y así se incluye en las últimas ediciones,

Ej. FFC 97

Alors son sosie se redresse, se débat, pousse un râle suprême... (C.VII)

Entonces su socio se incorpora, se agita, lanza un estertor supremo....

Según el *Dictionnaire historique de la langue française* (2006: v.3, 3574, 2), dirigido por Alain Rey, *sosie* tiene su origen en el título de una comedia de Rotrou de 1634, *les Sosies*, que tomaba su nombre de la comedia de Plauto, *Anfitrión*. *Sosia* –*Sosias* en griego– era su esclavo : « *Sosie* se dit d'une personne qui ressemble à s'y méprendre à une autre ».

Por consiguiente, el término « *sosias* » posee resonancias literarias que este traductor parece desconocer, lo que no ocurría con el responsable de la traducción de 1885, pues la traslada perfectamente como su *otro él* (resaltando la expresión en cursiva).

En resumen, también en cuanto a los aspectos léxicos, el traductor resuelve los problemas que le plantea el original con las herramientas, el conocimiento y el tiempo de los que dispone y según su profesionalidad.

7.6.2.1.3. Aspectos morfosintácticos

Al tratarse de una traducción que no se aleja de la lengua de partida, pocos son los ejemplos en los que este traductor ha modificado la estructura de la frase francesa. Y si esto ocurre, cuando se produce un cambio en el orden de los elementos de la oración (VLI), el autor español o bien le ha imprimido un énfasis distinto o, por el contrario, ha eliminado el del original,

Ej. FFC 98

Un homme dur, ce docteur Trifulgas. (C.III)

El doctor Trifulgas era un hombre duro. (VLI)

Ej. FFC 90

Au milieu des Frritts sifflants, des Flaccs crépitants dans le brouhaha de la tourmente, le docteur Trifulgas marche à pas pressés. (C.VI)

En medio de **los silbadores Frritts, de los crepitantes Flaccs** (VLI), del ruido sordo y confuso (DES) de la tormenta, el doctor Trifulgas marcha á pasos apresurados.

La interferencia estructural llega hasta el punto de crear una frase sintácticamente complicada, como en el ejemplo siguiente,

Ej. FFC 99

Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif!... C'est le docteur Trifulgas!... C'est lui que la congestion a frappé, – lui-même! Une apoplexie cérébrale, avec brusque accumulation de sérosités dans les cavités du cerveau, avec paralysie du corps au côté opposé à celui où se trouve le siège de la lésion.

¡El moribundo no es el hornero Vort Kartif!... ¡Es el doctor Trifulgas!... Es él mismo, atacado de congestión: ¡él mismo! Una apoplejía cerebral, con brusca acumulación de serosidades en las cavidades del cerebro, con parálisis del cuerpo en el lado opuesto **al en que** se encuentra la lesión!
(CAL)

Hubiese resultado más claro simplificar la relativa *où se trouve le siège* por « el lugar » (en el lado opuesto al del lugar de la lesión).

En otros casos, como en el ejemplo FFC 100, se ha modificado la significación del original al cambiar el punto de vista del verbo *s'effacer*,

Ej. FFC 100

[...] amoncellement de cubes de pierre, jetés au hasard. Vrai tas de dés [à jouer (SUP)], dont les points se seraient effacés sous la patine du temps. (C.I)

Cúmulo de cubos de piedra arrojados al azar. Verdadero montón de dados cuyos puntos **hubiesen sido borrados** bajo la **patina** (1) del tiempo.

(1) Especie de barniz que se forma por la acción de la humedad.

El hecho de trasladar el verbo pronominal en condicional *–se seraient effacés–* como si de una forma pasiva se tratara (hubiesen sido borrados), se da por sobreentendido un agente distinto responsable del borrado de los puntos.

Hemos comentado en el punto 7.6.1.2. de esta traducción, relativo al análisis de la estructura, el hecho curioso que supone que la única explicación a pie de página que facilita el traductor sea sobre la forma « patina » [pátina], especie de barniz.

Este término, siempre esdrújulo, se recoge en el diccionario de la RAE a partir de 1832 y en 1837 se introduce ya la segunda acepción. El *DRAE* (1884: 800, 2) proporciona dos acepciones para PÁTINA: « especie de barniz duro, de color aceitunado y reluciente, que por la acción de la humedad se forma en las estatuas, bustos, medallas y otras piezas de bronce ó de metal de campanas. || Tono sentado y apacible que da el tiempo á las pinturas al óleo ». El traductor o su editor debieron considerar oportuno explicar el término a sus (¿jóvenes?) lectores.

Analizamos a continuación la traslación de los rasgos estilísticos del fragmento siguiente,

Ej. FFC 101

Le chien s'était rapproché de son maître et semblait lui dire : « Hein ! cent vingt fretzers à mettre dans le coffre-fort ! C'est ainsi que l'on fait fortune ! Une mesure de plus à l'enclos de vigne ! Un plat de plus au souper du soir ! Une pâtée de plus au fidèle Hurzof ! Soignons les riches malades, et saignons-les... à leur bourse ! » (C.V)

El perro se había aproximado hacia su amo y parecía decirle: —¡Vamos! ¡Ciento veinte fretzers para encerrarlos en el arca! ¡Así se hace fortuna! ¡Una fanega **más** que agregar al cercado de la viña! ¡Un plato **más** en la cena de la noche! ¡Una **empanada** (FS-SS) **más** para el fiel Hurzof! ¡**Cuidemos** á los enfermos ricos, y **cuidémosles** (SS)...., por su bolsa!

En francés observamos tres aspectos:

- El aparente monólogo del perro con acumulación de exclamaciones.
- El paralelismo en la construcción idéntica de tres frases consecutivas: det + sust + *de plus* + à +SgNominal.
- El paralelismo en la construcción con un juego de palabras fonético: *soigner les [...]* y *saigner les [...]*.

Sin embargo, en español:

- Se mantienen las exclamaciones del monólogo.

– Aunque se traducen *plus/de plus*, el paralelismo sintáctico queda roto.

– El descuido del traductor y la falta de relectura del texto se ponen de manifiesto especialmente en este fragmento. No se ha percatado del juego de palabras entre el verbo *soigner* (cuidar, curar, sanar o aliviar) y el verbo *saigner* (sangrar, sisar, hurtar, sacar el dinero, aliviar la bolsa), que se diferencian gráfica y fonéticamente solo por una vocal⁴².

Desde el punto de vista léxico otra incorrección llamativa, atribuible a la desatención, es (en este ejemplo FFC 101) la traducción del término *pâtée* por empanada, confundido con *pâté*: « pastel, especie de empanada ó torta de ojaladre, con carne o pescado dentro. » (Domínguez 1853: v.1, 458, 1).

En el mismo diccionario y página se nos da la definición de *pâtée*, sin posibilidad de confusión: « Mezcla de pan desmigado y pedacillos de carne que se les da á los animales domésticos y particularmente á los perros y gatos »

Esta falta de revisión del texto final por parte de este traductor se pone de manifiesto en los ejemplos siguientes, y no solo se debe a la incorrecta traducción de algunos términos.

En el ejemplo FFC 102, la supresión en ÑFFC-2 del equivalente al pronombre adverbial *en*, tiene sus consecuencias,

Ej. FFC 102

Que faire ! Diminuer la masse du sang au moyen d'une émission sanguine ? Le docteur Trifulgas est mort, s'il hésite...

On saignait encore dans ce temps-là, et, comme à présent, les médecins guérissaient de l'apoplexie tous ceux qui ne devaient pas [en (SUP)] mourir.

⁴² En su traducción, Navarrete (Verne 2000d) propone mantener el juego fonético con los verbos sanar y sangrar: « ¡Sanemos a los enfermos ricos y sangrémoslos... por su bolsa! » (C.V), aunque también hubiera sido acertado repetir el verbo aliviar: *alivemos a los enfermos ricos y alivemos... sus bolsas.

¡Qué hacer! ¿Disminuir la masa de la sangre **por** [medio de] una emisión sanguínea? El doctor Trifulgas es hombre muerto si vacila....

Aún se sangraba en aquel tiempo, y, como **al** presente, los médicos curaban de la apoplejía á todos aquellos que no debían morir [de apoplejía].

En español habría que haber duplicado el nombre de la enfermedad y mantener así la broma verniana sobre la impotencia de los médicos en el arte de la sanación. Como apunta Dehs (2010: 28, n.128) esta burla, suprimida en la versión FFC-B₅ (1887), es un elemento recurrente « dans les *Voyages extraordinaires* depuis *Une Ville flottante* (1871). La saignée veineuse fut longtemps pratiquée comme remède universel, même comme mesure prophylactique plusieurs fois par année, mais elle perdait progressivement son importance dans la deuxième moitié du XIXe. »

La confusión en la traducción de la preposición *pour* como « para » en lugar de « por » es recurrente y casi se convierte en una marca estilística del traductor. Sirva a modo de ejemplo el fragmento siguiente,

Ej. FFC 103

Oui ! c'est lui, pour qui [on] est venu le chercher, pour qui on a payé cent vingt fretzers ! Lui qui, par dureté du cœur, refusait d'aller soigner le craquelinier pauvre ! Lui, qui va mourir!

¡Sí! ¡Es él **para** (SS|Vgr) quien han venido á buscarle, por quien han pagado ciento veinte fretzers! ¡Él, que por dureza de corazón se negaba á asistir al hornero pobre!

¡Él, **que** va á morir!

Este error gramatical que da lugar a un sinsentido lo achacamos también a la falta de revisión. Por otro lado, para mantener el paralelismo sintáctico y el énfasis en el sujeto, el relativo *qui* de la última frase debería haberse traducido por « quien ».

Debido a las características de su traducción palabra por palabra, este traductor mantiene la cadencia rítmica verniana (*tant*,

tant, tant-tanto, tanto, tanto) que el autor de la versión ÑFFC-1₁ (1885) había suprimido,

Ej. FFC 104

La maison du Six-Quatre, inhospitalière aux pauvres gens, ne s'ouvrait que pour les riches. D'ailleurs, c'était tarifé ; tant pour une typhoïde, tant pour une congestion, tant pour une péricardite et autres maladies que les médecins inventent par douzaines. (C.III)

La casa del Seis-Cuatro inhospitalaria **para** los pobres, no se abría sino **para** los ricos. Además, había una tarifa: tanto **para** una tifoidea, tanto **para** una congestión, tanto **para** una pericarditis, y demás enfermedades que los médicos inventan por docenas.

Pero, como vemos en este ejemplo FFC 104, por esa misma peculiaridad, trasvasa de manera incorrecta la preposición *pour* (« para » en lugar de « por »). Nótese que en un segmento de cuarenta palabras, cinco corresponden a esa preposición.

Como síntesis diremos que en general no observamos modificaciones sintácticas sustanciales ni gramaticales en el relato traducido con respecto al original, aunque sí existen errores debidos a la comprensión del texto francés que provocan sinsentidos, contrasentidos, y falsos sentidos y se plasman en el estilo de esta traducción. Además, no se derivan de una elección realizada voluntariamente por el traductor, sino más bien de cambios provocados por su inadvertencia.

7.6.2.1.4. Imágenes y sonidos

El último subapartado de nuestro examen corresponde, como en la traducción anteriormente analizada, a los aspectos iconoestilísticos y fonoestilísticos, que configuran la atmosfera propicia para el desarrollo del relato fantástico.

Debido a las características de esta traducción, comentadas a lo largo de todo su análisis contrastivo, podremos resaltar menos

elementos, puesto que D. A. de A. ha trasvasado casi todo el contenido del relato. Incidiremos con más detalle en la manera de hacerlo y en sus divergencias.

I. En el capítulo I, está presente de forma similar el sonido de la naturaleza, del viento y de la lluvia, junto con el tañido de la campana. Sin embargo, constatamos algunas diferencias.

Ej. FFC 105

Un clocher domine la ville, le clocher carré de Sainte-Philfilène, avec cloches suspendues dans l'entrefend des murs, et que l'ouragan met quelquefois en branle. Mauvais signe. Alors on a peur dans le pays. (C.I)

Un campanario domina la villa; el campanario cuadrado de Santa Philfilene, con campanas suspendidas **en el espesor** (SS) de los muros, y que el huracán **hace resonar** (VM) algunas veces. Mala señal. Cuando esto sucede, **los habitantes tiemblan** (VM).

En el ejemplo FFC 105, la dificultad de traducir el término creado por Verne, *entrefend*, da lugar a un sinsentido (espesor). Este error resulta curioso pues también la traducción de 1885 describe los muros como espesos cuando en sus respectivos textos originales, nada se dice.

Mettre en branle significa sacudir, es decir, posee una connotación de movimiento. Sin embargo, este traductor la cambia por una variación de matiz sonoro al proponer la expresión « hacer resonar ». El traductor de la versión ÑFFC-1₁ (1885) trasladaba el movimiento amplificado (« fuertes sacudidas del violento huracán »). Los que sí se agitan con movimientos frecuentes e involuntarios, por el miedo, son los habitantes del país.

No obstante, más adelante, en el capítulo V, la traducción será la correcta,

Ej. FFC 106

Les cloches de Sainte-Philfilène se sont mises en branle sous la bourrasque. (C.V)

Las campanas de Santa Phililène se han **puesto en movimiento (LIT) á impulsos (AD)** de la borrasca.

Nos fijaremos a continuación en el volcán que *détonne* o *détone*,

Ej. FFC 107

Tout à coup, le Vanglor détonne, secoué jusque dans les contreforts de sa base. Une gerbe de flammes fuligineuses monte jusqu'au zénith, trouant les nuages.

Le docteur Trifulgas a été renversé du coup. (C.V)

De repente **truena (VM)** el Vanglor, **conmovido (VM)** hasta en los contrafuertes de su base. Un haz de llamas fuliginosas sube hasta el zenit, agujereando las nubes. El doctor Trifulgas **rueda por el suelo (VM)**

Recordemos que el primer verbo *détonne*, –el erróneo, presente en el manuscrito– es el que transcriben todas las versiones francesas del siglo XIX, excepto la identificada como FFC-A₁ (1884) donde se corrigió. El diccionario de Domínguez (1853: v.1, 573, 1) nos presenta las dos formas: *détoner* como detonar, verbo que se relaciona con el ruido de piezas de artillería cargadas, y la forma *détonner*, desentonar o disonar (Imagen FFC 23).

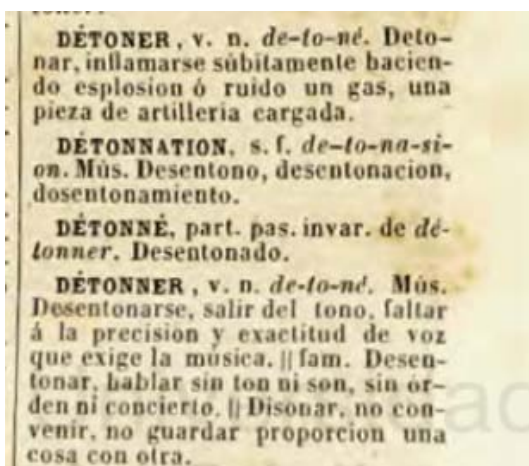


Imagen FFC 23

Aunque el matiz varíe con respecto al original, el traductor ha comprendido el término en su significación más adaptada al contexto (trueno, *tonner|retentir*). Volveremos a este sonido posteriormente.

En este mismo ejemplo, relacionado ahora con la imagen, constatamos que además de la variación de matiz introducida al traducir *renverser* por rodar por el suelo, otra incorrección es la traslación de *secouer* (sacudir) como conmover (« perturbar, inquietar, alterar [...] ») (DRAE 1884: 277, 3).

II. En cuanto al sonido, como puede apreciarse en el ejemplo FFC 108, en esta traducción se mantiene la secuencia rítmica ternaria que imprime el verbo *avoir* en futuro. Esta secuencia ya ha sido analizada en el punto IV del apartado 7.5.2.1.4., Ej. FFC 58, correspondiente a la traducción de 1885.

Ej. FFC 108

« [...] *Si vous ne venez pas, ma petite-fille n'aura pas de père, ma fille n'aura plus de mari, moi, je n'aurai plus de fils !* » (C.IV)

¡Si no venis, mi nieta no **tendrá** padre, mi hija no **tendrá** esposo y yo no **tendré** hijo!...

El ruido traducido posee otra particularidad que analizamos en el ejemplo siguiente,

Ej. FFC 109

La fenêtre ouverte, l'ouragan entra comme une boîte à mitraille.
(C.IV)

Abierta la ventana, el huracán penetró como un **saco de metralla**. (C.IV)

Se trata de la *boîte à mitraille*, otra expresión militar relacionada, como el verbo *détoner*, con la terminología específica de la artillería⁴³, cuyo significado es « Projectile de différentes natures »⁴⁴.

⁴³ En la *nouvelle Gil Braltar*, Verne aportará otra parecida para indicar igualmente la rapidez y el ruido con que el personaje entra en escena: « un aide de camp qui venait d'entrer comme un obus-torpille » (C.III)

En el manuscrito original, en lugar de *boîte à mitraille*, Verne proponía *bombe qui éclate*.

En español existen dos locuciones similares dentro del mismo campo semántico: « racimo de metralla », que se refiere a un tipo de munición compuesta por una masa de bolitas metálicas que se esparcen al ser disparadas, y « bote de metralla » o cilindro metálico que contiene balas. Esta segunda traducción es la elegida por Navarrete (Verne 2000d).

En el siglo XIX, el término podía ser traducido como « morterete cargado de pólvora que se dispara en las salvas de ciertas fiestas » (Dominguez 1853: v.1, 208, 1, Nuñez de Taboada 1842: v.1, 46, 1), siendo el morterete una pieza pequeña de artillería.

Aunque la traslación de D. A de A. no constituya claramente un falso sentido, creemos que Verne ha querido hacer más hincapié en el ruido que provoca la munición disparada que en el continente de la misma. Por ello, la traducción que se proponía en la anterior, ÑFFC-1₁ (1885) (Ej. FFC 57), nos parece la más acertada:

[...] el huracán penetró por ella como si fuera un metrallazo.

III. Cuando hemos analizado las imágenes y sonidos en la traducción anterior de *Frritt-Flacc*, nos hemos detenido en este mismo ejemplo sobre la luminosidad unida al sonido del mar,

Ej. FFC 110

Le docteur et la vieille suivent le contour des petites baies du littoral. La mer est [blanche (SUP)] d'un blanc livide, – un blanc de deuil. Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser des vers luisants sur la grève.

Tous deux remontent ainsi jusqu'au détour du chemin, entre les dunes [vallonnées (SUP)], dont les genêts et les joncs s'entrechoquent avec un cliquetis de baïonnettes. (C.V)

El Doctor y la vieja siguen el contorno de las pequeñas bahías del litoral. **La** mar está **teñida** de un blanco lívido, blanco de

⁴⁴ CNRTL. [<http://www.cnrtl.fr/definition/boîte>].

duelo, y chispea al **atacar la línea** fosforescente de la resaca, que parece verter **gusanos de luz al extenderse** sobre la playa. Ambos suben así hasta el recodo del camino, entre las dunas, cuyas atochas y juncos se entrechocan con **el ruido de las bayonetas**.

Observamos que la poesía del fragmento original ha desaparecido y en español se ha teñido de matices bélicos inesperados: « atacar la línea », « ruido de bayonetas » expresiones que se unen a las otras que hemos citado relacionadas con el campo semántico de la artillería.

En el resto del segmento apreciamos lo habitual: una equivalencia palabra por palabra así como supresiones de términos incómodos: del adjetivo *vallonée*, ausente de los diccionarios bilingües de la época, y del sustantivo onomatopéyico *cliquetis*, que sí se había trasladado en ÑFFC-1₁ (1885). De los tres « blancos » del mar permanecen dos.

Una vez más, nos parece muy acertada la traducción que propone Navarrete (Verne 2000d) introduciendo el verbo « reteñir » para trasladar el sonido [t] presente en el *cliquetis de baïonnettes*,

Los dos suben así hasta el desvío del camino, entre las dunas onduladas, donde la retama y el tojo [*ajonc*] **retiñen** como bayonetas que entrechocaran. (C.V)

Esta forma RETEÑIR o RETIÑIR: « Dicho del metal o del cristal: Dar sonido vibrante. »⁴⁵, existía en 1886 con el significado de « durar el retintín » (*DRAE* 1884: 930, 1), pero hasta 1970 el *DRAE* (1142, 3) no recoge la acepción actual.

Otro de los sonidos desaparecidos en la traducción de este fragmento (Ej. FFC 110), hubieran podido ser rescatados. Es el caso del fonema /r/ en,

Elle brasille en s'écrêtant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser des vers luisants sur la grève.

⁴⁵ *DRAE* 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=reteñir>].

[...] chispea al **atacar la línea** fosforescente de la resaca, que parece verter **gusanos de luz al extenderse** sobre la playa.

Nuestra propuesta pasa por recuperar el verbo RIELAR (brillar con luz trémula) para *brasiller*,

[La mar] riela descrestándose en la línea fosforescente de la resaca, que parece arrojar luciérnagas al arenal.

Por otro lado, la traducción de D. A. de A. opta por utilizar en su texto el prosaico gusano de luz frente al poético luciérnaga.

Ver luisant es la forma francesa para nombrar a la luciérnaga como insecto hembra frente a su macho (*le lampyre*). De hecho *ver luisant* en el diccionario de Domínguez reenvía a *lampyre*, pero no traduce este vocablo como luciérnaga, sino que explica el tipo de insecto del que se trata.

En el diccionario de Nuñez de Taboada, cuando buscamos el término *ver*, encontramos la traducción como « gusano » y no aparece *ver luisant*. Sin embargo, en la búsqueda española « luciérnaga », sí nos indica *ver luisant*.

Resulta evidente en el ejemplo FFC 110, que este fragmento francés de luz, de sonido y de muerte es femenino,

*La mer est **blanche** (SUP) d'un blanc livide, – un blanc de deuil.
Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente du ressac,
qui semble verser des **vers luisants** sur la grève.*

En español tenemos que optar por trasladar el sustantivo de género ambiguo (mar) o por el masculino, como propone ÑFFC-1₁ (1885), o por el femenino por el que se decanta ÑFFC-2₁ (1886) y consideramos que es la forma que mejor se adapta al original⁴⁶.

⁴⁶ Sobre la utilización de MAR en ambos géneros, el *DPD* (2005) aconseja: « En el español general actual es masculino [...] pero entre las gentes de mar (marineros, pescadores, etc.) es frecuente su empleo en femenino, que también abunda en poesía: [...] De ahí que se emplee en femenino en las expresiones que describen su estado [...] o en locuciones propias del lenguaje marinerio [...]». [<http://lema.rae.es/dpd/?key=mar>].

IV. El epílogo cierra el relato en español igual que había comenzado, con la traducción palabra por palabra

Ej. FFC 111

Hurzof depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée, hurlant au chien perdu. (C.VII)

En cuanto al viejo Hurzof, se dice que, desde aquel día, corre la landa, con su linterna encendida, y aullando como perro perdido.

retomando la luz del farol y el sonido de la voz triste y prolongada del perro.

Tras el comentario realizado sobre las opciones por las que el traductor desconocido D.A. de A. se ha decantado para trasvasar los elementos relacionados con las imágenes y los sonidos, finalizamos el análisis de la segunda y última traducción española de *Frritt-Flacc* realizada en vida de Jules Verne.

7.7. CONCLUSIONES SOBRE *FRRITT-FLACC*

Hemos estudiado otro relato interesantísimo de Jules Verne, que, desde el principio, atrae al lector por su extraño título y, como señala Dehs (1982), donde se ven las influencias de Poe en *William Wilson* (1840) y de Dickens en *A Christmas Carol in Prose* (1843).

Como ocurría con la *nouvelle* anterior, estamos ante una obra construida conscientemente donde el azar no cabe, un relato extremadamente complejo, a pesar de que su editor Pierre-Jules Hetzel no tuviera una opinión muy favorable sobre ella, « une chose de si peu de poids », « une bamboche », como hemos visto.

En España existen dos textos traducidos distintos, que corresponden a las dos versiones francesas, la inicial publicada en *Le Figaro illustré* en 1884 y la modificada para ser publicada en 1886 en la Bibliothèque d'Éducation et de Récréation de Hetzel. Las

alteraciones menores, señaladas por Dehs y Dumas, junto a otras no registradas hasta este estudio (como la forma *ajoncs*), nos han permitido determinar el texto de partida de cada una de las traducciones. Debido a sus diferencias las hemos tratado de manera separada.

En España se publica la correspondiente a la primera versión *Frritt-Flacc* en formato libro de 93 páginas en la Biblioteca reformista, imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos de Madrid, junto a otras obritas. Los autores que acompañan a Julio Verne son los franceses Catulle Mendès y Armand Silvestre y los españoles Rafael Torromé, José Francos Rodríguez (que fue alcalde de Madrid) y Antonio [Rodríguez] García Vao, amigo de Francos, que traduce un cuento de Boccaccio.

El error de transcripción que se encuentra en el título ha dificultado su localización. El rastreo bibliográfico realizado en catálogos y prensa nos ha permitido fechar la publicación en 1885, muy poco tiempo después de su aparición en Francia. Unos años después, en 1892, los lectores españoles pueden releer este texto en dos diarios de Madrid.

El escaso tiempo transcurrido entre las publicaciones de los textos francés y español podría hacer pensar en una falta de revisión y de allí el error en el título. Sin embargo, creemos que este traductor desconocido no es descuidado, utiliza todos los medios a su alcance para favorecer la naturalidad del texto meta y evitar que el lector perciba que se trata de una traducción, cosa que no hace D. A. de A. en la segunda. Hemos detectado adaptaciones culturales (mastín), acertadas modificaciones en la puntuación, interesantes asociaciones de palabras que colorean los ropajes, aunque son distintas de las propuestas por Verne. Constatamos una pérdida de identidad léxica, pues renuncia a los tecnicismos y no capta los

neologismos. Asimismo, aunque el contenido de la obra se mantiene, abusa de las ampliaciones y amplificaciones, introduce modificaciones estilísticas profundas achacables a una opción personal del traductor, como la traslación de las imágenes y sonidos, la ralentización de la acción al optar por el tiempo en pasado. Del mismo modo hemos explicado desde nuestro punto de vista la importante pérdida de las referencias literarias cúbicas relacionadas con la arquitectura del texto, *Vrai tas de dés à jouer*: el campanario cuadrado de Sainte Philphilène, la casa del Six-quatre y la cama del moribundo.

La traducción de D. A. de A. cuyo texto se ajusta a la versión Hetzel, plantea menos retos que la anterior. Está fechada en 1886, coincidiendo con la publicación de su modelo francés. Se caracteriza por su literalidad y la interferencia que el texto de partida ejerce sobre su trabajo. Por falta de revisión o por despreocupación, abundan los falsos sentidos y los sinsentidos. Se ajusta a las herramientas lexicográficas de las que dispone para desempeñar su trabajo, aunque en ocasiones realiza malas lecturas del diccionario (confusión de *pâtée* y *pâté*, por ejemplo). Igual que hemos comentado para la traducción de 1885, D. A. de A. no se percata de los juegos de palabras ni resuelve los neologismos vernianos. Aunque la velocidad del relato es similar como lo son los elementos estructurales, no se debe a una comprensión de las referencias cúbicas de las que hemos hablado, sino a que no se aleja del texto original. La perfección estética de la musicalidad y de la luminosidad del mar, el blanco de duelo y muerte del ejemplo FFC 110, no solo no se ha transmitido sino que se ha teñido de matices bélicos inesperados.

El lector de esta traducción sabe que está leyendo un texto vertido del francés.

En definitiva, las dos traducciones españolas de *Frritt-Flacc* que existen en España en el siglo XIX trasladan el contenido superficial de la *nouvelle* creada por Verne, pero no la sutileza de los matices, sobre todo estilísticos. La primera, más despegada del texto original, con mayor riqueza desde el punto de vista de nuestro estudio, ha desvirtuado en cierto modo la perfección de su autor. La segunda, debido precisamente a su literalidad, a sus calcos y a sus descuidos, resulta menos interesante.

CAPÍTULO 8. *GIL BRALTAR*

*Gibraltar arraché à l'Angleterre
par ces vendeurs d'oranges !... ¹*

8.1. EDICIONES Y VERSIONES FRANCESAS

Gil Braltar fue escrita entre octubre y diciembre de 1886, para ser publicada en el suplemento del *Petit Journal* (Dehs 1986), pues Verne se había comprometido a entregar esta *nouvelle* a finales de ese año, como lo confirma en su carta remitida a Louis-Jules Hetzel el 14 de octubre (Dumas et al. 2004: 36): « Je puis m'engager aussi à donner une nouvelle de 200 lignes pour le *Supplément du Petit-Journal* en décembre. J'en causerai avec vous ». El *Petit Journal*, publicación que se editó entre 1863 y 1944, tuvo bastante éxito debido a su módico precio y a su pequeño formato, alcanzando en 1887 el millón de ejemplares (Magnien 1995: 25). Es

¹ *Gil Braltar* (C.III).

aquí, en las páginas 1 y 2 del *Supplement du dimanche* n° 134, donde se publica el 2 de enero de 1887 la edición sin ilustraciones de *Gil Braltar*, subtitulada *Fantaisie*, **GB-A (1887)**, (Imagen GB 1).

El hecho de añadir este subtítulo puede ser tomado, según Alain Braut (2005: 13), como una « astuce d'éditeur pour ne pas choquer son lectorat », con el fin de que este tome la crítica contra Inglaterra con humor. Este hecho sin embargo pareció no importar a Louis-Jules Hetzel, pues en la edición de la *Bibliothèque d'Éducation et de Récréation*, ese título secundario desaparecerá.

Esta versión fue descubierta por Braut, comentada en su artículo del año 2005, y publicada con anotaciones en el mismo *Bulletin de la Société Jules Verne* en las páginas 14-18.



Imagen GB 1

Tras la publicación en el periódico, a finales del mismo año 1887, se publica la segunda versión en libro. La primera de las

ediciones se corresponde con la que hemos identificado como **GB-B₁ (1887)**, (Imagen GB 2).

Se trata de una edición in-18 que se puso a la venta el 3 de octubre de 1887, en un volumen simple de 325 páginas junto a *Le Chemin de France*. Se publicó en Paris, por J. Hetzel et Cie, en la colección Bibliothèque d'Éducation et de Récréation. Se imprimió en la imprenta Gauthier-Villars y no contiene ilustraciones. La obra considerada principal, *Le Chemin de France*, ocupa las páginas 1 a 309. En la 325 se incluye la *table des matières*. *Gil Braltar* puede leerse entre las páginas [311] a 324. En Gallica, la biblioteca digital perteneciente a la Bibliothèque Nationale de Francia, se encuentra disponible la sexta edición de 1888, pero el texto y la descripción son iguales a la GB-B₁ (1887).

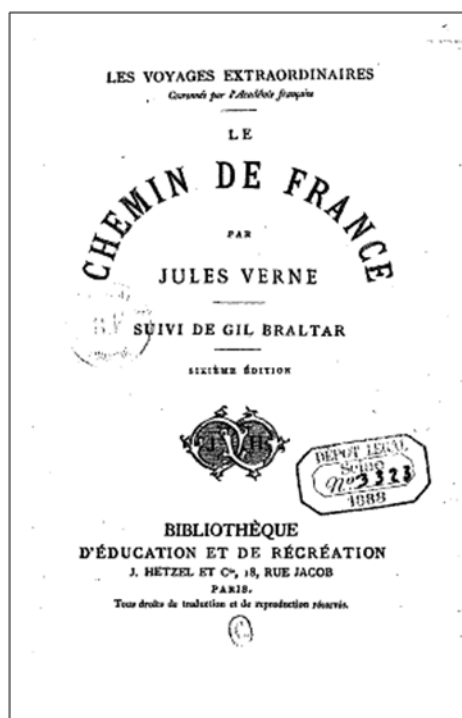


Imagen GB 2

Un mes y medio más tarde, el 17 de noviembre de 1887, sale a la venta la edición **GB-B₂ (1887)** de *Gil Braltar*, en volumen simple, gr.in-8°, (Imagen GB 3). Sin embargo, según afirma Gondolo della Riva (1977: 92), primero había sido ya vendida por entregas: « Date de mise en vente des livraisons : 24 octobre 1887. »

Como la anterior, se publicó junto a *Le Chemin de France* en Paris por J. Hetzel et C^{ie}, en la misma colección Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, y por la misma Imprenta Gauthier-Villars. A diferencia de la versión in-18 de 1887, esta contiene ilustraciones de Georges Roux. El volumen « broché et cartonné, cartonnage au médaillon JV » (Gondolo della Riva 1977: 92) consta de 224 páginas. *Le Chemin de France* ocupa las páginas 1 a 210 y la *nouvelle* va de la [211] a la 220. En la 221 se incluye la *table des matières*.



Imagen GB 3

Philippe Jauzac (2005: 122) describe cuatro ilustraciones de Roux incluidas en *Gil Braltar*, a dos de ellas remitimos en este trabajo :

- Un gran grabado sin leyenda en el encabezamiento del primer capítulo (p. 211). Grabador: Moller, (Imagen GB 19).
- Un grabado con leyenda de formato habitual en el encabezado del capítulo IV (p. 216). El texto es: « Rendez-vous ! » s'écrit-il. (Page 216.) ». Grabador Napier.
- Una viñeta al final del texto de la página 220 sin firma de ilustrador ni de grabador, (Imagen GB 16).
- Un grabado in-texto con leyenda (p. 217): « Tous remontèrent les pentes de la montagne. (Page 219.) ». Grabador Pannemaker.

En 1889, J. Hetzel publica en la misma colección un volumen doble, **GB-B₃ (1889)**, también gr.in-8°, junto a *Sans dessus dessous* « broché, relié en demi-chagrin d'édition et cartonné (cartonnage aux deux têtes d'éléphant du 3^e type) » (Gondolo della Riva 1977: 92), con las mismas ilustraciones y en el mismo orden. Este volumen doble, posee una portadilla colectiva (Imagen GB 4). El texto es el mismo que el de GB-B₂ (1887) y ocupa las mismas páginas. La única diferencia estriba en que se le ha unido *Sans dessus dessous* con su paginación propia.

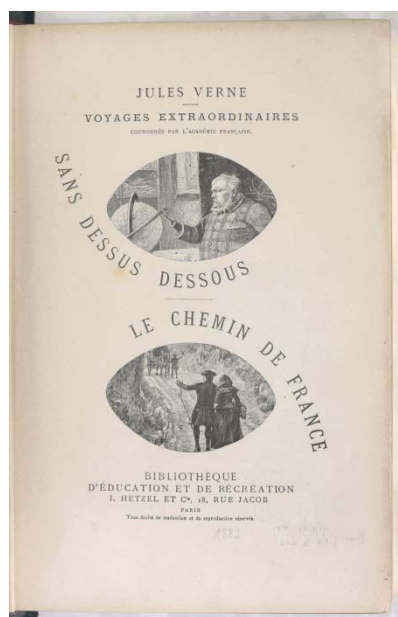


Imagen GB 4

La *nouvelle* fue de nuevo reeditada en 1890 en el periódico parisino *Le Petit Français illustré. Journal des écoliers et des écolières*, **GB-C (1890)**. Se trata de un semanario nacido en 1889, dirigido a los niños, que Armand Colin et Cie, editó hasta 1905. (Imagen GB 5).

Según François Marcoin (2011: 571),

Cet hebdomadaire de douze pages est accompagné d'un supplément offrant des découpages, des modèles à reproduire d'étiquettes, de lettres, de millésimes, des images à colorier, des chants, un petit théâtre des écoliers à découper, aménager et colorier...

El *Petit Français illustré* fue una publicación exitosa que llegó a alcanzar una tirada de 75 000 ejemplares (Robert 2011: 241).

El relato verniano se publica en dos partes, en los números 61 y 62. El n° 61 (2° año, 26 de abril de 1890), comprende las páginas 193 (portada) a 204 y en la página 197 se encuentran el capítulo I y el inicio del II. El n° 62 (2° año, 3 de mayo de 1890) va de las páginas

205 (portada) a la 216. La continuación y final de *Gil Braltar* se hallan entre las páginas 209 a 211.



Imagen GB 5

Contiene tres de las cuatro ilustraciones de G. Roux insertadas en el centro del texto maquetado a dos columnas. La ausente es el grabado de Moller del encabezamiento del capítulo I. Aunque no aparecen en el mismo orden, las tres coinciden con las de la versión GB-B₂ que Jauzac (2005: 122) ha descrito como:

– La viñeta sin firma de ilustrador ni de grabador que aparecía al final del texto de la versión Hetzel y que aquí se coloca en el centro de la primera página del relato (p. 197 del n° 61). Se le añade la leyenda: « Le général Mac Kacmale ».

– El grabado de Napier con el mismo texto que en la versión GB-B₂ de Hetzel, « *Rendez-vous ! s'écria-t-il* », en medio de la página 209 del número 62.

– La tercera ilustración, en la parte central de la página 210 del número 62, corresponde al mismo grabado de Pannemaker, con idéntica leyenda « Tous remontèrent les pentes de la montagne ».

Puesto que esta publicación va dirigida un público lector infantil, nos parece interesante destacar a continuación las características textuales de esta versión GB-C (1890). Aunque coincide con las ediciones de la versión GB-B publicadas en Hetzel, contiene algunas diferencias formales y amputaciones que hemos contrastado:

I. Introduce seis notas reseñables a pie de página y explicativas para sus lectores. En la primera se agradece a Hetzel la posibilidad de reproducción del relato: « M. Hetzel, éditeur de M. J. Verne, a bien voulu nous autoriser à reproduire cette intéressante nouvelle ». En la segunda se explica a « les écoliers et écolières » el significado de la palabra española *sierra*.

En la nota 3 del número 61 se les enseña cómo deben pronunciar la expresión inglesa *First gun fire* y su significado.

Finalmente los términos *anthropopithèque*, *prognatisme* y *simiesque* se explican en las notas 2, 3, y 4 del número 62.

II. Elimina del relato el hispanismo « mono » utilizado por Verne y lo sustituye en todos los casos por *singe*. Por ello, los tres términos que Verne alterna para evitar repeticiones, *singe*, *mono* y *quadrumane*, quedan reducidos al primero.

También suprime la expresión referida a Gil Braltar: « ce Guillaume Tell quadrumanisé » (C.IV).

III. Sustituye la expresión, tal vez considerada poco apta para los jóvenes lectores del periódico, « les lèvres ramassées en cul de poule » del capítulo I, por « les lèvres ramassées et fortement plissées ».

Del mismo modo, cambia el participio « ligoté » del capítulo IV por el más usual « attaché ».

En cuanto a nombre propio Barnum, que Verne utiliza dos veces en el capítulo IV, esta versión del *Petit Français illustré*, lo sustituye en el primer caso por su explicación, « montreur de curiosités », y en el segundo se elimina.

IV. Suprime cuarenta y tres palabras del capítulo III donde se detallan las posesiones inglesas en el mundo. Quizás se considera que el fragmento verniano resulta inadecuado y/o ralentiza el relato destinado al público infantil.

V. Además de estas variaciones que no alteran el sentido y que acercan la obra a su público, existen otras erratas menores como el hecho de no marcar el inicio del capítulo IV, e incluso alguna diferencia de puntuación en comparación con otras versiones.

En el cuadro que incluimos seguidamente se recoge el resumen del apartado dedicado a las ediciones y versiones francesas, (Imagen GB 6).

GB	<i>Gil Braltar</i>
GB-A (1887)	<i>Gil Braltar. Fantaisie</i> , versión A, gr.fol, <i>Le Petit Journal. Supplement du dimanche</i> , 2 de enero de 1887, n° 134, pp. 1-2. Sin ilustraciones. Reproducida en <i>Bulletin de la Société Jules Verne</i> , n° 153, 3er. trimestre de 2005, pp.14-18, con notas de A. Braut.
GB-B₁ (1887)	<i>Gil Braltar</i> , versión B, in-18, junto a <i>Le Chemin de France</i> , París: J. Hetzel et C ^{ie} , col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 3 de octubre de 1887, pp. [311]-324. Imprenta Gauthier-Villars (París). Sin Ilustraciones. Volumen simple.
GB-B₂ (1887)	<i>Gil Braltar</i> , versión B, gr.in-8°, junto a <i>Le Chemin de France</i> , París: J. Hetzel et C ^{ie} , col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 17 de noviembre de 1887, pp. [211]-220. Imprenta Gauthier-Villars (París). Ilustraciones de G.Roux. Volumen simple.

GB-B₃ (1889)	<i>Gil Braltar</i> , versión B, gr.in-8º, junto a <i>Le Chemin de France</i> , Paris: J. Hetzel et Cie, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. [211]-220. Imprenta Gauthier-Villars (Paris). Ilustraciones de G.Roux. Volumen doble con <i>Sans dessus dessous</i> .
GB-C (1890)	<i>Gil Braltar</i> , versión C, in-4, <i>Le Petit Français illustré</i> , Paris: Armand Colin, nº 61 (2º año, 26 de abril de 1890), p. 197 y nº 62 (2º año, 3 de mayo de 1890), pp. 209-211. Ilustraciones de G. Roux. Texto a dos columnas.

Imagen GB 6

Sobre las variaciones del texto del relato francés, Alain Braut (2005) ha comparado el manuscrito, el *Petit Journal* y el texto de la edición Hetzel. Concluye que no existen variantes notables. En las dos últimas subsisten faltas de lectura sin interés. Se trata de modificaciones menores que no alteran el sentido. Constata un cierto número de erratas de impresión en la edición Hetzel: « Vraisemblablement, Jules Verne n'en a pas corrigé les épreuves » (2005: 13).

Por nuestra parte, hemos ampliado esta comparación y hemos añadido las modificaciones encontradas en el texto de la edición GB-C (1890) del *Petit Français illustré*. Todas estas modificaciones halladas se pueden consultar en el anexo, documento « Variaciones en *Gil Braltar* ».

8.2. TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

Gil Braltar solo fue traducida al español en vida de Verne por un traductor no identificado. En 1887 Agustín Jubera la publica junto a *El camino de Francia*. Se trata de la misma casa de edición madrileña que había editado *Frritt-Flacc* en 1886 y por los mismos impresores (A. Pérez Dubrull). Esta « versión castellana ilustrada

con grabados », **ÑGB-1₁ (1887)**, concuerda con la versión Hetzel, identificada como GB-B₂ (1887), en cuanto al texto y a las cuatro ilustraciones ya comentadas. Evidentemente también coincide textualmente con las versiones B₁ y B₃.

Se trata de un volumen doble a dos columnas. La primera parte de *El camino de Francia* ocupa las páginas 5 a 62 y la segunda parte de la 5 a la 55.

Gil Braltar se encuentra entre las páginas [57] a 62 de esta segunda parte. Su portada está en la página 56 y el índice general en la [63]. (Imagen GB 7).

ÍNDICE

EL CAMINO DE FRANCIA.

PRIMERA PARTE.

	Págs.		Págs.
CAPÍTULO I.....	5	CAPÍTULO VIII.....	33
— II.....	11	— IX.....	36
— III.....	15	— X.....	40
— IV.....	19	— XI.....	43
— V.....	23	— XII.....	47
— VI.....	26	— XIII.....	51
— VII.....	29	— XIV.....	55

SEGUNDA PARTE.

CAPÍTULO XV.....	5	CAPÍTULO XXI.....	31
— XVI.....	10	— XXII.....	38
— XVII.....	13	— XXIII.....	43
— XVIII.....	15	— XXIV.....	47
— XIX.....	21	— XXV.....	50
— XX.....	28		

GIL BRALTAR.

CAPÍTULO I.....	57	CAPÍTULO III.....	58
— II.....	58	— IV.....	59

Imagen GB 7

La traducción identificada como **ÑGB-1₂ (1890+)** es idéntica a la referida, tanto en el texto como en las ilustraciones. Se trata de una reimpression realizada en Madrid, en el establecimiento

tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, por Sáenz de Jubera, Hermanos, editores.

Como ya se ha comentado varias veces a lo largo del trabajo, ellos fueron los herederos de la editorial tras el fallecimiento de Agustín Sáenz de Jubera en 1889.

8.3. LA TRADUCCIÓN Y SU TEXTO ORIGINAL

Del mismo modo que venimos haciendo con las otras *nouvelles*, en este apartado justificaremos cuál es el texto original que corresponde a la única traducción en español hallada en el siglo XIX para *Gil Braltar*. Seguiremos para ello un orden cronológicamente inverso para ir descartando los textos franceses que no coinciden con la traslación analizada.

Evidentemente el contenido de la versión española ÑGB-1 no pertenece al del *Petit Français illustré*, GB-C (1890) ya que el texto francés fue publicado con posterioridad y, por otro lado, no refleja las modificaciones reseñadas en el epígrafe anterior.

Tampoco coincide con el del *Petit Journal*, GB-A (1887), del 2 de enero de 1887, ya que en el capítulo IV se dice

Mac Kackmale avait pu s'élancer au dehors résolu à vaincre ou mourir, suivant la formule militaire.

Sin embargo la traducción española coincide con la publicada en J. Hetzel,

Poco tiempo después, Mac Kackmale se lanzaba fuera de su habitación, resuelto á vencer ó morir, según la fórmula militar.

Peu de temps après, Mac Kackmale s'élançait hors de sa maison, résolu à vaincre ou mourir, suivant la formule militaire.

Igual que en el manuscrito, en esta versión del *Petit Journal* Verne había escrito *Angleterre* en lugar de *Grande-Bretagne* y había incluido *de Gibraltar* después de *ce rocher*,

Venaient-ils donc reprendre aux Anglais ce rocher **de Gibraltar** dont ils sont les véritables propriétaires, ce mont qu'ils occupaient bien avant les Espagnols, bien avant que Cromwell en eût rêvé la conquête pour l'**Angleterre?** (C.IV)

La traducción española coincide de nuevo con la de J. Hetzel y no con la del *Petit Journal*,

Iban á tomar á los ingleses aquella roca de que son verdaderos propietarios, aquella montaña que ocupaban antes los españoles, mucho antes de que Cromwell hubiese soñado su conquista para la Gran Bretaña.

y además, el fragmento propuesto por el *Petit Journal*,

Cependant, il y en avait un, **de ces hidalgos**, que hantait la pensée obsédante de reconquérir ce roc offensif et défensif [...]. **Il** se nommait précisément Gil Braltar, [...]. Son cerveau n'y avait point résisté, et sa place eût été à **l'hôpital** des aliénés. (C.III)

tampoco es el que encontramos en la traducción y sí el de GB-B de Hetzel,

Sin embargo, había uno que abrigaba el pensamiento constante de reconquistar aquella roca ofensiva y defensiva. [...]. Éste [sic] hidalgo se llamaba precisamente Gil Braltar, [...]. Su cerebro no había resistido á la idea, y su plaza hubiera debido estar en un asilo de dementes.

Cependant, il y en avait un que hantait la pensée obsédante de reconquérir ce roc offensif et défensif. [...]. Cet hidalgo se nommait précisément Gil Braltar, [...]. Son cerveau n'y avait point résisté, et sa place eût été à l'hospice des aliénés.

El añadido « de la côte » al final del ejemplo siguiente desapareció en la edición Hetzel y en las posteriores,

– Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour ce coup de main: les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages **de la côte ?...** (C.III)

Sobre esta eliminación, hemos contrastado que Alain Braut en su edición de la primera versión de *Gil Braltar* (Verne 2005a: 16, n.7), comete una inadvertencia al anotar lo contrario: « dans les villages... » dans le *Petit Journal*, « dans les villages de la côte... » dans l'édition Hetzel ». Una vez más, la traducción ÑGB-1 (1887) no lo repite al final y traslada el fragmento como lo hace la de Hetzel del mismo año,

—¿Sin duda se han reunido todos los bandidos de la costa para dar este golpe de mano, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan en todas las poblaciones?

En resumen, todo lo expuesto nos permite descartar que el texto de partida de la traducción ÑGB1 sea el del *Petit Journal* o el del *Petit Français illustré* y por consiguiente concluimos que se adapta a la versión GB-B.

8.4. LA TRADUCCIÓN Y SU FECHA DE PUBLICACIÓN

Ha quedado demostrado en el apartado anterior que la traducción (ÑGB) de *Gil Braltar* se corresponde con el texto de las ediciones GB-B publicadas por J. Hetzel & Cie en octubre y noviembre de 1887 en París.

El texto traducido fue editado primero por Agustín Jubera Editor y después retomado por sus sucesores, Sáenz de Jubera Hermanos. La primera edición está fechada, como era la costumbre del primer editor, en 1887. Recordemos que J. Hetzel & Cie y Agustín de Jubera habían firmado un contrato para la traducción de las obras de Verne en 1886.

Lo mismo que comentamos para la datación de *Frritt-Flacc*, ÑFFC-2₂ (1890+), publicada por Sáenz de Jubera Hermanos (7.4.2.), es

válido para *Gil Braltar*, ÑGB-1₂ (1890+). Esta sociedad editorial española para el comercio de libros se había constituido ante notario el 30 de diciembre de 1889. Por consiguiente, la fecha de la edición de sus obras tiene que ser siempre a partir de 1890.

M^a Pilar Tresaco (2011: 157, 158) afirma: « el 29 de octubre de 1890 Sáenz de Jubera hermanos, editores y J. Hetzel & C^{ie} renuevan el tratado de cesión de los derechos de traducción y los clichés de las ilustraciones de las obras de Julio Verne en lengua española [...] ».

En esta « edición ilustrada con grabados » (Imagen GB 8), *Gil Braltar* ocupa las mismas páginas, reproduce idéntico texto a dos columnas e incluye las cuatro ilustraciones de Georges Roux. Tampoco se da la referencia del traductor.

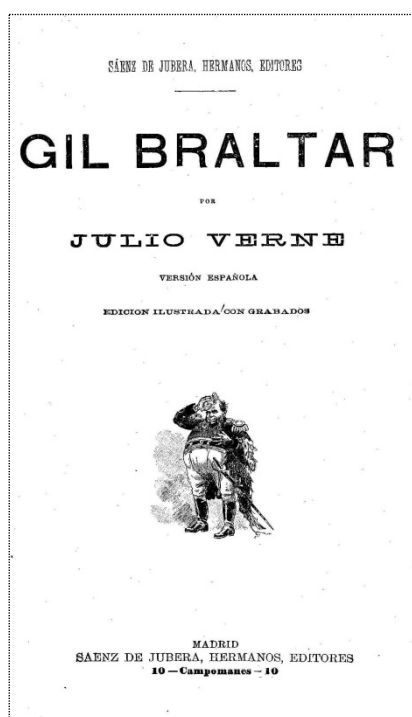


Imagen GB 8

En el cuadro que insertamos a continuación se resume lo comentado sobre las ediciones de esta traducción, (Imagen GB 9).

ÑGB	<i>Gil Braltar</i> en español
ÑGB-1₁ (1887)	<i>Gil Braltar</i> , versión B, junto a <i>El camino de Francia</i> . Madrid: Agustín Jubera, editor, 1887, C/ Campomanes 10, pp. [57]-62 de la segunda parte. Versión castellana ilustrada con grabados. 4 ilustraciones de G.Roux. Imprenta de A. Pérez Dubrull.
ÑGB-1₂ (1890+)	<i>Gil Braltar</i> , versión B, junto a <i>El camino de Francia</i> . Madrid: Sáenz de Jubera, Hermanos, editores, [s.a], pp. [57]-62 de la segunda parte. Versión española. Edición ilustrada con grabados. 4 ilustraciones de G. Roux. Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

Imagen GB 9

8.5. ANÁLISIS CONTRASTIVO: GB-B (1887) y ÑGB-1 (1887)

Utilizando el mismo procedimiento que hemos seguido para analizar las *nouvelles* anteriores, estableceremos los paralelismos y diferencias encontradas entre el texto original de la versión GB-B, de 1887 editado en la colección de la *Bibliothèque d'Instruction et de Récréation* y la traducción ÑGB-1₁ (1887) realizada por un traductor no identificado, publicado por Agustín Jubera Editor el mismo año. Como el texto de esta coincide con la editada por Sáenz de Jubera, posteriormente nos referiremos a ambas como ÑGB-1 sin distinción.

En primer lugar examinaremos el tratamiento de la historia, la estructura narrativa y la técnica utilizada. En segundo lugar consideraremos los aspectos relativos a la forma como el traductor

expresa lo que Jules Verne ha transmitido, la organización textual y gramatical, el léxico y el diálogo.

8.5.1. De la comprensión del texto original

8.5.1.1. La historia

La traducción de *Gil Braltar*, coincide con su texto original en el título y en todos los demás elementos que componen la intriga, argumento, presentación, temas centrales y secundarios, además de las piezas fundamentales de la historia. Aparece el mismo número de personajes manteniendo los nombres vernianos y aportando en general la misma información en uno y otro idioma. Normalmente este traductor de ÑGB-1 no se aleja del texto original y los cambios introducidos son escasos. Sin embargo hemos detectado inadecuaciones que afectan a la comprensión del contenido,

Ej. GB 1

Puis, le chef se retourna, se glissa entre les herbes, rampa sous les arbres. La troupe le suivit en rampant. (C.I)

Después, el jefe se volvió y se escurrió sobre la hierba, **subiendo por entre** (FS) los árboles. La tropa le siguió, **haciendo los mismos movimientos** (FS).

Se aprecia un error por cambio deliberado, lo que provoca el falso sentido repetido. En lugar de *rampar* (moverse sigilosamente | reptar) parece que el traductor haya leído *grimper*. No parece tratarse de una modificación involuntaria pues los diccionarios de Domínguez y de Nuñez de Taboada dan la traducción correcta.

Otros fallos de comprensión del texto por parte del traductor aparecen en el siguiente segmento,

Ej. GB 2

En moins de dix minutes, les sentiers du mont, ravinés par les pluies, furent dévalés, sans que le heurt d'un caillou eût décelé la présence de cette masse en marche. (C.I)

En menos de diez minutos los senderos del monte, **descarnados** (FS) por la lluvia, **fueron recorridos** (VM|CAL), sin que el choque de **una roca ni de** (AD|AMP) un guijarro **hubiese detenido** (FS) aquella masa en marcha.

Resaltamos la traslación del participio *raviné* por « descarnado », que parece ser del agrado de este traductor, y será comentado en el ejemplo GB 5 como un falso sentido. En este caso debería haberse trasladado como « erosionado ».

Otro error consiste en atribuir a *déceler la présence* (delatar la presencia) el significado incorrecto de detener.

Por otro lado, el calco estructural en voz pasiva « fueron recorridos » por *furent dévalés*, hubiese resultado más acorde con el español si se hubiera utilizado la voz activa y modificado su colocación en la frase. Al mismo tiempo se produce una variación de matiz, pues se aprecia y reduce erróneamente el significado de este verbo *dévaler*, que en francés indica un desplazamiento desde arriba hacia abajo unido a la idea de lanzarse corriendo. Verne se decidió por esta forma en lugar de la inicial *furent descendus*, presente en el manuscrito.

En definitiva, los falsos sentidos, la adición innecesaria, el orden de la frase, el calco estructural incorrecto y las apreciaciones erróneas hacen que el fragmento traducido se aleje del original.

Aunque podemos afirmar que la acción del relato traducido avanza y se frena siguiendo su modelo y que los personajes están insertos en escenarios equivalentes, creemos necesario detenernos en dos aspectos que afectan a la historia, por un lado el contexto descriptivo espacial de la *nouvelle* y por otro la descripción de los personajes.

8.5.1.1.1. El contexto descriptivo espacial

En *Frritt-Flacc* Verne trasladaba al lector el ambiente inquietante a través de topónimos inventados, por lo que al analizarlos los hemos incluido en los aspectos relacionados con el estilo. Sin embargo, en este relato el autor nos proporciona el contexto descriptivo espacial y temporal del peñón de Gibraltar, reflejado de la manera más real posible, introduciendo además referentes míticos.

Como dice Compère (2005: 69) una de las características de la obra de Verne es que la ingente documentación que manejaba, la integraba perfectamente en la intriga, una vez reescrita y organizada. Por ello examinaremos, dentro del contexto de la historia, los topónimos así como la descripción geográfica literaria y mítica del peñón.

8.5.1.1.1.1. Los topónimos

El autor francés introduce estos nombres de lugares con la intención de construir la trama reproduciendo e ilustrando los escenarios naturales, los geográficos y los otros espacios (la casa del general, Main Street).

Los primeros, *Sanorra*, y el *pays désolé del Cuervo*, se encuentran al inicio de *Gil Braltar*,

Ej. GB 3

*Le disque rougeâtre disparut bientôt, et l'obscurité commença à se faire au milieu de ce bassin encadré des sierras lointaines de **Sanorra**, de Ronda et du pays désolé del **Cuervo**.* (C.I)

En el apartado 8.1. dedicado a las versiones francesas de esta *nouvelle*, al referirnos a la versión GB-C (1890) hemos comentado que el *Petit Français illustré* explica las palabras extranjeras a sus jóvenes lectores franceses; en este caso es la palabra sierra: « *Sierra*,

mot espagnol, qui signifie *montagne et chaîne de montagnes*. C'est ainsi qu'on dit *Sierra Morena, Sierra Nevada*. »

I. Hemos realizado un estudio sobre Sanorra y el país desolado del Cuervo con el fin de determinar su existencia en español, y a qué cordilleras o territorios se refieren tanto el texto original como la traducción.

Para el primer topónimo **SANORRA**, hemos hallado tres formas ortográficas distintas. En la traducción ÑGB-1 se transcribe igual que en su texto original. Este término había sido inicialmente ortografiado por Verne en el manuscrito como *Sannora*.

I.a. En publicaciones españolas encontramos **SANORRA** en la « traducción libre » que realiza Mariano de Cabrerizo y Bascuas del *Itinéraire descriptif de l'Espagne* de Alexandre de Laborde y que había sido publicado en francés en 1809². En las traducciones de esta obra francesa junto a *Sanorra* y los montes de *Hojen* se citan, con distinta grafía, las altas cumbres « del desierto del **Cuerbo** » (Laborde 1816: 438) y « del Desierto del **Cuervo** » (Laborde 1826: v.2, 479). El texto original francés de Laborde (1829: v.5, 102) decía : « [...] on voit les hautes cimes du désert *del Cuervo*, ainsi que les montagnes de *Hogen* et *Sanorra*, et, vers la côte, la nouvelle ville d'*Algesiras*, [...] »

En una crónica firmada por « el Capitán, Pedro de Prado y Torres » con el título *¡GIBRALTAR!* encontramos de nuevo estos topónimos escritos de manera similar, aunque no idéntica, (desierto **de Cuervo**, montes de *Hogen* y de *Sanorra*). Se publicó en el semanario gráfico madrileño *El Mundo militar (Panorama universal)*, el domingo 6 de octubre de 1861. El texto está dividido en tres capítulos y ocupa las

² La tercera edición de esta obra francesa (1827-1831) corregida y aumentada, consta de seis volúmenes más un atlas. Para la comparación toponímica nos interesan el tomo 3 de 1828 que trata sobre Andalucía y el tomo 5 de 1829 donde se describe Gibraltar.

páginas 5 y 6. El fragmento de la Imagen GB 10 corresponde al capítulo II, p.6.

Colocado el espectador sobre una de las columnas de Hércules, Calpe; en frente apercibe Avila, la otra; coronada por los viejos y descuidados muros de Céuta. Mirando al Oeste descubre las altas cimas del desierto de *Cuervo*, y los montes de *Hogen* y de *Sanorra*, mas allá del modesto pueblo de Algeciras, pero cuyo porvenir podía ser tan grande con la centésima parte de los millones enterrados en Gibraltar!.....
Al Norte divisa la Serranía de Ronda, y al Este puede

Imagen GB 10

I.b. La segunda grafía que descubrimos en español es Sierra de **SANONA** y recuerda a la forma del manuscrito de Verne, *Sannora*. El palentino Sebastián Miñano, residente en Francia sus últimos quince años, en la voz GIBRALTAR³ de su diccionario geográfico-estadístico (1826: v.4, 312, 2) recoge,

En la parte de España se ven las altas nubes [sic] del desierto del *Cuervo*, los montes de *Hogen* y de *Sanona* y las funestas ruinas de *Carteya*, monumentos de la fuerza del tiempo y de las mudanzas de la fortuna.

El DGU, *Diccionario geográfico universal* (1830-1836)⁴ copia los mismos topónimos en una descripción casi idéntica (1831: v.4, 67, 2)

En la parte de España se ven las altas nubes [sic] del desierto del *Cuervo*, los montes de *Hogen* y de *Sanona* y las funestas ruinas de *Carteya*, monumentos estables de la mano destructora del tiempo y de las mudanzas de la fortuna.

³ Utilizamos el volumen 4 de 1826. La voz GIBRALTAR ocupa las páginas 311-314.

⁴ De los diez volúmenes de los que consta, hemos consultado el vol. 4 (1831). La voz GIBRALTAR (estrecho) ocupa las páginas 65 y 66. La voz GIBRALTAR, « *Calpe*, C. en España que pertenece á la Gran Bretaña » se trata entre las páginas 66 y 70. Los textos que aquí se incluyen son casi idénticos a los del *Itinerario*, la traducción del original de Laborde, en ambas ediciones.

Pero no solo hallamos *Sanona* en diccionarios y enciclopedias geográficas sino también en la prensa escrita de la época. Citaremos una noticia referida al 12 de mayo de 1842 y publicada, cinco días después, en la edición de Madrid del *Eco del comercio*, sección Noticias de España, Andalucía: Cádiz, p. 2: « [...] en la sierra de Sanona habían aparecido 200 hombres que se cree serán contrabandistas [...] ». En parecidos términos se trata la noticia el lunes 23 de mayo de 1842 en la página 4 de *El Genio de la libertad*, periódico editado en Palma de Mallorca en la Imprenta de Pedro José Gelabert, editor.

I.c. Pero realmente el topónimo al que se refiere Verne y se encuentra en textos españoles y franceses no es ni Sanorra ni Sanona. Se trata de la sierra de **ZANONA** y parece que ninguna traducción ni decimonónica ni actual se ha percatado de ello. El escritor francés se está refiriendo al señorío de Zanona, que aparece citado en los ejemplos españoles junto al de Ojén⁵.

El error gráfico que se arrastra desde el texto original, creemos que responde a los fenómenos lingüísticos del ceceo y del seseo que afectan a la pronunciación y son propios de las zonas del sur de la península ibérica donde se desarrolla el relato.

Se recoge esta forma con **z** en el *Diario constitucional de Palma* del 16 de marzo de 1842, p. 3, donde se relata una curiosa noticia en la que un grupo de entre quince y dieciocho hombres vestidos de africanos desembarcaron en Tarifa,

[...] los que después de recorrer varios cortijos buscando que comer y ropa con que mudarse, se dividieron en tres trozos, dirigiéndose uno hacia Zanona, otro hacia la sierra de Ojén y

⁵ Se puede consultar CORRERO GARCÍA, M. (1997) « El señorío de Ojén: Los Barrios-Cádiz », *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, nº 17, pp. 139-144.

otro hacia Morón: que á pesar del trage de africanos, manifestaban ser españoles; [...].

En la página 3 de *La Época* de Madrid, el sábado 13 de septiembre de 1884, se da cuenta de un incendio en la dehesa de Zanona, así como en la edición de Madrid de *El Correo militar* (15 de octubre de 1886, p. 3).

El 7 de enero de 1886 en la primera página de *La Unión*, aparece una noticia firmada por Salvador Ceron [sic] sobre la destrucción de los montes de la provincia de Cádiz,

Ejemplos tenemos recientes en los montes de Retin, el Pedregoso, Ojén y Zanona con más de 40.000 hectáreas de cabida, cuyo arbolado se ha cortado y se está cortando casi en totalidad, [...]

y al día siguiente, el 8 de enero, en la continuación de la misma, también en la primera página se leía,

Las sierras Carbonera, de monte Coche, de la Luna, de Zanona, del Pedregoso, del Medio, de San Bartolomé, de la Plata y de Retin, situadas todas ellas á la distancia de uno á veinte kilómetros de la costa Sur, [...]

Finalmente, en el *Indice geográfico* del *Anuario Riera* de 1905, no se mencionan ni Sanorra ni Sanona, sino

« Zanona, agr[egado] á [ayuntamiento de] Barrios (los) Cádiz, 180 hab[itantes] (p.175).

y se citan los dos topónimos restantes como

« Cuervo (El), agr[egado] á [ayuntamiento de] Jerez de la Frontera. Cádiz. » (p. 113).

« Ojén agr[egado] á [ayuntamiento de] Barrios (los), Cádiz, 133 hab[itantes]. » (p.143)⁶.

Una vez analizados estos nombres de lugares que sirven para contextualizar la historia, podemos concluir que el *pays désolé* del

⁶ No debe confundirse con Ojén de Málaga que tenía en ese momento 1.071 habitantes.

Cuervo se corresponde perfectamente con el desierto del Cuervo, citado en referencias geográficas y periodísticas de la zona donde se enmarca la acción del relato.

Sanorra solo existe en escritos franceses o traducidos del francés. Incluso en la actualidad en la traducción de 2005, p. 7, aparece como *Sonorra*, aunque creemos que se trata de una errata.

Sanona es la forma que encontramos en diccionarios, enciclopedias geográficas y en la prensa de la época coexistiendo con *Zanona*.

Consideramos pues que la traducción correspondiente al ejemplo 3 debe ser,

aquella cuenca encajonada entre las lejanas sierras de Zanona, de Ronda y del país desolado del Cuervo.

II. En el capítulo II, cuando Verne nos ilustra sobre las posesiones británicas en el mundo, integra en la historia los siguientes topónimos,

Ej. GB 4

*Aussi l'Angleterre est-elle solidement postée là, comme à **Périn**, à **Aden**, à **Malte**, à **Poulo-Pinang**, à **Hongkong**, autant de rochers dont, quelque jour, avec les progrès de la mécanique, elle fera des forteresses tournantes.* (C.II)

Inglaterra está situada sólidamente en aquel punto, como lo está en Perin, en Aden, en Malta, en Poulo-Pinang y en Hongkong, en otras tantas rocas, con las cuales algún día, con los progresos de la mecánica, formará fortalezas giratorias.

Aunque la versión española ÑGB-1 ha adoptado las mismas formas que su texto original para nombrar las posesiones británicas, comentamos a continuación todas las transcripciones encontradas.

II.a. PÉRIN es la grafía que se reproduce en la mayoría de las versiones francesas del relato, excepto en el *Petit Français illustré* que ha suprimido todo el fragmento donde se detallan los territorios ingleses. En el manuscrito y en la versión GB-A (1887) encontramos la forma **Périm**. Se trata de una isla del Yemen situada frente a las costas de Djibouti, que fue posesión británica desde 1857 hasta

1967. No puede por tanto traducirse por **Pekín**, como aparece en la página 11 de la traducción de 2005. En español habitualmente se traslada por **Perim**, pero en el siglo XIX también encontramos **Perin**.

El diario liberal de la mañana *La Iberia*, el 4 de febrero de 1855, p. 4, apuntaba: « Dícese que la isla de Perin ha sido vendida á Inglaterra bajo la condición de que declarará puerto franco el mas importante de la isla ». El periódico monárquico madrileño *La Esperanza*, el 26 de septiembre de 1857, p. 4, se hacía eco en la sección *Últimas noticias* de lo siguiente: « Parece que la Inglaterra está muy decidida á guardar la isla de Perin á pesar de las reclamaciones de la Turquía. »

II.b. ADEN es el actual estado de Adén integrado en la Federación de Arabia del Sur, ciudad portuaria que fue asentamiento británico. Tanto esta palabra como la anterior son agudas en español, pero recordemos que en el siglo XIX, carecen de tilde.

II.c. POULO-PINANG se corresponde con la isla de Penang o Pinang en Malasia (Pulau-Pinang en malasio) que se cedió a la *Compañía inglesa de las Indias orientales* y donde Francis Light fundó en 1786 la ciudad de George Town. Desde 1850 existe en periódicos españoles el topónimo **Pulo-Pinang**; por ejemplo se cita el 9 de abril de 1850 el Colegio de Pulo-Pinang, en el nº 94, p. 69, de la *Revista católica* de Barcelona donde se detalla el reparto de limosnas en misiones de Asia.

II.d. HONGKONG, ortografiado sin guion, lo encontramos, además de en la versión española de 1887, en el manuscrito, en GB-A (1887), GB-B₂ (1887) y GB-C (1890). En cambio, se transcribe como **Hong-kong** en GB-B₁ (1887) y en la reproducción de GB-A del *Bulletin de la Société Jules Verne*.

En resumen, estos topónimos son en castellano:

Perín | Perim,
Adén,
Penang | Pulo Pinag y
Hong-Kong con y sin guion.

8.5.1.1.1.2. La descripción del peñón

Sabemos que Verne se documentaba perfectamente contrastando los datos que luego insertaba en sus relatos. Por ello cuando recrea el contexto de la historia, ya sea en las novelas o en las *nouvelles*, nos proporciona la precisión geográfica, espacial del contenido y nos atrae mediante la expresión, a través de sus descripciones literarias reflejadas en su estilo.

Sobre la descripción física de la roca, las medidas que facilita cuando describe el peñón de Gibraltar, en el manuscrito con número, son las exactas: 425 metros de alto⁷, 1.245 metros de ancho y 4.300 de largo. Sin embargo en la traducción se ha deslizado un error notable que ha tenido alguna consecuencia y ha dado lugar a comentarios,

Ej. GB 5a

On sait ce qu'il est, ce rocher formidable, haut de quatre cent vingt-cinq mètres, reposant sur une base large de douze cent quarante-cinq, longue de quatre mille trois cents. Il ressemble quelque peu à un énorme lion couché, la tête du côté de l'Espagne, la queue trempant dans la mer. Sa face montre les dents, – sept cents canons braqués à travers ses embrasures, – les dents de la vieille, comme on dit. Une vieille qui mordrait dur, si on l'agaçait. (C.II)

Ya se sabe lo que es esta roca formidable, de **ochenta y cinco metros** (FS) de altura, que descansa sobre una base de mil doscientos cuarenta y cinco de ancha, y de cuatro mil trescientos de larga. Tiene alguna semejanza con un inmenso

⁷ Por ejemplo Elisée Reclus (1876-1894: v.1, 720, n.163) citando a Fr. Coello, da para el peñón de Gibraltar una altura de 429 metros, solo cuatro metros más.

león acostado, con la cabeza del lado de España y la cola hundiéndose en el mar. Su faz descarnada deja ver los dientes, —setecientos cañones que enseñan sus bocas a través de las troneras; *la dentadura de la vieja*, como la llaman vulgarmente. Pero es una vieja, que mordería con fuerza si se la molestara.

El desconocido traductor de ÑGB-1 es el primero que por una incorrecta lectura de la cifra, *quatre [cent] vingt-cinq mètres*, al omitir la centena reduce la altura del peñón a 85 metros. Esta errata se prolonga en el tiempo, se mantiene en la edición de 2008 de RBA coleccionables, persiste en ediciones electrónicas (Cadena 2012), e incluso se recoge en la traducción de *Gil Braltar* (2005) realizada por Benito C. Guerrero.

Este traductor opina sobre la *nouvelle*, y sobre las anteriores traducciones de la misma, en un mensaje reproducido en la página 27 de la publicación editada por Signatura. Se trata de un correo electrónico remitido a los compañeros-autores, Juan Carmona de Cózar y Juan José Téllez, que van a incluir sus respectivos textos en esta edición para « arropar a *Gil Braltar* ». En él les comenta,

Ahí va el texto de Gil Braltar, un sorprendente y quasi panfletario cuento de Julio Verne que, aunque ha sido **traducido –fatal por cierto–** y editado anteriormente en castellano, ha pasado hasta hoy prácticamente desapercibido. No es que tenga gran sustancia [...].

Como decimos, la traducción propuesta por Benito C. Guerrero (2005: 11) para este fragmento es similar a la del siglo XIX,

Todo el mundo sabe lo que es este formidable peñón, con sus **ochenta y cinco metros** de altura, que descansa sobre una base que tiene un ancho de mil doscientos cuarenta y cinco y un largo de cuatro mil trescientos metros.

Lo realmente sorprendente es que este traductor haya mantenido el error, teniendo en cuenta que en otro correo electrónico que intercambia con Juan Carmona de Cózar, abogado y alcalde de La Línea cuando se abrió la verja de Gibraltar en 1982, este le

transmite su perplejidad ante los datos supuestamente aportados por Verne (2005: 29),

Desde el punto de vista geográfico [Gibraltar] está bien ubicado, aunque desconozco el « desolado país del Cuervo » y es erróneo el dato de la altura –85 metros, cuando deben ser casi 500–.

En definitiva una vez más, lo que es erróneo y fácilmente subsanable, es la traducción y no el texto francés.

Profundizamos seguidamente en la imagen expresiva del peñón transmitida en el mismo ejemplo 5, sin dejar de nombrar las cuestiones menores de comprensión del texto original, como es la variación de matiz en la preferencia del traductor por el adjetivo « inmenso » (muy grande) en lugar de « enorme » (desmedido, excesivo) para calificar al león/peñón,

Ej. GB 5b

Il [le rocher] ressemble quelque peu à un énorme lion couché, la tête du côté de l'Espagne, la queue trempant dans la mer. Sa face montre les dents, – sept cents canons braqués à travers ses embrasures, – les dents de la vieille, comme on dit. Une vieille qui mordrait dur, si on l'agaçait.

Tiene alguna semejanza con un **inmenso** (VM) león acostado, con la cabeza del lado de España y la cola hundiéndose en el mar. Su **faz** (CAL) **descarnada** (AD| AMP, AMPF) deja ver los dientes, —setecientos cañones **que enseñan sus bocas** (FS) a través de las troneras; **la dentadura de la vieja**, como **la llaman vulgarmente**. Pero es una vieja, que mordería con fuerza si se la molestara.

Elisée Reclus (1876-1894: v.1, 728) ya había recogido la imagen de Gibraltar como un león tumbado,

[...] mais de toutes parts elles [les roches] sont majestueuses à voir et prennent en maints endroits cette forme puissante de contours qui a fait comparer Gibraltar à un lion couché gardant la porte des deux mers.

Por otra parte, la elección del término « faz » por *face* nos lleva a hablar de opción empleada más por proximidad e influencia

fonética que por sinonimia. Los sinónimos españoles FAZ, ROSTRO⁸, CARA⁹ presentes en las traducciones antiguas y actuales de *Gil Braltar* poseen tintes diferentes entre sí y no pueden ser reemplazados unos por otros. Si queremos mantener el matiz adecuado, se deberá trasladar *figure* como FAZ, *visage* como ROSTRO y *face* como CARA.

La cara, o sea la « 1. Parte anterior de la cabeza humana desde el principio de la frente hasta la punta de la barbilla. | 2. Parte anterior de la cabeza de algunos animales »¹⁰ posee el mismo significado que da el *CNRTL* para *face*: « A. Partie antérieure de la tête de l'homme. | C. Partie antérieure de la tête des animaux ». ¹¹

En la descripción de la roca el traductor de la versión de 1887 añade a « faz » el adjetivo « descarnada », inexistente en el original. Consideramos que se trata de una adición incorrecta y deliberada. En el *Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* de Domínguez (1847: v.1, 569, 3) se define DESCARNADO como « Seco, magro, enjuto, falta de carnes etc. | Esqueletado, cadavérico, etc. ». Por eso, solo si observamos de forma global el segmento traducido podemos hallar cierta explicación,

Su **faz descarnada** deja ver **los dientes**, —setecientos cañones que enseñan sus bocas a través de las troneras; *la dentadura de la vieja*, como la llaman vulgarmente. Pero es una vieja, que mordería con fuerza si se la molestara.

El adjetivo añadido entra en contacto semántico con otros dos términos muy cercanos, los dientes y la vieja. Así pues, por proximidad y deslizamiento contextual, la inclusión del calificativo

⁸ « Su rostro muestra los dientes [...] » (Verne 2012: 156).

⁹ « Su cara enseña los dientes [...] » (Verne 2005: 11).

¹⁰ *DRAE* 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=cara>].

¹¹ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/definition/face>].

« descarnada » provoca que la cara del león-Gibraltar pase a ser la cara de la vieja¹².

En el texto original el fragmento significa que la cara del león-Gibraltar muestra los dientes (los dientes de la vieja, según dicen),

Sa face montre les dents, – sept cents canons braqués à travers ses embrasures, – les dents de la vieille, comme on dit. Une vieille qui mordrait dur, si on l’agaçait.

Los dientes de la vieja son setecientos cañones que apuntan a través de las aberturas en la roca. Esta vieja llegaría a morder con fuerza si se la molestara.



Imagen GB 11

Verne se está refiriendo literariamente a la imagen que presenta el peñón, salpicado de túneles excavados durante el gran asedio español a Gibraltar entre 1779 y 1783, (Imagen GB 11¹³). Los defensores británicos idearon una red de aberturas para insertar los

¹² Recordamos aquí la descripción de la vieja del capítulo IV de *Frritt-Flacc*: « La vieille était là, appuyée sur son bâton, décharnée par ses quatre-vingts ans de misère ! ». En las dos traducciones españolas de *Frritt-Flacc*, la de 1885 y la de 1886, *décharnée* se traslada como « descarnada ».

¹³ La imagen se ha obtenido en [<http://fotosylugares.com/que-visitar-en-gibraltar/>].

cañones que apuntaban en dirección al istmo donde se encontraban los españoles

La visión que la traducción traslada al lector español es un poco distinta,

Su faz descarnada deja ver los **dientes**, —setecientos cañones que enseñan sus **bocas** (FS) a través de las troneras; *la dentadura de la vieja*, como la llaman vulgarmente. Pero es una **vieja**, que mordería con fuerza si se la molestara.

La cara seca, enjuta, ¿del león-Gibraltar? muestra los dientes, llamados vulgarmente *dentadura de la vieja*. Esta dentadura está compuesta por los cañones que, como si fueran **bocas** abiertas, se dejan ver a través de las aberturas en la roca. A pesar de ser vieja, si se la molestara, mordería con fuerza.

El traductor interpreta el fragmento como un retrato donde los dientes son los cañones observables a través de las troneras (Imagen GB 12¹⁴), al que completa añadiéndole la boca, (las bocas) elemento ausente en el texto original que, además de innecesario, induce a equívocos.



Imagen GB 12

¹⁴ La imagen se ha extraído del blog fotográfico *La Mirada de Doenjo*, publicado por Geli Martín, [<http://doenjo.blogspot.com.es/2009/07/gibraltar.html>].

En definitiva la imagen literaria propuesta por Verne identificando la fuerza de Gibraltar con la de un león tumbado cuyos dientes son los setecientos cañones que salen de su boca para apuntar y disparar si es necesario, resulta, además de plástica, ciertamente eficaz.

Sin abandonar esta percepción, vamos a comentar dentro del mismo ejemplo 5 la metáfora verniana **LES DENTS DE LA VIEILLE comme on dit**. La incluimos dentro del contexto descriptivo de la historia como si se tratara de un topónimo, aunque no lo sea claramente.

Algunas dudas se nos plantean cuando pensamos en la traducción española « la dentadura de la vieja, como **la** llaman vulgarmente ». ¿A quién? ¿A la roca? ¿Quiénes la llaman así?

Las últimas traducciones de *Gil Braltar* no nos dan respuesta; la de 2005, p. 11 la traslada como « *los dientes de la vieja*, como **le dicen allí** »; la de 2012, p. 156 prefiere « *los dientes de la vieja*, como **se les llama** ».

Verne tampoco proporciona más información; simplemente es, *comme on dit*. Por consiguiente, intentamos dar respuesta a esas preguntas e incluimos otra, ¿se trata de los *dientes* o de la *dentadura* de la vieja? Creemos que el traductor de la versión decimonónica utiliza el sustantivo colectivo para evitar la repetición de *dientes* en la frase.

Por otro lado, Mary Elizabeth Boone (2007: 18), insiste en la idea verniana de la comparación de Gibraltar con el león y refuerza esa relación (que nosotros no hemos encontrado) de la artillería británica con los dientes de la vieja, como los españoles la llaman « The Spaniards derisively called them »,

Although it had been many years since the last military encounter, these openings served as an important reminder of British artillery strength. The Spaniards derisively called them

los dientes de la vieja, the teeth of the old woman. Gibraltar's fortresslike impression was heightened by the rules of martial law imposed on visitors, The gates to the city opened with the morning gun at sunrise and closed again at sunset. In writing about his visit to the fortress, MacKenzie, an American naval officer, compared Gibraltar's profile to a crouching lion, emblem of Britain. "Here the whole art of defence has been exhausted." He wrote in admiration. "The entire face and foot of the mountain is covered with defences and bristling with cannon."

Centrando nuestra investigación en los *dientes de la vieja*, buscamos en publicaciones geográficas francesas y españolas de la época, intentando establecer relación con alguno de los topónimos presentes en la *nouvelle*: Gibraltar, desierto del Cuervo, Hojén-Ojén, Sanona-Zanona, Ronda...

En primer lugar lo encontramos nombrado en femenino (Las Dientes) en el *Résumé géographique de la Péninsule ibérique contenant les royaumes de Portugal et d'Espagne*, escrita por el coronel Bory de Saint Vincent (1826: 505, 506)¹⁵. Se cita esta expresión, junto a otros topónimos como Ronda, en la « Section III (Géographie politique), chapitre III: *De l'Espagne >> Andalousie >> Royaume de Grenade* »,

Casarabonella, qu'on trouve sur la route de Ronda à Malaga, après avoir passé, à l'aide d'un col dangereux, de hauts contreforts de montagnes, entre lesquels se distingue celui que ses ébrèchements extraordinaires ont fait nommer **las Dientes de la vieja** (les Dents de la vieille). On compte dans cette ville, réputée fort riche, quatre mille habitants. La Serranie de Ronda, dont elle dépend encore, contient plusieurs autres lieux fort importants et presque aussi peuplés, dont le principal est Gaucin, sur le chemin dangereux de Ronda à Gibraltar.

Laborde (1827-1831: v.3, 305), al describir el trayecto entre Ronda y Málaga repite la misma incorrección. (Imagen GB 13).

¹⁵ Esta obra corresponde al volumen 3 de la *Collection de résumés géographiques ou bibliothèque portative de géographie physique, historique et politique, ancienne et moderne*, sous la direction de M. le Colonel [Jean-Baptiste-Geneviève-Marcellin] Bory De Saint Vincent.

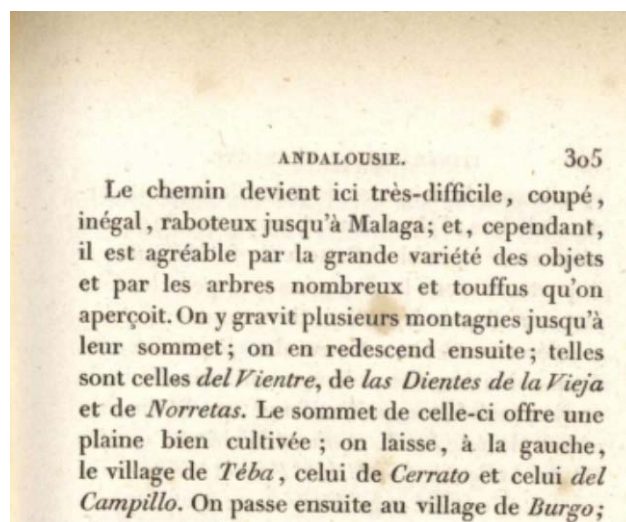


Imagen GB 13

En la ya citada traducción española de este itinerario descriptivo (1816: 430 y 1826: 470) el error es corregido: « Se pasan las montañas del *Ventre*, de los *Dientes de la vieja*, y la de *Norretas*, en cuya cima hay una llanura bien cultivada ».

Cuando Manuel Ferrer¹⁶ habla en el siglo XX del bandolerismo en Sierra Nevada, cita expresamente los Dientes de la Vieja, « situados en la sierra de Huétor, desfiladero por donde discurre la carretera de Granada a Guadix ». Parece que este desfiladero de los Dientes de la Vieja junto con el de Prado del Rey, entre Guadix y Granada eran terribles debido a los bandidos que se refugiaban allí.

Finalmente, la sorpresa toponímica, única vez constatada, la hallamos en la obra de Francisco Pi y Margall (1885: 456) donde estos *dientes* son nombrados como *las Muelas de la Vieja*,

¹⁶ Citado en *Visión general de Sierra Nevada*, artículo sin firma insertado en el sitio web del Ayuntamiento de Dúrcal (Granada), [http://www.adurcal.com/enlaces/cultura/zona/historia/general/sierra_nevada.htm].

No te detengas en ellos, lector, si no es que quieras oír sus tradiciones; dobla sus cumbres y corre á tomar por Guadix el camino de Granada. Admira al paso los Chaparrales de Diezma vastos paisajes que se dibujan en el fondo de Sierra Nevada, **las Muelas de la Vieja**, altura erizada de peñascos desde la cual se descubren extensos panoramas, los bien situados pueblos de Huetor y el Fargue,[...]

En la página 457 la lámina (Imagen GB 14) muestra este paisaje árido y un tanto misterioso donde los Dientes o Muelas de la Vieja son esos bloques de rocas, formaciones de piedras irregulares y melladas que se dibujan. Al fondo, Sierra Nevada y las matas de roble (chaparrales) de la zona de Diezma.

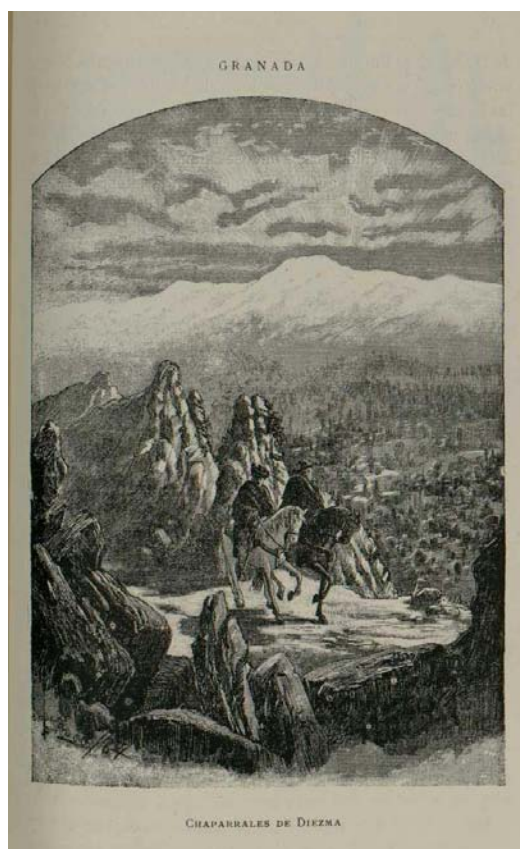


Imagen GB 14

En los *Voyages extraordinaires* la mitología clásica a menudo está presente y los dos topónimos que vamos a analizar desde el punto de vista de la traducción, **ABILA** y **CALPE**, tienen mucho que ver con ella.

Abila (o Abyla, como Verne escribió en su manuscrito), se identificó antiguamente con una de las dos columnas mitológicas, la sur, es decir con uno de los dos montes que enmarcan el estrecho de Gibraltar. Según la leyenda, Hércules, en su viaje al Occidente, al Jardín de las Hespérides, tuvo de abrir con su maza, símbolo de aplastamiento, el istmo que unía el Norte de África con el Sur de Europa, dando así lugar a que se uniesen el Mediterráneo y el Atlántico (Pérez-Rioja 1984 : 238, 2),

Ej. GB 6

En attendant, Gibraltar assure au Royaume-Uni une domination incontestable sur les dix-huit kilomètres de ce détroit que la massue d'Hercule a ouvert entre Abila et Calpe, au plus profond des eaux méditerranéennes. (C.II)

Entretanto, Gibraltar asegura al Reino Unido una dominación indiscutible sobre los diez y ocho kilómetros de aquel estrecho, que la maza de Hércules ha abierto entre **Ávila** y Calpe, en lo más profundo de las aguas mediterráneas.

Se transcribe Abila con **b** en todas las versiones francesas de este relato y en todas las traducciones españolas, excepto en la del siglo XIX que estamos estudiando. En ella, la confusión de la **b** con la **v** más la colocación de la tilde provoca la transformación de este monte en la ciudad castellana de Ávila. Parece que el autor de esta versión ÑGB-1 o desconoce la leyenda, no ha revisado el texto final o ha visto reproducido el topónimo con **v** en alguna publicación.

En efecto, esta incorrección no solamente la comete él. La citada traducción del 1826 del *Itinéraire descriptif de l'Espagne* de Laborde realizada por Mariano de Cabrerizo –curiosamente la 2ª edición corregida– vuelve a caer en ella por dos veces, en las páginas 479 y

482 (Imagen GB 15): « Estos son los famosos montes de Calpe en Europa y **Ávila** en Africa, conocidos por los antiguos con el nombre de *Columnas de Hércules*. » (Laborde 1826: 479),

ANDALUCÍAS. 479

mas ancha , y cinco por la mas angosta , por donde se comunica el océano con el mediterráneo. Estos son los famosos montes de Calpe en Europa y *Avila* en Africa , conocidos por los antiguos con el nombre de *Columnas de Hércules*. El estrecho que resulta fue también llamado *Fretum Herculeum* ó *Gaditanum* ; hoy le llamamos de *Gibraltar* , nombre que tambien se da al monte y á la poblacion , y cuya etimología viene de *Gibel* , que en lengua árabe significa *mon-*

Imagen GB 15

Resulta bastante extraño ya que en la edición anterior, (la de 1816: 438) decía « [...] Calpe en Europa y Ábila en África ».

En castellano lo excepcional es transcribir este nombre propio de lugar con *v*, siendo lo habitual la grafía Abila, (Miñano y Bedoya 1826: v.4, 311-312) o Ábila, como hace el citado Laborde.

En cuanto a la segunda columna de Hércules, la norte, que se corresponde con el antiguo monte Kalpe, Calpe o Calpé, es la que se identifica con el peñón. Por tanto, Gibraltar era una de las dos columnas de Hércules frente al monte Abyla. Todas las versiones francesas y españolas proponen Calpe, excepto la GB-C (1890) del *Petit Français illustré* que la acentúa, Calpé, como también hace Elisée Reclus (1876-1894: v.1, 727-728),

[...] Les deux piliers d'Hercule ou «portes Gadirides» se dressent toujours de part et d'autre à l'entrée méditerranéenne du passage: au nord, le superbe mont Calpé; au sud, la longue croupe massive de l'Abylix.

Finalizado el análisis contextual de la historia, en el apartado siguiente contrastamos la información aportada por el autor sobre los personajes con la versión española.

8.5.1.1.2. Los personajes

En la descripción física de los personajes y en su vestimenta se detectan de manera especial errores de comprensión como falsos sentidos, sinsentidos, traducciones demasiado literales y calcos ortográficos,

Ej. GB 7

Il dormait bien, le général Mac Kackmale, sur ses deux oreilles, plus longues que ne le comporte l'ordonnance. Avec ses bras démesurés, ses yeux ronds, enfoncés sous de rudes sourcils, sa face encadrée d'une barbe rêche, sa physionomie grimaçante, ses gestes d'anthropopithèque, le prognathisme extraordinaire de sa mâchoire, il était d'une laideur remarquable, – même chez un général anglais. Un vrai singe, excellent militaire, d'ailleurs, malgré sa tournure simiesque. (C.III)

El general Mac Kackmale dormía perfectamente **á pierna suelta, sobre sus dos orejas** (SS), algo más largas que lo que manda **la ordenanza** (CAL). Con sus brazos desmesurados, sus ojos redondos, hundidos bajo sus espesas cejas, su **faz** (CAL) **rodeada** (FS) de una barba **grisácea** (FS), su fisonomía gesticuladora, sus gestos de **anthropopitheco** (Vort) y el prognatismo extraordinario de su mandíbula, era de una fealdad notable, aun para un general inglés.

Un verdadero mono; excelente militar por otra parte, á pesar de su figura simiesca.

El retrato verniano sobre el aspecto simiesco del general incluye su gestualidad, sus largas orejas además de otras partes del cuerpo, y lo hace mediante palabras exactas que el traductor no tiene la necesidad de explicar, como sí lo hace el *Petit Français illustré*, GB-C (1890)¹⁷.

En cambio la propuesta por el traductor del siglo XIX incluye algunas inadecuaciones: primero dos falsos sentidos: « su faz **rodeada** de una barba **grisácea** » cuando en realidad Verne utiliza

¹⁷ En el nº 62, p. 209, en dos notas a pie de página consecutivas (la 2 y la 3) explica : « Anthropopithèque (du grec *anthrôpos*, homme, et *pithêkos*, singe, homme-singe. » Para la siguiente palabra apunta : « *Prognathisme* (du grec *pro*, en avant, et *gnathos*, mâchoire) qui a la mâchoire en avant, comme les singes ». Finalmente en la nota 4 dice : « *Simiesque*: (du latin *simius*, singe) à tournure de singe ».

términos precisos: *sa face encadrée d'une barbe rêche*, es decir, la barba áspera enmarca, delimita, resalta su cara; segundo, un error ortográfico por calco, **anthropopitheco**, y otros dos equivalentes semánticos literales, **ordenanza** y **faz** que tampoco influyen en la comprensión textual. Estas dos inexactitudes (por *ordonnance* y *face*) son tal vez achacables a la proximidad fonética entre los dos idiomas. Esta última ya ha sido comentada en el ejemplo FFC 5b. En cuanto al significado de *ordonnance*, el término « reglamento » se adapta mejor al texto original y a la traducción propuesta en el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 1392, 1).

La dificultad más importante que se presenta en este fragmento es la espinosa traslación de la locución humorística verniana **dormir sur ses deux oreilles**. Este grupo de palabras es utilizado con una doble finalidad: por un lado, da a entender la despreocupación con la que el general dormía –a pierna suelta, plácidamente– y por otro, completa el retrato del general –poseía unas orejas largas.

El traductor de la versión ÑGB-1 no ha conseguido plasmar estos dos significados indisociables; aunque logra el primero, *dormir sur ses deux oreilles* equivale a **dormir a pierna suelta**, al mismo tiempo se da cuenta de que esa elección le impide integrar la segunda parte (las largas orejas del general). La solución propuesta constituye un sinsentido: « [dormir] sobre sus dos orejas » es una formulación desprovista de sentido para el lector español.

Tampoco los traductores actuales han sido capaces de trasladar la ironía verniana, ya que eliminan el elemento conflictivo: « El general Mac Kackmale dormía a pierna suelta, algo más que lo que manda la ordenanza. » (Verne 2005: 14) y « Dormía el general Mac Kackmale a pierna suelta, tan despreocupadamente que violaba los

reglamentos. » (Verne 2012: 157). Ambas traducciones desposeen al general de sus apéndices auriculares característicos.

Sin embargo en español tenemos dos expresiones que contienen la palabra « oreja » y significan « dormir ». Se trata de las locuciones verbales: « aplastar la oreja » y la más coloquial « planchar la oreja ». Consideramos que cualquiera de las dos puede ser útil como equivalente del segmento original,

Il dormait bien, le général Mac Kackmale, sur ses deux oreilles, plus longues que ne le comporte l'ordonnance.

El general Mac Kackmale se encontraba plácidamente aplastando/planchando la oreja /las orejas, algo más largas que lo que manda el reglamento.

Por otra parte, la descripción física de su oponente Gil Braltar es bastante literal,

Ej. GB 8

Un être singulier, ce chef, de haute stature, vêtu d'une peau de singe, poil en dehors, la tête embroussaillée d'une chevelure inculte, la face hérissée d'une barbe courte, les pieds nus, durs en dessous comme un sabot de cheval. (C.I)

Un ser singular era este jefe, de alta estatura, vestido con una piel de mono **con el pelo al exterior** (LIT), la cabeza **rodeada** (AD), de una **inculta** (CAL) **y espesa** (AMP) cabellera, la **faz** (CAL) erizada de una barba corta, los pies descalzos, duros en las plantas como cascos de caballos.

Cuando no lo es, o añade información innecesaria ausente del original (AD) como en el caso de *embroussaillée*, traducido como « rodeada », o bien el traductor tiene que incluir el adjetivo « espesa » que caracterice y refuerce la descuidada pelambreira. Por eso, para él, el término *embroussaillée* engloba incorrectamente los significados de [cabeza] rodeada + [cabellera] espesa.

También la descripción de la vestimenta del general está plagada de falsos sentidos en español, pues el traductor atribuye a verbos y sustantivos un sentido diferente al del texto original,

Ej. GB 9

Le général n'acheva pas. Il se leva, rejeta le madras qui lui serrait la tête, se roula¹⁸ dans son pantalon¹⁹, s'enfourna dans son habit, descendit dans ses bottes, se coiffa de son claque, se boucla de son épée, tout en disant: [...] (C.III)

El General no acabó **de hablar** (AD). Se levantó, arrojó el **casquete** (FS) que **cubría** (FS) su cabeza, **se metió** (FS) el pantalón, se **envolvió** (FS) en su **levita** (FS), se **metió** (FS) en sus botas, se caló **el claque** y se **preparó con** (FS) su espada, diciendo: [...]

Evidentemente el lector español no valora estos matices, solo aprecia que el jefe británico se quita unas prendas y se pone otras para entrar en acción.

Todo el fragmento recuerda a la manera de vestirse de Trifulgas en *Frritt-Flacc*, ya comentado en los ejemplos FFC 14, 95, que retomamos,

*[...] le docteur se glissa **dans son habit** de valvêtre, **descendit dans ses** grandes **bottes** de marais, **s'enfourna** sous sa houppe de lurtaine, et, son sourouët à la tête, ses moufles aux mains, il laissa sa lampe allumée, près de son Codex, ouvert à la page 197. (C.IV)*

Analizaremos en primer lugar los verbos *se rouler* y *s'enfourner*. Para ello consideramos interesante observar la ilustración de la versión Hetzel (Imagen GB 16) que nos permitirá comprender estos términos.

Ambos guardan relación con un cuerpo redondo, coincidente con la fisonomía del general Mac Kacmale.

¹⁸ « se coula » en el *Petit Journal*.

¹⁹ El segmento *se roula dans son pantalon* está ausente en el manuscrito. Este hecho no ha sido detectado por A. Braut (2005: 16) quien piensa que los verbos « se rouler » y « se couler » se sustituyen en el manuscrito por « s'enfourner ».



Imagen GB 16

Se rouler dans significa cubrirse y envolverse²⁰ y *s'enfourner dans* posee una acepción familiar sinónima de *se fourrer*, o sea, meterse a presión en un sitio estrecho. A estos dos verbos se unen *serrer*, ceñir (« rodear, ajustar o apretar la cintura, el cuerpo, el vestido u otra cosa »²¹) y *se coiffer de*, calar (« ponerse una gorra, un sombrero, etc. haciéndolos entrar mucho en la cabeza »²²). Dado el aspecto del mando británico, Verne ha acertado con todos los verbos, no así el traductor español.

Comentamos a continuación los sustantivos que cubren su cabeza, *le **madrás*** o pañuelo de madrás y *le **claque***, o sea, el bicornio.

Domínguez (1853: v.1, 1181, 3) explica la traducción de MADRAS como « especie de tejido cuya urdimbre es seda y la trama de algodón, que se fabrica en Madrás, ciudad del Indostan. » es decir, se trata del material de confección. En cambio, según la definición

²⁰ CNRTL. « B. 3. Se rouler dans qqc. S'envelopper dans quelque chose. » [<http://www.cnrtl.fr/definition/rouler>].

²¹ DRAE 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=ceñir>].

²² DRAE 2001. CALAR². [<http://lema.rae.es/drae/?val=calar>].

propuesta por el Centre national de ressources textuelles et lexicales se trata más bien de un tocado: « *En partic*. Coiffure formée d'un fichu de cette étoffe noué sur la tête »²³.

Para *claque*, el diccionario de Domínguez (1853 :v.1 ,352, 1) también tiene respuesta, aunque no es exactamente el tipo de sombrero del que habla Verne,

clac, sombrero aplanado que se lleva bajo el brazo en los bailes y sociedades. También se da el mismo nombre al de tres picos que usan ciertos empleados con el mismo objeto de doblarlo y llevarlo debajo del brazo.

La descripción coincide en gran parte con la que refiere el *CNRTL* para *Chapeau (à) claque* y por elipsis *claque*²⁴,

A. Chapeau haut de forme à ressorts qui s'aplatit ou se déploie en claquant au gré de son utilisateur.
B. Tricorne en usage dans certains corps de l'armée et de l'administration et qui peut s'aplatir pour être placé sous le bras.

Sin embargo, esta prenda era también denominada *gibus* y no debe ser confundida con otro sombrero homónimo que utilizaron los ejércitos, *chapeau à claque* o ***bicorné***: « chapeau à bords repliés sur la calotte en deux cornes »²⁵, (Imagen GB 17²⁶). Este es por tanto, el sombrero que cubre la cabeza del general.

²³ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/definition/madras>].

²⁴ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/definition/claque>].

²⁵ Definición obtenida en [http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_couvrechefs].

²⁶ Disponible via Wikimedia Commons en [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicorne_X_p1130848.jpg#/media/File:Bicorne_X_p1130848.jpg].



Imagen GB 17

La última inadecuación traductológica observada es « levita » por **habit** [*militaire*].

Esta prenda, la levita, ya ha aparecido en una traducción de *Une fantaisie du docteur Ox* (ver 6.5.2.1.1.3. Vestido y calzado). Se trataba de una « Prenda masculina de etiqueta, más larga y amplia que el frac, y cuyos faldones llegan a cruzarse por delante »²⁷. En ningún caso puede tratarse de esta vestimenta, siendo más adecuado para traducirlo, el término guerrera o simplemente traje.

En resumen, el fragmento podría quedar de esta forma,

El general no acabó. Se levantó, arrojó el pañuelo de madrás que le ceñía la cabeza, se envolvió en su pantalón, se metió a presión en su guerrera, se dejó caer en sus botas, se caló el bicornio, se cerró los tiros del sable mientras decía: [...]

Finalizamos este apartado, donde hemos contrastado los elementos que componen la historia del relato, sin apreciar

²⁷ Es la definición que da el *DRAE* 2014 para el lema LEVITA², en [<http://dle.rae.es/levita>].

Parecida definición se puede encontrar en la 2ª edición del *Diccionario nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* de Domínguez (1847: v.2, 1086, 1): « Traje moderno de hombre que se diferencia de la casaca [...] en que los faldones son de tal amplitud que se cruzan por delante. »

variaciones en la progresión de la acción narrativa ya que se conservan los tiempos verbales como en la versión francesa.

8.5.1.2. La estructura

Esta traducción ÑGB-1887 también mantiene el plan narrativo francés, incluye el mismo número de capítulos y las escenas se ordenan de igual forma. La arquitectura narrativa global de uno y otro texto es idéntica y no hemos constatado añadidos significativos por parte del traductor, en todo caso la explicación de la palabra Barnum (ver Ej. GB 16).

Solamente constatamos una supresión que atribuimos a la falta de revisión por parte del traductor,

Ej. GB 10

*C'était lui qui, prenant la place du fou, **avait dirigé la retraite de la bande [SUP]**, après s'être enveloppé de la peau de singe du prisonnier. Il ressemblait tellement à un quadrumane, ce brave guerrier, que les monos s'y étaient trompés eux-mêmes. Aussi n'avait-il eu qu'à paraître pour les entraîner à sa suite !...*
(C.IV)

Había sido él, que, desempeñando el papel del loco, se había envuelto en la piel de mono del prisionero. Parecía de tal modo un cuadrumano aquel bravo guerrero, que los monos mismos se habían engañado. Así fué que no tuvo que hacer otra cosa que presentarse, y todos le siguieron.

8.5.1.3. La técnica

En cuanto a los aspectos técnicos, las similitudes entre el texto original y el traducido son evidentes, se conservan las mismas ideas como núcleos principales, se mantiene el punto de vista del narrador así como el registro literario humorístico que caracteriza a *Gil Braltar*.

Sin embargo las relaciones entre los personajes, el grado de formalidad textual plasmado en las formas de tratamiento o de cortesía, es decir, la alternancia entre *usted /ustedes* y *vosotros*

posee alguna peculiaridad reseñable en la traducción del siglo XIX. Evidentemente este aspecto es irrelevante en francés pues se realiza siempre mediante la forma *vous*.

El marco social en el que se desarrolla esta práctica comunicativa es el campo militar dentro de un tipo de relación jerarquizada donde el general interroga al ayudante, así como en la exclamación conminatoria que pronuncia el jefe de los monos.

En el ejemplo GB 15, que abordaremos más profundamente cuando tratemos el diálogo, el general pregunta,

- *Combien d'hommes avec **vous** ?...*
- *Une vingtaine, mon général, des fantassins du 3^e régiment, qui ont pu s'échapper. (C.III)*

El traductor puede optar entre traducir el pronombre por la segunda persona del plural (*vosotros* o *ustedes*), o por la segunda del singular (*usted*) y debería mantenerla a lo largo de todo el relato. De la opción escogida depende el que la relación jerárquica que se establezca entre los personajes sea o no la adecuada, que la obra adquiera o no un cariz arcaico, desusado, o que por el contrario se adapte al momento histórico en que se desarrolla la trama. En la versión ÑGB-1 parece no haberse percatado de todo esto,

- ¿De cuántos hombres **podéis disponer**?
- De una veintena, mi General: soldados de línea del tercer regimiento, que han podido escapar.

El general utiliza aquí la forma de la segunda persona del plural, la que corresponde en el paradigma a *vosotros /ustedes* y, sin embargo, se está dirigiendo a su ayudante de campo, a la segunda persona del singular; por el sentido el tratamiento es el equivalente a *usted*, aunque por la forma sea la de *vosotros*.

La edición de esta misma versión editada por RBA Coleccionables (Verne 2008: 209) ha eliminado el conflicto « ¿De cuántos hombres **podemos** disponer? »

En la micro conversación reproducida en el ejemplo GB 11 el que utiliza el voseo para dirigirse al general es Gil Braltar, el noble español sin privilegios.

Ej. GB 11
-¡Rendios! –exclamó [...
-¡Gil Braltar! –exclamaron.
-¡Rendios! –continuaba gritando.
-¡Jamás! –respondió el general Mac Kackmale. (C.IV)

Si acudimos a las dos traducciones actuales apreciamos que realizan opciones distintas. Por un lado en la de 2005, p. 16, el general utiliza unas veces el voseo (¿o el tuteo?) para dirigirse a su subordinado, « ¿Cuántos hombres tenéis? », y otras, directamente le trata de usted: « ¿Cree que se habrán reunido todos los bandidos de la costa...? ». Por otro lado, igual que ocurre en ÑGB-1, Gil Braltar utiliza el vos para dirigirse Mac Kacmale, « ¡Rendíos! » (Verne 2005: 18). En la otra traducción actual (Verne 2012: 158-159), los interlocutores se tratan de usted en todos los casos: « ¡Ríndase! », « ¿Con cuántos hombres cuenta usted?... »

La interpretación es que este traductor de 1887 imprime al relato un cierto tinte arcaizante, pues, como hemos comentado en varias ocasiones, en el siglo XIX el voseo se consideraba ya obsoleto. De hecho en el ejemplo siguiente se dirige abiertamente a los lectores trasladando el pronombre impersonal *on* del texto original por « ustedes »,

Ej. GB 12
Le croira-t-on ? C'étaient des monos, c'étaient des singes, et par centaines ! (C.IV)
¿Lo creerán **Vds.?** Eran monos; monos, por centenares.

Finalmente, desde el punto de vista técnico no hemos observado supresiones en las descripciones del contexto o del escenario y las referencias literarias son coincidentes, aunque existen diferencias estilísticas que ampliamos a continuación, si

bien algunas de ellas ya han sido puestas de relieve en el punto 8.5.1.1. sobre el tratamiento de la historia.

8.5.2. De la expresión en el texto meta

Para analizar los aspectos formales procederemos del mismo modo que hemos hecho con las demás nouvelles. Compararemos las unidades textuales en ambos idiomas, subrayaremos las diferencias halladas y, entre paréntesis, los cambios deliberados o involuntarios atribuibles al traductor.

Dado que el plano de la comprensión del contenido y el de la expresión estilística son a menudo inseparables, optamos por incluir en este apartado secciones sobre aspectos organizativos textuales, léxicos y gramaticales, incorporando además las particularidades estructurales del diálogo, pues consideramos que aunque corresponden a la construcción del relato, tienen más que ver con matices expresivos de la forma.

8.5.2.1. El estilo

Se han esbozado ya equivalencias inadecuadas que afectan sutilmente a la comprensión del texto: falsos sentidos, sinsentidos, alguna supresión, pocas adiciones y escasas variaciones de matiz. En general consideramos que estamos ante otra traducción que utiliza el método literal. En la mayor parte de los casos se intenta reproducir el sistema lingüístico del texto de partida sin tener en cuenta si cumple o no la misma función que el original. Esto se aprecia claramente en la traducción del pronombre *on* por *se*. En otros momentos, el significado del texto original y del texto meta permanece igual pero la forma de expresarla es totalmente distinta, como en el fragmento siguiente,

Ej. GB 13

Soudain, [toute SUP] la troupe s'immobilisa. Son chef venait d'apparaître sur ce dos d'âne maigre, qui forme la crête du mont. Du poste de soldats, perché à l'extrême sommité de l'énorme roc, on ne pouvait rien voir de ce qui se passait sous les arbres. (C.I)

De repente, la tropa se inmovilizó. Su jefe acababa de aparecer, **montado en la misma cresta de la montaña, como sobre el lomo de un asno flaco (MOD)**. Desde el puesto de soldados, **que estaba como (RE)** colgado en lo más extremo de la cima de la enorme roca, no se podía ver nada de lo que pasaba bajo los árboles.

La imagen verniana que nos permite observar a lo lejos cómo aparece el jefe de la tropa, a lomos de ese asno flaco simulado que forma la cresta del monte, ha sido modificada estilísticamente por el traductor. Ha optado por una modulación expresiva estructural, lo que conlleva la alteración del mensaje original mediante un cambio de punto de vista. Subrayamos también en esta unidad de traducción la inadecuada redacción (RE) por el uso innecesario de la oración relativa.

Algo similar ocurre en el fragmento siguiente

Ej. GB 14

Ils étaient là de sept à huit cents, à tout le moins. De taille moyenne, mais robustes, agiles, souples, faits pour les bonds prodigieux, ils gambadaient sous les dernières clartés du soleil qui se couchait au-delà des montagnes échelonnées vers l'ouest de la rade. Le disque rougeâtre disparut bientôt, et l'obscurité commença à se faire au milieu de ce bassin encadré des sierras lointaines de Sanorra, de Ronda et du pays désolé del Cuervo. (C.I)

Estaban allí **reunidos (AD)** lo menos de setecientos á ochocientos. De mediana estatura; pero robustos, ágiles, **esbeltos (FS,VM)**, hechos para los saltos prodigiosos, **iban de acá para allá, (MOD)** á los últimos resplandores del sol, que se ocultaba al otro lado de las montañas escalonadas hacia el Oeste de la rada.

El disco rojizo desapareció **bien (AD, VM)** pronto, y la obscuridad comenzó a extenderse en medio de **toda (AD)** aquella cuenca encajonada entre las lejanas sierras de Sanorra, de Ronda y del país desolado del Cuervo.

Además de las adiciones y las variaciones de matiz, resaltamos dos cambios en la traducción del verbo *gambader* que Domínguez (1853: v.1, 861, 1) recoge como « Dar pernadas, saltos, dar brincos en el aire ». Una variación es semántica (MOD) debido a su proximidad sinonímica con *les bonds prodigieux* y otra estructural « iban de acá para allá ». Esta modulación implica una ligera alteración estilística pero no afecta a la comprensión del mensaje.

Destacamos el falso sentido de la traducción de *souples por* « esbeltos ». Según Domínguez (1853: v.1, 1690, 2) el adjetivo equivale a « Flexible [...] ». Se usa también hablando de las personas y de algunos animales que pueden moverse con mucha facilidad. ».

La opción adjetival realizada por el traductor atribuye a los monos una característica física propia más bien de los humanos y transmite una imagen de finura y elegancia cuando en realidad Verne utiliza el término²⁸ para reforzar la idea de agilidad, de movimiento fácil de los antropoides.

Estas incorrecciones estilísticas de comprensión y de expresión no influyen para que el lector pueda seguir perfectamente el relato.

8.5.2.1.1. Puntuación y ortografía

En cuanto al sistema de signos gráficos que contribuyen a la organización del texto, los aspectos relacionados con las variaciones en la puntuación más importantes están ligados a la estructura del diálogo. Profundizaremos en ellos en un apartado específico (8.5.2.1.4.) donde contrastaremos el texto original y el traducido y veremos cómo los signos de exclamación, de interrogación y los

²⁸ Característica ya atribuida por Verne a estos animales en otras obras como en *L'île mystérieuse* (1874: P.II, C.IV): « [...] auprès de ces souples animaux, qui bondissaient de branche en branche et que rien n'arrêtait dans leur marche. »

puntos suspensivos tienen su repercusión en el ritmo del diálogo (Ej. GB 15).

Algunas de las erratas que se han deslizado en la puntuación son insignificantes, por ejemplo el punto y coma, en lugar de la coma, en « De mediana estatura; pero robustos, ágiles, esbeltos [...] » (Ej. GB 14). Sin embargo otras provocan una alteración mayor al eliminar los dos puntos explicativos, como veremos en el fragmento del ejemplo GB 15 « – *Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour ce coup de main : [...]* ».

En cuanto a la ortografía, constatamos para el término « general » la misma alternancia en la utilización de mayúsculas y minúsculas que habíamos observado para la palabra « doctor » en el análisis de la segunda traducción de *Frritt-Flacc* (ÑFFC-2). La versión española de *Gil Braltar* tampoco se adecua a las recomendaciones de la *Ortografía de la lengua castellana* (1826: 75) que sugería escribir los tratamientos de cortesía con mayúscula y, como ocurría con « doctor », prefiere utilizar « general » casi el doble de veces que « General ».

8.5.2.1.2. Aspectos léxicos

Abordamos a continuación el análisis léxico partiendo del mismo ejemplo GB 15 desde tres enfoques: la puntuación y ortografía, el sistema del diálogo y las variaciones estilísticas surgidas tanto por la incorrecta comprensión del fragmento como por diferencias en la expresión,

Ej. GB 15

« *Quel est ce bruit que j'entends ?*

– *Le bruit des **quartiers** de roches qui roulent comme une avalanche sur la ville.*

– *Ces **coquins** sont nombreux ?...*

– *Ils doivent l'être.*

– *Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour **ce coup de main**: les contrebandiers de Ronda, les*

pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...

– *C'est à craindre, mon général !*

– *Et le gouverneur est-il prévenu ?*

– *Non ! Impossible d'aller le rejoindre à sa villa de la pointe d'Europe ! Les portes sont occupées, les rues sont pleines d'assaillants !...*

– *Et la caserne de la Porte-de-Mer ?...*

– *Aucun moyen d'y arriver ! Les artilleurs doivent être cernés dans leur caserne !*

– *Combien d'hommes avec **vous** ?...*

– *Une vingtaine, mon général, des **fantassins** du 3^e régiment, qui ont pu s'échapper.*

– *Par **Saint Dunstan** ! s'écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché à l'Angleterre par ces vendeurs d'oranges !... Cela ne sera pas !... Non ! Cela ne sera pas ! »*

En ce moment, la porte de la chambre livra passage à un être bizarre, qui sauta sur les épaules du général. (C.III)

–¿Qué ruido es ese que oigo?

–El ruido **que forman** (AD) **los habitantes** (FS) de las rocas, que **corren** (FS,VM) como una **avalancha** (CAL) por la ciudad.

–¿Son **muy** (AD) numerosos esos **pillos** (FS)?

–Deben serlo.

–¿Sin duda se han reunido todos los bandidos de la costa para **dar** (AD) este **golpe de mano**, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan **en** todas las poblaciones?

–Es de temer, mi General.

–¿Y el Gobernador **está prevenido** (CAL)?

–¡No! Y es imposible ir á **darle aviso** (FS) a su **quinta** de la Punta de Europa. Las puertas están ocupadas; las calles [están (SUP)] llenas de asaltantes.

–¿Y **en** el cuartel de la puerta del Mar?

–¡No hay medio alguno de llegar hasta allí! Los artilleros deben hallarse sitiados en su cuartel.

–¿De cuántos hombres **podéis disponer**?

–De una veintena, mi General: **soldados de línea** (VM, GEN) del tercer regimiento, que han podido escapar.

–¡Por **San Dunstán**! (exclamó Mac Kackmale.) ¡Gibraltar arrancado á **la** Inglaterra por esos vendedores de naranjas! ¡Eso **no puede ser, no**; no será!

En aquel momento la puerta de la habitación dió paso á un ser extraño, que saltó sobre los hombros del General.

Analizamos en primer lugar los errores cometidos debidos a la inexactitud comprensiva del traductor de los términos *quartier*, *coquin*, *coup de main* y *fantassin*.

I. El primer elemento conflictivo **quartier**, que el *CNRTL* define como « Une des quatre parties égales d'un tout (synon. *quart*); partie importante d'un tout (synon. *bloc, morceau, pièce, portion, tranche*) »²⁹, ha sido solventado en español mediante el falso sentido que traslada *quartier de roches*, o sea bloques de rocas, como « habitantes de las rocas ». Este hecho provoca además que el alboroto que el general británico escucha en la versión española sea

El ruido que forman los habitantes de las rocas, que corren como una avalancha por la ciudad.

y no lo que Verne describe en la versión original: el ruido de los bloques de rocas que bajan rodando sobre la ciudad como si de un alud se tratase.

En este ejemplo observamos también el calco léxico de *avalanche* por avalancha. En el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 152, 3) se dan por válidos tanto « avalancha » como « alud ». Además resulta singular la explicación que encontramos en el de Zerolo (1895: v.1, 300, 2),

« AVALANCHA. f. galic. ALUD. « Esta voz [avalancha]... tiene sobre sus competidoras [alud, lurte] la ventaja de que se presta mejor que ellas al uso en sentido metafórico. » (RIVODÓ). ».

Será a partir del diccionario de 1901 de Miguel de Toro y Gómez, cuando el lema AVALANCHA reenvíe a ALUD para acabar imponiéndose. A principios del siglo XX, Manuel Rodríguez Navas y Carrasco (1918: 221, 1) en el *Diccionario general y técnico hispano-americano* nos alerta sobre AVALANCHA: « Va cayendo en desuso por ser galicismo ».

II. En lo que respecta al segundo término, **coquin**, creemos que tampoco en esta ocasión se ha acertado al elegir el sustantivo que además pertenece al registro familiar,

²⁹ *CNRTL*. [<http://www.cnrtl.fr/definition/quartier>].

—¿Son muy numerosos esos pillos?

Tanto el diccionario de Núñez de Taboada (1842: v.1, 101, 1) como el de Domínguez (1853: v.1, 422, 3) proponen en español: « Pícaro; bribon; ruin, indigno || Cobarde; vil. ». Conforme a ellos, debería haberse optado por otra de las acepciones: —¿Son numerosos esos **cobardes**?

III. La expresión ***coup de main*** del texto original, posee también dos significados: golpe de mano / ayuda. Tanto el traductor de ÑGB-1 como los actuales, se decantan por el primero; pertenece al léxico militar, y según el *DRAE* (2001) equivale a una « Acción violenta, rápida e imprevista, que altera una situación en provecho de quien da el golpe. »³⁰. Coincide además con una de las acepciones ofrecidas por el *CNRTL*³¹.

La segunda explicación que propone este diccionario nos parece más ajustada: « au fig. aide accordée à quelqu'un à l'impromptu », es decir, echar una mano. Este significado es el único que recoge Domínguez (1853: v.1, 443, 1). Por su parte, Nuñez de Taboada (1842: v.1, 271, 1) propone: « Coup de main : Guantada; moquete; bofetón; manotada || **Ayuda** || Ataque repentino; acometida ».

Por consiguiente, para el texto francés,

– *Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour ce coup de main: les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...*

consideramos que nuestra propuesta,

– ¿No se habrán reunido pues para ayudarse entre sí todos los bandidos de la costa: los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan por todas las poblaciones?

³⁰ *DRAE* 2001. [<http://lema.rae.es/drae/?val=golpe>].

³¹ *CNRTL*: « Coup de main: Manœuvre militaire, à objectif limité et exécutée avec rapidité. ». [<http://www.cnrtl.fr/definition/coup>].

es más acorde con el original que la traducción de 1887,

– ¿Sin duda se han reunido todos los bandidos de la costa para dar este golpe de mano, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan en todas las poblaciones?

Profundizando en este fragmento, desde el punto de vista estilístico observamos que la versión de ÑGB-1 no dice lo mismo que su texto original. Al eliminar los dos puntos del texto francés, la aclaración verniana sobre la naturaleza de los malhechores se transforma en español en una larga enumeración. Esos dos puntos le sirven a Verne para explicar quiénes forman la banda de delincuentes agitadores, es decir, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados.

IV. El término *fantassin* vertido en la traducción de 1887 como « soldado de línea » supone que el traductor aprecia inadecuadamente el matiz del término original. Además, puesto que dentro de los cuerpos militares hablamos tanto de infantería como de caballería de línea, por oposición a la infantería y caballería ligeras, la utilización de la expresión « soldado de línea » es más imprecisa que la de « infante /soldado de infantería » recogida por Núñez de Taboada (1842: v.1, 191, 1) así como por Domínguez (1853: v.1, 786, 3).

– *Une vingtaine, mon général, des fantassins du 3^e régiment, qui ont pu s'échapper.*

–De una veintena, mi General: soldados de línea del tercer regimiento, que han podido escapar.

En el capítulo IV, el término *fantassin* vuelve a traducirse en su forma menos concreta, simplemente como soldado,

Sans doute, quelques fantassins avaient pu se réunir à la Porte-de-Mer et marchaient vers l'habitation du général. (C.IV)

Sin duda algunos soldados habían podido reunirse en la puerta del Mar, y marchaban hacia la vivienda del General.

Además de estos cuatro términos analizados, nos encontramos con otras faltas de expresión en el segmento siguiente correspondiente al ejemplo GB 15,

– *Et le gouverneur est-il prévenu ?*
– *Non ! Impossible d’aller le rejoindre à sa villa de la pointe d’Europe! Les portes sont occupées, les rues sont pleines d’assaillants !...*

–¿Y el Gobernador **está prevenido** (CAL)?
–¡No! Y es imposible ir á **darle aviso** (FS) a su **quinta** de la Punta de Europa. Las puertas están ocupadas; las calles [están SUP] llenas de asaltantes.

Las distintas opciones que realiza el traductor cuando se decanta por la literalidad del verbo *prévenir* en lugar del más correcto « informar », (–¿Y el gobernador está informado?), cuando atribuye a *rejoindre* (« reunirse con ») el falso sentido de « darle aviso » o cuando elige « quinta »³² en lugar del sinónimo « villa »³³, no influyen en la comprensión del fragmento por parte del lector.

Ya hemos comentado que la versión española de 1887 no introduce añadidos significativos. Únicamente hemos constatado la explicación del patronímico BARNUM, nombre que en el *Petit Français illustré* es sustituido por « montreur de curiosités »,

Ej. GB 16
*Quant à Gil Braltar, le Royaume-Uni le céda, contre espèces, à un **Barnum** qui fait sa fortune en le promenant à travers les principales villes de l’Ancien et du Nouveau-Monde. Il laisse même volontiers entendre, le Barnum, que ce n’est point le sauvage de San Miguel qu’il exhibe, mais le général Mac Kackmale en personne.* (C.IV)

En cuanto á Gil Braltar, el Reino Unido **le** cedió, por dinero, á un **Barnum ó empresario de espectáculos**, que hace su fortuna paseándole por las principales ciudades del Antiguo y del Nuevo Mundo. Varias veces el empresario llega hasta decir

³² « Casería ó sitio de recreo en el campo. » (DRAE 1869: 650, 2).

³³ « La quinta ó casa de campo donde se suele tener la labranza. » (DRAE 1869: 794, 3).

que no es el salvaje de San Miguel el que exhibe, sino el general Mac Kackmale en persona.

Su nombre completo era Phineas Taylor Barnum (1810–1891) (Imagen GB 18³⁴) empresario americano de éxito y creador del circo que llevó su nombre. Se hizo tan popular que en el *Petit Journal* las dos veces aparece escrito en minúsculas, como si la palabra hubiera pasado ya al acervo popular.



Imagen GB 18

Este personaje fue conocido por exponer curiosidades y fenómenos raros, la mayor parte fabricados. Compère (2002: 63), citando a Larousse lo define como « Barnum est un habile mystificateur, qui sait rendre ses plaisanteries productives » y añade,

La figure de Barnum ne pouvait manquer de retenir l'attention de Jules Verne dans le tableau du XIXe siècle qu'il dresse dans

³⁴ En la imagen, Phineas Taylor Barnum fotografiado por Mathew B. Brady, hacia 1860.

Fuente: [http://www.civilwar.si.edu/brady_images/1_barnum_m253.jpg].

ses romans. Barnum est mentionné, entre autres, dans *Voyage au centre de la Terre* (1864) et *De la Terre à la Lune* (1865). Il apparaît aussi sous l'anagramme de Munbar dans *L'île à hélice* (1895). Il semble être également présent aussi dans la nouvelle posthume, «*Le Humbug* ». (2002 : 59)

Continuando con aspectos léxicos, el fragmento siguiente nos permite resaltar **Birst**, la errata que se ha deslizado en la traducción ÑGB-1 de la expresión inglesa *First gun fire* y que no se corrigió en la edición posterior de Sáenz de Jubera,

Ej. GB 17

En ce moment éclata un coup de canon, le First gun fire tiré de l'une des batteries rasantes. Et alors, les roulements de tambours, accompagnés de l'aigre sifflet des fifres, se firent aussitôt entendre. (C.I).

En aquel momento se oyó un cañonazo; el **Birst** [sic] *gun fire*, disparado desde una de las baterías rasantes. Entonces, los redobles del tambor, acompañados del agudo chillido del pito, se dejaron oír.

Como hemos reseñado en el capítulo 2 de la primera parte, la segunda visita de Verne a Gibraltar se produjo en 1884, dos años antes de escribir este relato. Thompson & Valetoux (2008-2009: 47), basándose en el carnet de viaje de Verne, afirman que se trata probablemente del disparo realizado por el King's Bastion: « Verne records the firing of a cannon, probably from the King's Bastion saluting base, at 7.45 pm. ».

Por otro lado, destacamos que la versión francesa del *Petit Français illustré*, en nota a pie de página, explica la expresión a sus jóvenes lectores: « Mot anglais qui signifiait littéralement : *Le premier feu de canon*. Prononcez *feurst gueun faire* » (n° 61: 197, n.3)

La segunda anotación relacionada con este fragmento viene determinada por la traducción del vocablo **fifre**, cuyo significado « pífano » remite tanto al flautín usado en las bandas militares como a las personas que tocan ese instrumento.

El desconocido traductor de *Gil Braltar* entiende que Verne se está refiriendo al instrumento, haciendo coincidir « pito » (en singular) con *fifres*. Sin embargo carecemos de elementos suficientes para asegurar que esto sea así.

Aunque la equivalencia de *l'aigre sifflet des fifres*, el pitido chillón de los pífanos, no se haya respetado al trasladarla como « el agudo chillido del pito », no resulta significativo ya que el lector español no va a percatarse.

En el ejemplo GB 18 nos llama la atención la traducción de tres palabras: « actitud » por **geste**, « muñecos » por **marionnettes** y « jugadores del palo » por **bâtonnistes**, así como la expresión técnica, **la rose couverte**.

Ej. GB 18

Il leva le bras droit et le tendit vers la croupe inférieure de la montagne. Tous aussitôt de répéter ce geste avec une précision militaire, il est plus juste de dire mécanique, – véritables marionnettes mues par le même ressort. Il abaissa son bras. Ils abaissèrent leurs bras. Il se courba vers le sol. Ils se courbèrent dans la même attitude. Il ramassa un solide bâton qu'il brandit. Ils brandirent leurs bâtons et exécutèrent un moulinet pareil au sien, – ce moulinet que les bâtonnistes appellent « la rose couverte ». (C.I)

Levantó el brazo derecho, y le [sic] extendió hacia la parte inferior de la montaña. En el mismo instante, todos repitieron aquella **actitud** con una precisión militar, mejor dicho, mecánica, como verdaderos **muñecos** movidos por el mismo resorte. El jefe bajó su brazo, y todos bajaron el suyo. Se encorvó hacia el suelo, y todos se inclinaron en la misma actitud. Empuñó un sólido palo, que blandió en el aire, y todos blandieron sus bastones, haciendo el mismo molinete; el mismo molinete que los **jugadores del palo** llaman **la rosa cubierta**.

La elección del vocablo « actitud » por **geste** constituye un falso sentido, un error que consideramos no deliberado, sobre todo porque unas líneas más adelante, repite la palabra « actitud », aquí correctamente, para trasladar *attitude*.

El segundo, « muñecos » se corresponde con lo propuesto por los diccionarios de la época para **marionnette** « Títere, muñeco, figurilla que se mueve con resortes » (Nuñez de Taboada 1842: v.1, 276, 1 y Domínguez 1853: v.1, 1205, 2). La palabra « marioneta » no aparece recogida en el *DRAE* hasta 1927 (1247, 2) y lo hace como « galicismo por títere, figurilla ».

« Jugador del palo » es la expresión que usa Domínguez (1853: v.1, 185, 1) como traducción de **bâtonniste**; en cambio Nuñez de Taboada (1842: v.1, 38, 3) la recoge como « El que por saber manejar el baston puede defenderse y atacar con él », es decir, de manera similar a como lo hace la 6ª edición del *Dictionnaire de l'Académie française* (1835: 170)³⁵. La explicación de este término *bâtonniste* y de la expresión técnica **rose couverte** debe hacerse simultáneamente.

En el siglo XIX surgieron unas nuevas disciplinas de combate y defensa: *la savate*, *la canne /le bâton* y *l'escrime*. La *canne* (el bastón) constituyó en este siglo un accesorio inseparable de la vestimenta del burgués y del aristócrata, convirtiéndose al mismo tiempo en un arma de defensa personal. La práctica de este arte se desarrolló paralelamente a la esgrima y a *la savate* (también llamada *chausson*, o sea, el boxeo francés). El *bâton* (vara, palo), cuyos principios son iguales a los de la *canne*, se incluyó dentro de las prácticas de entrenamiento militares. Evidentemente, tanto uno como la otra eran armas de sustitución más baratas, menos peligrosas y hacían más accesible el aprendizaje de la esgrima. Sobre estas disciplinas francesas de la *canne* y el *bâton* han escrito Hugo, Dumas, Flaubert, Maupassant, Gautier...

³⁵ « BATONNISTE s. m. Celui qui sait jouer du bâton, qui sait s'en servir comme d'une arme offensive et défensive. *Un habile bâtonniste.* »

Por su parte, Eugène Chapus (1854: 105)³⁶ afirma la superioridad francesa frente a la inglesa en estos deportes,

Il nous vient autant de jeunes hommes d'Angleterre pour apprendre à jouer du bâton, pour comparer notre habileté dans la boxe à la leur, que pour visiter nos théâtres et nos salons.

Théophile Gautier en *Le maître de chausson* (1866: 304) comenta la diferencia entre el ataque con *canne*, donde se utiliza solo una mano y con *bâton* a dos manos, igual que se utilizaban los espadones y los estoques en la Edad Media. En esta obra se cita la palabra *bâtonniste*,

Le jeu du bâton n'était pas développé et se composait principalement des coups de bout, de coupés et d'*enlevés-dessous*. La canne se tirait comme le sabre. Le jeu développé fut apporté en France par les prisonniers des pontons d'Angleterre : durant les longues heures de la captivité, ils s'étaient beaucoup exercés, avaient *travaillé* les coups, et, faute d'autre occupation, faisaient assaut du matin jusqu'au soir ; ce qui les rendit les plus redoutables **bâtonnistes** de l'univers. (1866: 296)

La definición de *bâtonniste* que da el *Trésor de la langue française informatisé (TLFI)* : « *Peu usité. Personne habile à manier le bâton comme une arme* »³⁷ podría trasladarse en español como esgrimidor (de palo-bastón). Así son nombrados los practicantes de esta disciplina en el *Manual de esgrima de espada y palo-bastón* (Álvarez 1887).

Como hemos comentado antes, la traducción propuesta en ÑGB-1 como « jugadores del palo », aunque hoy resulte extraña, es acorde con el diccionario de Domínguez (1853: v.1, 185, 1).

³⁶ El capítulo XX de su libro *Le sport à Paris* está dedicado a « La boxe française, le bâton et la canne ».

³⁷<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=417834330>.

Actualmente en Canarias existe el juego de palo y el maestro de palo canario. En este deporte se utilizan tres tipos de palos de distintas medidas: el palo chico o bastón, la vara y el garrote³⁸.

Así mismo Gautier (1866: 304-305) describe la expresión que nos falta por analizar, la *rose couverte*,

[...] la **rose couverte**, que l'on fait pour salut, est la plus jolie arabesque, dessinée au bâton, que l'on puisse voir ; les *voltés*, les *écarts de cote*, les coups de travers pleuvent drus comme grêle ; ce salut est vraiment très-gracieux et très-élégant.

En definitiva la *rose couverte*, que el hidalgo Gil Braltar realiza y los monos imitan, es un molinete practicado con movimientos circulares de abajo arriba. Permite despejar el espacio existente delante del combatiente por la fuerza centrífuga del palo-bastón y mantener así a distancia a varios adversarios. Si el movimiento de rotación se ejecuta alrededor de la cabeza, se protege esta parte de manera impenetrable³⁹. Realizar la *rose couverte* correctamente es sinónimo de invencibilidad y de dominio absoluto para el *bâtonniste* que sabe ejecutarla.

Para trasladar la expresión *rose couverte*, hemos examinado libros de la época y traducciones de obras francesas antiguas y actuales. Victor Hugo (1862: v.9, 195-196) escribe en el libro primero, capítulo XXII de *Jean Valjean* una frase casi igual a la de Verne,

Enjolras, exécutant avec sa carabine, dont il se servait maintenant comme d'une canne, ce **que les bâtonnistes appellent la rose couverte**, rabattit les bayonnettes [sic] autour de lui et devant lui, et entra le dernier ; (L.1°, C.XXII)

y vuelve a retomarla en *Fantine* (1862: v.1 ,190),

³⁸ Consultado en <http://www.palocanario.com/Historia%20JPC.htm>

³⁹ « Ici ce sont des voltiges [...] là c'est la *rose couverte* qui s'exécute, c'est-à-dire un mouvement de rotation tellement rapide imprimé à la canne autour de la tête, que cette partie du corps se trouve comme abritée sous un chaperon impénétrable; plus loin ce sont des *fouettés* par lesquels le bâtonniste se crée une sorte de ceinture à l'aide du même procédé » (Chapus 1854: 105-106).

Il sortit également du jardin, mais à reculons, obligé, pour tenir le dogue en respect, d'avoir recours à cette manœuvre du bâton que **les maîtres en ce genre d'escrime appellent la rose couverte**. (L.2°, C.I)

Para esta expresión técnica hemos encontrado escasas traducciones. No la hallamos ni en libros del siglo XIX escritos en español ni en traslaciones del francés de la época, pues los traductores tienden a eliminar el elemento conflictivo o sustituyen la expresión por el término general « el molinete »⁴⁰. Por ejemplo, para Nemesio Fernández Cuesta, encargado de la versión castellana *Juan Valjean* de *Los miserables*, los *bâtonnistes* son los peritos y la *rose couverte*, el molinete,

Todos se precipitaron dentro. Enjolras, ejecutando con su carabina, de la que se servía como si fuera un baston, lo que **los peritos** llaman **molinete**, paró los golpes de los bayonetazos alrededor y delante de sí, y entró el último. (L.1°, C.XXII, 105)

Y en el capítulo 1 de *Fantina*, el mismo traductor dice,

Salió también del jardín, pero andando hacia atrás, obligado, para mantener al perro á distancia, á recurrir a ese manejo del palo, que los maestros en el arte llaman el **molinete**. (L.2°, C.I, 83)

Cuando se traduce la expresión, se suele trasladar igual que en ÑGB-1, o sea como « rosa cubierta ». Únicamente hemos hallado « rosa cerrada » en la de 2005, p. 8, y en el blog « escrito por José Regueira desde el Campo de Gibraltar el 10 de octubre de 2008 »⁴¹ quien parece haber leído la *nouvelle* a través de esta traducción de 2005, puesto que se refiere a ella.

⁴⁰ Véase la traducción de *Fantine* donde se elimina todo el fragmento, incluido este elemento en

[<http://www.claseshistoria.com/general/pdf/miserables.pdf>].

La traducción donde se traslada por « molinete » puede consultarse en

[http://www.escuelamaritima.com/media/noticias/4551_file.pdf].
⁴¹ Regueira, José (2008). « España, Gibraltar, Julio Verne y los monos » [<http://blogs.lavozdeg Galicia.es/globalgalicia/2008/10/10/espana-gibraltar-julio-verne-y-los-monos/>].

8.5.2.1.3. Aspectos morfosintácticos

Al tratarse de una traducción bastante literal, son pocos los ejemplos en los que el traductor modifica la estructura de la frase francesa. Incluso en ocasiones el orden se ha mantenido tan calcado al francés que la estructura resulta forzada, poco natural en español,

Ej. GB 19

Cet hidalgo se nommait précisément Gil Braltar, nom qui, dans sa pensée sans doute, le prédestinait à cette conquête patriotique. (C.II)

Éste [sic] hidalgo se llamaba precisamente Gil Braltar, nombre que, en su pensamiento sin duda, le predestinaba á una conquista tan patriótica.

En esta conversación (Ej. GB 20) que mantienen Mac Kackmale y su ayudante de campo, observamos que la traslación estructural se ha realizado palabra a palabra,

Ej. GB 20

La porte de la chambre s'ouvrit brusquement.

« Qu'y a-t-il ? demanda le général Mac Kackmale, en se redressant d'un bond.

– Mon général, répondit un aide de camp qui venait d'entrer comme un obus-torpille, la ville est envahie !...

– Les Espagnols ?

– Il faut le croire !

– Ils auraient osé !... » (C.III)

La puerta de la habitación se abrió bruscamente.

–**¿Qué hay?** –preguntó el general Mac Kackmale, levantándose de un salto.

–Mi general (respondió un ayudante de campo, que acababa de entrar en la habitación como una **bomba (GEN)**): **la ciudad está invadida (LIT)**.

–**¿Por los españoles, quizá?**

–**Preciso es creerlo. (LIT)**

–**¿Se habrían atrevido?... (VM | LIT)**

Se adopta « preciso es creerlo » en vez del más adecuado « por lo visto », o « ¿Qué hay? » en lugar de « ¿qué pasa? »; incluso hubiera sido más acorde con la lengua española utilizar la voz activa (« están

invadiendo la ciudad ») en lugar de la voz pasiva (« la ciudad está invadida ») que calca la estructura francesa.

Aunque más adelante profundizaremos en el diálogo alternado, subrayamos en este fragmento la diferencia que se plasma en ambos idiomas y que viene determinada por la distinta puntuación. En francés se suceden las preguntas del general y las exclamaciones de su interlocutor, y la conversación finaliza con la exclamación del superior. En cambio en español, se han eliminado las interjecciones del discurso del ayudante de campo.

Centrándonos en la frase exclamativa con la que el general cierra el diálogo, *Ils auraient osé !*, vemos que está construida por medio de un condicional, un futuro hipotético. Según Grevisse (1980: 848),

le conditionnel s'emploie [...] pour indiquer dans [...] le passé, sous la forme exclamative ou interrogative, une hypothèse que l'on repousse avec indignation ou un fait qu'on envisage avec étonnement ».

En español este empleo se plasma mediante el futuro y no el potencial: ¡Se habrán atrevido!... / ¡Habrán sido capaces de atreverse!....

Es evidente que la indignación de Mac Kacmale, en el texto original, viene determinada tanto por el tiempo verbal como por los signos exclamativos. En cambio el traductor español ha preferido utilizar signos de interrogación para reflejar un sentimiento interrogativo-exclamativo del hablante. Traduce como « -¿Se habrían atrevido?... » lo que Grevisse (1980: 166) denomina *interrogation oratoire*⁴² y que en realidad no es una verdadera pregunta.

Pensamos que el diálogo en español entre el general y su subordinado debería desarrollarse de este modo,

⁴² « Figure de rhétorique par laquelle on donne à entendre qu'il faut admettre comme évidente la proposition contradictoire à celle qu'on exprime fictivement sous la forme interrogative ».

–¿Qué pasa? –preguntó el general Mac Kackmale, levantándose de un salto.

–Mi general, respondió un ayudante de campo que acababa de entrar en la habitación como un torpedo, ¡están invadiendo la ciudad!...

–¿Los españoles?

–¡Por lo visto!

–¡Habrán sido capaces de atreverse!...

Por otro lado, el gusto verniano por el armamento que se ha puesto de manifiesto en el punto 6.5.2.1.1.1. y del que hablan Thompson & Valetoux (2008-2009: 48): « Verne was fascinated by the weapons and accoutrements of warfare », se hace patente también en este fragmento.

Del mismo modo que hemos comentado, en los ejemplos FFC 57, 109 de *Frritt-Flacc*, la expresión relacionada con la terminología específica de la artillería *La fenêtre ouverte, l'ouragan entra comme une boîte à mitraille*. (C.IV), Verne introduce en esta *nouvelle* otra similar para indicar, de nuevo, la rapidez y el ruido con que el ayudante de campo entra en escena, *comme un obus torpille*.

Sin embargo, el traductor español, ha optado por el término neutro y más general (GEN) bomba, ensordeciendo y ralentizando la entrada en escena del personaje.

Comentaremos para cerrar este apartado lo que en apariencia constituye una anomalía gramatical que se repite en varias ocasiones. Se trata de la traducción de la hipótesis construida mediante *Si + imparfait de l'indicatif* en la prótasis y el *conditionnel simple* en la apódosis.

A propósito de esta construcción sintáctica, Grevisse (1980: 1373) indica,

Potentiel. La proposition conditionnelle exprime un fait futur que l'on considère comme éventuel ou comme imaginaire. La principale se met au conditionnel présent, la subordonnée, à l'imparfait de l'indicatif. *Si [un jour] tu admettais cette opinion [tu l'admettras peut-être, cela se pourrait], tu aurais tort. [...]*.

Irréel. La proposition conditionnelle exprime un fait présent ou passé que l'on regarde comme contraire à la réalité : Quand la condition se rapporte au présent, la principale se met au conditionnel présent, la subordonnée à l'imparfait de l'indicatif : *Si [en ce moment] tu admettais cette opinion [mais tu ne l'admet pas], tu aurais tort.*

Hemos comprobado que en el ejemplo GB 5 « *Une vieille qui mordrait dur, si on l'agaçait.* » (C.II), ha sido traducido correctamente, « Pero es una vieja, que mordería con fuerza si se la molestara. ».

Sin embargo para los siguientes fragmentos, encontramos diferentes traslaciones, lo que nos ha llevado a profundizar en la estructura en español: *Si + imperfecto de indicativo | subjuntivo >> condicional simple,*

Ej. GB 21

Quelle honte pour le Royaume-Uni, si la tentative réussissait !
(C.IV)

¡Qué vergüenza [**supondría**] para el Reino Unido, **si** la tentativa **llegaba** á tener éxito!

Ej. GB 22

Si pareille catastrophe arrivait, le général Mac Kackmale n'aurait plus qu'à se faire sauter la tête ! On ne survit pas à pareil déshonneur ! (C.IV)

Si semejante catástrofe **sucedía**, el general Mac Kackmale no **tendría** otro remedio que saltarse la tapa de los sesos. ¡No se sobrevive á semejante deshonor!

Ej. GB 23

Et alors, si les Espagnols faisaient cause commune avec ces singes, les forts seraient abandonnés, les batteries seraient désertées, les fortifications ne compteraient plus un seul défenseur, et les Anglais, qui avaient rendu ce rocher imprenable, ne parviendraient plus à le reprendre. (C.IV)

[...], y entonces, **si** los españoles **hacían** causa común con los monos, los fuertes **serían** abandonados; las baterías **quedarían** desiertas, las fortificaciones no **contarían** más que con un solo defensor, y los ingleses, que habían hecho inaccesible aquella roca, no **volverían** á poseerla jamás.

La primera consideración es que el traductor de la versión de 1887 en los tres casos utiliza el imperfecto de indicativo en la prótasis y el condicional en la apódosis.

En cambio, las actuales unas veces coinciden en usar el imperfecto de indicativo y en otros segmentos optan por el imperfecto de subjuntivo.

De este modo la traducción de 2012, p. 160, propone para el ejemplo GB 21: « ¡Qué vergüenza para el Reino Unido **si** aquella tentativa **tuviera** éxito! »; y para el GB 22: « **Si** semejante desastre **llegara** a ocurrir, el general Mac Kackmale no **tendría** otro remedio que volarse los sesos. » (2012: 160). Sin embargo el ejemplo GB 23 es con imperfecto de indicativo: « Y entonces, **si** los españoles **hacían** causa común con los monos, los fuertes **serían** abandonados, [...] » (2012: 161).

Y la misma oscilación constatamos en la traducción de 2005, es decir, la traslación en imperfecto de indicativo para los ejemplos GB 21y GB 22 y la utilización del imperfecto de subjuntivo en el Ej. GB 23: « Y entonces, **si** los españoles **hiciesen** causa común con los monos, los fuertes **serían** abandonados, [...] » (2005: 21).

En español las condicionales potenciales, cuando la condición puede ser realizable (aunque probablemente no se cumpla), se construyen con el verbo de la subordinada en imperfecto de subjuntivo y condicional en la proposición principal: « **si** los españoles **hiciesen** causa común [en cualquier momento] con los monos, los fuertes **serían** abandonados ».

La estructura es la misma para formar la condicionales irreales, cuando queremos indicar que la condición es irrealizable: « **si** los españoles **hiciesen** causa común [en este momento, pero no lo van a hacer] con los monos, los fuertes **serían** abandonados ».

Por otro lado en español no hay impedimento para que en las condicionales la prótasis vaya en formas de indicativo. De hecho el pretérito imperfecto es una « tendencia de la lengua hablada » (Gili Gaya 1980: 320).

Sin embargo en estos casos creemos que nos enfrentamos a una cuestión relacionada con el discurso literario y no tanto a aspectos gramaticales o sintácticos.

Más concretamente se trata del estilo indirecto libre, donde se han eliminado las marcas de transposición, los verbos de pensamiento y la conjunción *que*. En los ejemplos GB 21, GB 22 y GB 23, estamos ante un caso de polifonía textual donde el narrador cuenta al lector las preocupaciones del general Mac Kackmale,

[El general Mac Kackmale pensó que] ¡Qué vergüenza **[supondría]** para el Reino Unido, **si** la tentativa **llegaba** á tener éxito!

[El general Mac Kackmale pensó que] **Si** semejante catástrofe **sucedía**, no **tendría** otro remedio que saltarse la tapa de los sesos.

[El general Mac Kackmale pensó que] **si** los españoles **hacían** causa común con los monos, los fuertes **serían** abandonados [...]

En este sentido Graciela Reyes (1984: 231) además de sostener que este tipo de discurso arranca de Flaubert alude a « la desconcertante sintaxis del estilo indirecto libre ». Habla del tiempo presente del personaje, « presente que se despliega en ese pasado » que es el tiempo de la narración, de donde se desprende « la función clave del imperfecto ».

En definitiva, aunque al principio parecía un desacierto, concluimos que el traductor de la versión ÑGB-1 ha captado perfectamente el discurso polifónico del original expresado en estilo indirecto libre, donde la palabra del narrador se diluye y se confunde con el pensamiento del personaje.

8.5.2.1.4. El diálogo imitativo y alternado

En cada una de las *nouvelles* Verne utiliza unos recursos para dar unidad al relato. En *Frritt Flacc* son las imágenes y los sonidos los que conforman la atmósfera de lo fantástico. En *Une fantaisie du docteur Ox* son las tres pasiones: el sentimiento amoroso, la oratoria y la música los que dan las pautas.

En *Gil Braltar* vamos a comparar tres conversaciones cortas para comprobar el ritmo del diálogo. En esta *nouvelle* planteamos la hipótesis de que estamos ante un diálogo imitativo y alternado⁴³, que se inserta a la perfección en la trama.

Analizaremos en primer lugar un tipo de diálogo donde se excluye la palabra, se imita al otro por medio de ruidos y de gestos y donde cada intervención se produce de manera sucesiva.

El segundo ejemplo lo conforma el diálogo vivo y también alternativo entre el general Mac Kacmale y su edecán.

Concluiremos con una micro-conversación compuesta por tres unidades significativas aisladas.

I. Al principio del relato se produce el primer intercambio comunicativo onomatopéyico y sonoro, incluso musical, entre el hombre-mono y los simios que lo siguen,

Ej. GB 24

« *Sriss !... Sriss !* » fit entendre le chef, dont les lèvres, ramassées en cul de poule, donnèrent à ce sifflement une intensité extraordinaire.

« *Sriss !... Sriss !* » répéta cette troupe étrange avec un ensemble parfait. (C.I)

– ¡Uiss, uiss! –silbó el jefe, cuyos labios, recogidos como un culo de pollo, dieron á este silbido una intensidad extraordinaria.

⁴³ Nuestro análisis titulado « Le dialogue et sa traduction dans quelques nouvelles de Jules Verne », sobre los tres relatos objeto de esta tesis, fue presentado en el V Coloquio Luso-hispano-francés, *Géographie, langue et textes littéraires. Écrire le lieu, fictionnaliser l'espace*, celebrado en Porto Portugal) el 23 y 24 de abril de 2015. Se encuentra actualmente en prensa.

– ¡Uiss, uiss! –repetió aquella extraña tropa, **formando un conjunto completo** (FS).

Lo más evidente entre el texto original y la traducción es la diferente traslación del sonido. Para Verne no se trata de chillidos ni de gritos ni de aullidos. Estos personajes más bien parecen llamar la atención con la duplicación del término *Sriss* que recuerda tanto al silbido o silbo⁴⁴ como al *chist* del verbo chistar⁴⁵.

Desde el punto de vista de la organización textual, en francés se lanza un primer *sriss* exclamativo, sigue una pausa indicada por los tres puntos suspensivos y un idéntico sonido exclamativo cierra la intervención del hidalgo Gil Braltar. Finalmente los monos dan la réplica a su jefe, contribuyendo así a subrayar la imagen de repetición simiesca.

En cambio, la traducción española ÑGB-1 no recoge, desgraciadamente, estas particularidades estilísticas.

« ¡Uiss, uiss! » quiere reproducir, aunque sin éxito, el silbido intenso, sonido estridente que encierra el término *sifflement*. Frente a la forma francesa *Sriss !... Sriss !* la grafía castellana entre signos de exclamación « ¡Uiss, uiss! » no indica pausa ni alargamiento del primer elemento onomatopéyico pues ha eliminado los puntos suspensivos.

Esta supresión de la puntuación también se da en traducciones actuales, en la de 2012, p. 154, se intenta paliar la ausencia de los puntos suspensivos mediante la repetición consonántica: « —¡Shhh, Shhh! –silbó el jefe, cuyos labios, recogidos como un culo de pollo, dieron a ese silbido una extraordinaria intensidad ». Por su parte, la de 2005, p. 8, combina las dos técnicas para alargar la

⁴⁴ SILBO: « 2. Sonido agudo que resulta de hacer pasar con fuerza el aire por la boca con los labios fruncidos [...] ». (DRAE 2001: v.2, 2064, 1).

⁴⁵ CHISTAR: « Emitir algún sonido con intención de hablar | Llamar la atención de alguien con el sonido *chist* ». (DRAE 2001: v.1, 536, 1).

onomatopeya: los puntos suspensivos en ambos términos y la repetición consonántica: « “¡Fuiiiss!... ¡fuiiiss!...” silbó el jefe, y sus labios, puestos que parecían un culo de pollo, dieron a este silbido una intensidad extraordinaria. »

El segundo segmento, la réplica en eco de los monos a Gil Braltar, ha sido eliminada totalmente en las dos traducciones actuales, para lo cual no encontramos ninguna explicación. Este hecho resulta relevante pues anula la imagen de repetición simiesca y coral que Verne ha imprimido al fragmento.

Una última apreciación sobre este ejemplo se desprende del error (falso sentido) cometido al traducir *avec un ensemble parfait* como « formando un conjunto completo » atribuyéndole un significado diferente al que Verne había previsto. La expresión francesa tiene una significación musical contextual: así, cuando un coro canta *avec un ensemble parfait*, decimos que lo hace « muy empastado », es decir, con una cohesión y equilibrio perfectos, tal como nos indica la acepción segunda que para el sustantivo ENSEMBLE nos proporciona el diccionario del CNRTL⁴⁶.

« *Striss !... Striss !* es una onomatopeya que, junto con otras semejanzas encontradas, permite a algunos estudiosos vernianos como Volker Dehs (2010: 22, n.63) poner en paralelo las dos *nouvelles Gil Braltar* y *Frritt Flacc*,

À remarquer que l'action de cette courte nouvelle se déroule, tout comme celle de *Frritt-Flacc*, au cours d'une sombre nuit et se termine également par l'apparition d'une sorte de sosie. À « Frritt » répond en quelque sorte, dans *Gil Braltar*, l'onomatopée « Striss ».

II. Este diálogo onomatopéyico bien empastado que acabamos de analizar se corresponde en el ejemplo GB 18 (ya comentado en otro

⁴⁶ ENSEMBLE : « 2. Cohésion résultant de la simultanéité de mouvements ou d'actes opérés par les éléments d'un groupe. ». [<http://www.cnrtl.fr/definition/ensemble>].

punto), con el baile alternado que ejecutan el hidalgo español y los monos impecablemente sincronizados (Imagen GB 19).

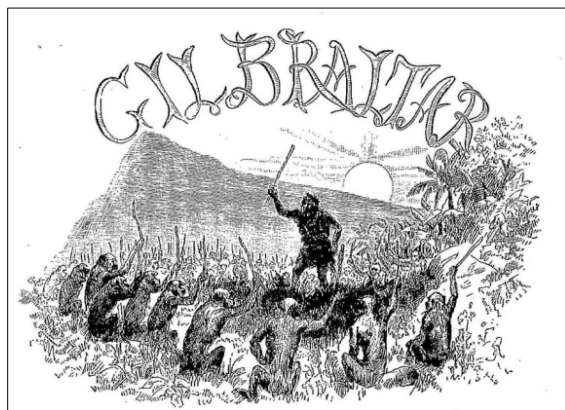


Imagen GB 19

Verne nos describe este diálogo gestual⁴⁷ mediante estructuras lingüísticas semejantes y paralelas formadas por los pronombres *Il / ils* y los mismos verbos en tercera persona del singular y plural (*abaisser, se courber, brandir*). Creemos que esta repetición es voluntaria porque Verne corrigió y cambió « *tous brandirent* » del manuscrito por « *Ils brandirent* ». Retomamos el ejemplo,

Ej. GB 18

Il leva le bras droit et le tendit vers la croupe inférieure de la montagne. Tous aussitôt de répéter ce geste avec une précision militaire, il est plus juste de dire mécanique, – véritables marionnettes mues par le même ressort. Il abaissa son bras. Ils abaissèrent leurs bras. Il se courba vers le sol. Ils se courbèrent dans la même attitude. Il ramassa un solide bâton qu'il brandit. Ils brandirent leurs bâtons et exécutèrent un moulinet pareil au sien, – ce moulinet que les bâtonnistes appellent « la rose couverte ». (C.I)

Levantó el brazo derecho, y le [sic] extendió hacia la parte inferior de la montaña. En el mismo instante, todos repitieron aquella actitud con una precisión militar, mejor dicho, mecánica, como verdaderos muñecos movidos por el mismo

⁴⁷ Sobre este aspecto, Chevrier (2005: 40) distingue entre « la conversation par gestes et la gestuelle de la conversation ».

resorte. El jefe bajó su brazo, y todos bajaron el suyo. Se encorvó hacia el suelo, y todos se inclinaron en la misma actitud. Empuñó un sólido palo, que blandió en el aire, y todos blandieron sus bastones, haciendo el mismo molinete; el mismo molinete que los jugadores del palo llaman *la rosa cubierta*.

Una vez más, el traductor de 1887 modifica el estilo del texto original: el pronombre *il* o es eliminado o se traduce por « el jefe » y el pronombre *ils* se convierte en « todos ». En su interés por evitar la repetición verniana, introduce sinónimos: *se courber* es al mismo tiempo encorvarse (« se encorvó ») e inclinarse (« se inclinaron »); además el *bâton* es tanto « palo » como « bastón ».

III. Después de estos dos ejemplos de diálogo sin palabras que insisten en la repetición simiesca, consideramos a continuación la conversación ágil y rápida formada por frases cortas del capítulo III.

Ej. GB 15a

« *Quel est ce bruit que j'entends ?*

– *Le bruit des **quartiers** de roches qui roulent comme une avalanche sur la ville.*

– *Ces **coquins** sont nombreux ?...*

– *Ils doivent l'être.*

– *Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour **ce coup de main**: les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...*

– *C'est à craindre, mon général !*

– *Et le gouverneur est-il prévenu ?*

– *Non ! Impossible d'aller le rejoindre à sa villa de la pointe d'Europe ! Les portes sont occupées, les rues sont pleines d'assaillants !...*

– *Et la caserne de la Porte-de-Mer ?...*

– *Aucun moyen d'y arriver ! Les artilleurs doivent être cernés dans leur caserne !*

– *Combien d'hommes avec **vous** ?...*

– *Une vingtaine, mon général, des **fantassins** du 3^e régiment, qui ont pu s'échapper.*

– *Par **Saint Dunstan** ! s'écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché à l'Angleterre par ces vendeurs d'oranges !... Cela ne sera pas !... Non ! Cela ne sera pas ! »*

En ce moment, la porte de la chambre livra passage à un être bizarre, qui sauta sur les épaules du général. (C.III)

El intercambio comunicativo alterna las preguntas del general Mac Kacmale (?) y las respuestas de su ayudante de campo (R). Si examinamos el armazón dialógico desde el punto de vista lingüístico, observamos dos partes diferenciadas más un colofón.

La primera parte viene determinada por las cuatro frases iniciales de la interacción dialogada, o sea la alternancia entre las preguntas del general (1, 3) y las respuestas del subordinado (2, 4). Puede representarse mediante el siguiente esquema,

1 ? — 2 R / 3 ? — 4 R

1? « *Quel est ce bruit que j'entends ?*

2R *Le bruit des quartiers de roches qui roulent comme une avalanche sur la ville.*

3? *Ces coquins sont nombreux ?...*

4R *Ils doivent l'être.*

El segundo bloque conversacional lo integran las ocho intervenciones sucesivas de los dos personajes, donde se suceden las demandas del general (5, 7, 9, 11) y las exclamaciones del subalterno (6, 8, 10, 12). Responde a la representación gráfica

5 ? — 6 ! / 7 ? — 8 ! / 9 ? — 10 ! / 11 ? — 12 !

5? *Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour ce coup de main: les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...*

6! *C'est à craindre, mon général !*

7? *Et le gouverneur est-il prévenu ?*

8! *Non ! Impossible d'aller le rejoindre à sa villa de la pointe d'Europe! Les portes sont occupées, les rues sont pleines d'assaillants !...*

9? *Et la caserne de la Porte-de-Mer ?...*

10! *Aucun moyen d'y arriver ! Les artilleurs doivent être cernés dans leur caserne !*

11? *Combien d'hommes avec vous ?...*

12! *Une vingtaine, mon général, des fantassins du 3^e régiment, qui ont pu s'échapper [!]⁴⁸*

⁴⁸ Aunque en la versión Hetzel el signo de puntuación está ausente, se ha considerado que esta intervención es realizada por el subalterno mediante

El colofón del diálogo lo conforman las cinco exclamaciones que cierran el parlamento del general (13),

13! *Par Saint Dunstan ! s'écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché à l'Angleterre par ces vendeurs d'oranges !...⁴⁹ Cela ne sera pas !... Non ! Cela ne sera pas ! »*

quien, tras abandonar su discurso interrogativo, invoca al arzobispo de Canterbury, uno de los santos más populares de Inglaterra, y a través de ellas hace patente su indignación como si se tratara de una traca final antes de que se produzca la entrada de *Gil Braltar* en la escena.

En definitiva, la conversación que mantienen los dos personajes en la versión original responde a un patrón preestablecido: el discurso del general es fundamentalmente interrogativo y termina con una acumulación exclamativa, que marca rotundamente su enfado y anuncia la aparición de su oponente. En cambio, el discurso del ayudante de campo es o bien neutro, (simplemente responde a las preguntas planteadas por su superior jerárquico) o exclamativo (eleva el tono de voz al contestar).

En cuanto a la puntuación, las preguntas del general se terminan por un punto de interrogación seguido de tres puntos suspensivos. Estos elementos gráficos sirven para marcar la pausa del locutor y permiten a su interlocutor reflexionar unos instantes antes de responder (3, 9, 11). Si la respuesta (8) es inmediata no son necesarios (7).

En las intervenciones 5 y 8, los puntos suspensivos alargan el discurso del emisor y en el epílogo (13) le permiten al general enfatizar su discurso.

una exclamación, manteniéndose así la entonación original que Verne escribe en el manuscrito.

⁴⁹ La expresión humorística y burlesca relativa a los españoles: *par ces vendeurs d'oranges* no aparece en el manuscrito.

1 ? -2 R / 3 ?...-4 R
5 ?...- 6 ! / 7 ?- 8 !... / 9 ?... -10 ! / 11 ?... -12 !
13 !!...!...!!

Desgraciadamente la traducción de 1887 no ha observado ninguna de estas breves interrupciones que influye en el estilo del diálogo del texto original.

Ej. GB 15b

- 1 ? -¿Qué ruido es ese que oigo?
2 R -El ruido que forman los habitantes de las rocas, que corren como una avalancha por la ciudad.
3 ? -¿Son muy numerosos esos pillos?
4 R -Deben serlo.
5 ? -¿Sin duda se han reunido todos los bandidos de la costa para dar este golpe de mano, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan en todas las poblaciones?
6 R -Es de temer, mi General.
7 ? -¿Y el Gobernador está prevenido?
8 R -¡No! Y es imposible ir á darle aviso a su quinta de la Punta de Europa. Las puertas están ocupadas; las calles llenas de asaltantes.
9 ? -¿Y en el cuartel de la puerta del Mar?
10 ! -¡No hay medio alguno de llegar hasta allí! Los artilleros deben hallarse sitiados en su cuartel.
11 ? -¿De cuántos hombres podéis disponer?
12 R -De una veintena, mi General: soldados de línea del tercer regimiento, que han podido escapar.
13 ! -¡Por San Dunstán! (exclamó Mac Kackmale.) ¡Gibraltar arrancado á la Inglaterra por esos vendedores de naranjas! ¡Eso no puede ser, no; no será!
En aquel momento la puerta de la habitación dió paso á un ser extraño, que saltó sobre los hombros del General. (C.III)

Incluso podemos observar que es más lento debido a la introducción de elementos de información ausentes en el original

(2R, 3?, 5?) y a la inclusión de verbos en frases que son averbales en francés (11?).

Tras la comparación con el sistema francés, a pesar de la alternancia de las intervenciones de los dos militares, se deduce que el patrón ya no se repite: una serie de preguntas realizadas por el general (**1, 3, 5, 7, 9, 11**) son respondidas por el ayudante de campo de manera neutra (**2, 4, 6, 8, 10⁵⁰, 12**). Por último, el colofón al diálogo también se ha ensordecido, ya que de las cinco exclamaciones en español solo se mantienen tres. Por eso *Gil Braltar* entra en escena con menos ruido.

1 ? -2 R / 3 ? -4 R
 5 ? -6 R / 7 ? -8 R / 9 ? -10 ! / 11 ? -12 R
 13 !!!

IV. A continuación del diálogo anteriormente analizado (Ej. GB 15), tras la irrupción en escena del hidalgo español asistimos a una jocosa micro-conversación. Se alternan intervenciones constituidas por unidades significativas que se intercambian dos solistas, el hombre-mono y el general británico, acompañados por el coro de militares presentes. El hidalgo Gil Braltar, montado a la espalda del general le conmina:

Ej. GB 11
 « *Rendez-vous !* » *s'écria-t-il [...]*
 « *Gil Braltar !* » *s'écrièrent-ils.*
 « *Rendez-vous !* » *hurlait-il.*
 – *Jamais !* » *répondit le général Mac Kackmale.* (C.IV)

–¡Rendios! –exclamó [...]
 –¡Gil Braltar! –exclamaron
 –¡Rendios! –continuaba gritando
 –¡Jamás! –respondió el general Mac Kackmale.

Del mismo modo que ocurría en *Une fantaisie du docteur Ox* y en *Frritt-Flacc*, en los intercambios analizados en este relato, el

⁵⁰ La contestación del subordinado (10!) solo contiene una exclamación y no puede considerarse que mantenga el mismo matiz que Verne ha imprimido a todo el fragmento.

diálogo cumple, además de una función informativa, una función rítmica, proporcionándole la cadencia fluida, y al mismo tiempo caracteriza a los personajes a través de la voz y de los gestos.

Es importante tener en cuenta también estas características si se desea conseguir traducciones de calidad. Lamentablemente este sistema de diálogo imitativo y alternado en el que intervienen Gil Braltar y los monos por un lado y el general de aspecto simiesco y su edecán por otro, no ha sido correctamente trasladado.

8.6. CONCLUSIONES SOBRE *GIL BRALTAR*

La última *nouvelle* incluida en este trabajo viene también, desde el inicio, con el sello FANTAISIE, una « astuce d'éditeur » estampada por el director del periódico *Le Petit Journal*, donde se publicó por vez primera en enero de 1887. Esta supuesta estrategia comercial nos indica que la curiosa obrita con tintes anglófobos, escrita unos meses antes para que saliera precisamente en este formato, tampoco tiene como público receptor a los niños. *Fantaisie*, es sinónimo de *boutade*, un intento del editor de limar el relato para no provocar las iras de determinados lectores adultos.

Sin embargo, como ocurre con las otras dos, pasará a ser una lectura familiar en la colección de Hetzel. Además, cuando se edita en 1890 en el semanario dirigido expresamente a los niños *Le Petit Français illustré. Journal des écoliers et des écolières*, el texto se modifica y se reduce pensando en este tipo de lector.

La única traducción española del siglo XIX la publica el editor oficial, Agustín Jubera, el mismo año que en Francia, por tanto, los fallos detectados pueden deberse a una falta de revisión por parte del autor desconocido.

Al contrastar los textos franceses para determinar cuál era el original correspondiente a nuestro texto meta, hemos constatado una equivocación de Braut en su estudio realizado sobre las diferencias entre las versiones francesas.

Para comprender los posibles errores de esta traducción nos hemos apoyado en diversas fuentes documentales de la época: diccionarios, enciclopedias, textos literarios y geográficos originales y traducidos, artículos y anuncios de prensa, manuales deportivos, etc. Estos documentos heterogéneos nos han permitido comprobar que lo que en ocasiones toma la apariencia de flagrantes descuidos, no solo son achacables a este traductor.

Al analizar los topónimos nos hemos percatado de que en algún caso, como Sanorra, el error de transcripción se arrastra ya desde el manuscrito.

Como el traductor no se aleja del texto de partida, las variaciones son escasas y la traducción se percibe como poco natural. Utiliza un método literal donde los calcos léxicos y estructurales son frecuentes.

No existen añadidos significativos con respecto a su modelo, pero no ha captado las imágenes literarias ni logra plasmar todo el humor que esta obra encierra.

Aunque el lector español no se percata de ello, los ruidos, las pausas, el tono de las voces de los personajes, la imagen y los sonidos corales imitativos, no se han conseguido transmitir.

PARTE CONCLUSIVA

Este trabajo de facetas multidisciplinares, ha descrito y analizado de manera pormenorizada los textos originales de *Une fantaisie du docteur Ox*, *Frritt-Flacc* y *Gil Braltar* para contrastarlos con su reflejo en las traducciones. La información obtenida nos ha permitido extraer conclusiones parciales que hemos ido incluyendo a lo largo del mismo y resumido al final de cada *nouvelle*. En estas conclusiones generales queremos sintetizar todo lo expuesto parcialmente en las anteriores. Por ello, en este caso solamente destacaremos aquellos aspectos más relevantes.

Nuestro estudio se ha guiado por tres principios. El primero, la investigación sobre cada una de las obras que conforman nuestro corpus, con el fin de descodificarlas e interpretarlas de manera correcta. Para ello hemos utilizado toda la documentación a nuestro alcance en cualquier terreno: bibliofilia, literatura, lingüística, geografía, historia, música, moda, prensa, bancos de imágenes... En segundo lugar las hemos mantenido en el contexto histórico, social

y cultural en el que fueron creadas y para los lectores para los que fueron pensadas. En último lugar, el carácter enciclopédico, interdisciplinar e intercultural de Jules Verne se ha esparcido por el trabajo, permitiéndonos observarlo e interpretarlo con las herramientas y la visión del siglo XXI, abriendo vías nuevas e interesantes por las que transitar en el futuro.

Une fantaisie du docteur Ox, *Frritt-Flacc* y *Gil Braltar* son las tres últimas *nouvelles* de ficción traducidas en España en vida de su autor, que se engarzan, en todas sus acepciones, bajo el término *fantaisie*.

Leer y estudiar Verne nos pone en contacto con una época de eclosión de todos los saberes. Dentro del proyecto editorial *hetzelverniano* basado en la educación y el recreo, las tres apuntan más hacia la *récréation*, y ninguna fue en principio pensada para un público infantil o juvenil. En las tres están presentes el entretenimiento y el humor (a veces negro, como en *Frritt-Flacc*), a pesar de que se concibieron y redactaron en momentos duros de la vida de Verne (tiempos convulsos, conflictos familiares, tristeza, fallecimiento de tres seres queridos, problemas de salud intensificados por una bala alojada en su pierna...).

Cuando iniciamos esta investigación no éramos plenamente conscientes del juego de sinergias que se ha establecido al concluirla.

En primer lugar, solo si se estudia en profundidad el texto original se puede analizar su traducción. De esta aproximación se ha desprendido el que hayamos detectado variantes menores en los textos franceses, que inciden en la determinación del texto meta. Hemos obtenido resultados interesantes, como la localización de una traducción de *Frritt-Flacc* no recogida, hasta ahora, por ningún investigador.

Conclusión

Aportamos además, una referencia literaria, a la que nadie había aludido, un verso extraído de la fábula de La Fontaine *Les animaux malades de la peste*, en el que Verne basa el *cassus belli* de los quiquendonios contra Virgamen y que ha pasado inadvertido también para sus traductores.

Explicamos desde nuestro análisis las referencias cúbicas que conforman la arquitectura de *Frritt-Flacc*. Los dados del juego de azar, en relación con el destino del hombre. Tampoco se han percatado los traductores de esta pérdida de referencias.

Para comprender el texto de partida en su totalidad hemos recurrido a toda la bibliografía disponible sobre el autor y sus obras, pero también a expertos en música, en iconografía, en química, que nos han ido guiando, a través de las respuestas a las preguntas que les planteábamos.

En segundo lugar, tras la comparación entre el texto original y su traducción hemos descubierto rasgos ocultos en aquel, como el error cometido por Verne al intercambiar los nombres de los van Tricasse en siglos distintos.

Cada traducción posee unas características diferentes y se nos han planteado problemas de diversa índole, que se han ido resolviendo utilizando distintas estrategias, recursos y herramientas.

Aunque parezca paradójico ya que al lector, lógicamente, se le escapan, queremos incidir en el tiempo invertido en la investigación de los aspectos léxicos y expresiones relacionadas, para poder determinar los matices que hacen que las traducciones concuerden o no con su original: armas, vestido, tocado y calzado, alimentos, instrumentos y géneros musicales, lenguaje musical, topónimos, aparejos de pesca y utensilios de bordado, tipos de danzas; todo lo mencionado está en consonancia con la pluralidad de campos de estudio necesarios, a los que hemos aludido antes.

Gracias a ello hemos descubierto la polisemia de *crème fouettée*, *sucré d'orge* y de *barbillon*, lo que nos ha conducido a poder hablar en *Une fantaisie du docteur Ox* de un Verne pícaro por sus alusiones eróticas. Los traductores no han captado estas sutilezas y han preferido la literalidad (Aranda y Guimerá) o las han exagerado hasta el punto de caer en la farsa y en lo grotesco (de Burgos); tampoco el ilustrador Ulysse Parent las ha transmitido, tal vez porque Verne era considerado un escritor para niños.

En tercer lugar, al confrontar traducciones entre sí hemos detectado algunas inadecuaciones, pero también aspectos que en el siglo XIX eran fácilmente reconocibles y que actualmente han perdido vigencia.

Al principio, viendo la disparidad de términos existentes entre los textos meta para trasladar una misma palabra, pensamos que no todos serían correctos. Es verdad que no se capta la exactitud verniana, pero tampoco se alejan demasiado, suelen asemejarse al original y a los traducidos entre sí; es posible que no capten todos los matices, pero sí algunos.

No existe equivalencia entre calidad literaria o extensión del relato y esfuerzo invertido en su análisis. *Gil Braltar* no es la más redonda desde el punto de vista literario y solo posee una traducción conocida. Sin embargo es un relato curioso con muchos elementos en los que detenerse.

El clarificar los topónimos españoles citados en francés y buscar su correspondencia exacta en nuestro idioma, ha resultado bastante complicado, pero se ha logrado tras consultar prensa, índices geográficos, mapas y enciclopedias de distintas épocas. Tampoco el traductor de esta *nouvelle* ha conseguido despegarse del texto y trasladar, con sus matices, la imagen literaria propuesta por Verne, cuando identifica la fuerza de Gibraltar con la de un león tumbado,

cuyos dientes son setecientos cañones que salen de su boca. El rastreo de estos *dents de la vieille* ha significado un reto superado. Lo mismo podemos decir de los términos relacionados con las disciplinas de defensa y combate que se desarrollaron en el siglo XIX, esgrima, palo-bastón, boxeo francés, sobre las que nos hemos tenido que documentar para comprender qué era exactamente la *rose couverte*, o si la expresión « jugador del palo » era correcta. La confrontación con otras traducciones posteriores nos ha llevado a reflexionar sobre una construcción encabezada por la conjunción *si*, concluyendo que, también en este caso, la correcta es la de 1887 y no las actuales.

La dificultad principal, y no menor, del texto meta propuesto por Felipe de Burgos para *Une fantaisie du docteur Ox*, estriba en separar el grano (texto original) de la paja (texto burguesino). Ha sido una tarea ardua que ha requerido de gran minuciosidad, no solo por lo evidente (de Burgos inventa seis capítulos completos) sino porque, casi cada párrafo, está tan ampliado, tan exagerado, que es necesario realizar una criba textual, y colocar a un lado el texto original y al otro el propio del autor-traductor. Por estas razones hemos hablado de apropiación más que de traducción.

Este autor-traductor nos ha proporcionado sugestivos hallazgos. Así, la copla que improvisa uno de los oficiales fusileros del batallón de *pistolos*, en la guerra contra Virgamen, nos ha llevado a rastrear y encontrar el término en un cuento y también en la prensa de la época. No es que tenga gran transcendencia, pero nos permite constatar que el traductor se ha apropiado del relato hasta el punto de actualizarlo ante los lectores españoles de su tiempo, únicos que pueden comprender el término y la guasa de la copla.

También nos ha puesto a prueba para solventar sus característicos errores de empleo, la utilización de un registro coloquial, y el uso

enfático del lenguaje hablado, con predominio de la función expresiva, enunciados de fuerte carga emotiva, exclamaciones, el empeño en mantener lingüísticamente el contacto de los personajes entre sí y entre el narrador y el receptor-lector, la utilización de modismos, frases hechas o refranes. Esas traducciones extrañas como la de *vin capiteux* por «vinos de aquellos que suben á predicar» se comprenderían en su época, pero la pérdida de vigencia de la mayoría de las expresiones burguesinas nos ha obligado a acudir frecuentemente a repertorios y fuentes lexicográficas del siglo XIX.

En definitiva, Felipe de Burgos posee unas características tan peculiares, que será uno de nuestros temas de estudio futuros. Como autor de las primeras versiones de cuatro *nouvelles* de juventud de Verne y personaje bastante desconocido, consideramos que es el candidato ideal para abrir una nueva línea de investigación.

Vicente Guimerá, con alguna excepción, ha leído correctamente el texto de partida y su traducción se ajusta al original. Tiene experiencia en ello pues, antes de la dedicada a Ox, ha traducido ya cuatro novelas y otras tres *nouvelles* de Verne. Solo en contadas ocasiones decide no traducir algún fragmento, en especial los más literarios, como los versos del recitativo de *Los hugonotes* y el verso de la fábula de La Fontaine, y prefiere integrarlos en el texto. No cae en errores graves y suele solventar los desajustes provocados por el propio Verne. El mismo no se considera un buen traductor, pero sí un traductor fiel y está en consonancia con su siglo.

Lo mismo diremos de Manuel Aranda, traductor profesional plurilingüe de amplia experiencia, puesto que es el encargado de la traslación de las obras completas de Verne. Es un traductor

correcto con un estilo un poco anticuado para la época, suele adaptar los términos a la cultura receptora y no hemos detectado fallos importantes en el texto superficial. En su época es considerado persona muy competente en lo relativo a las traducciones, incluso es objeto de plagio por otros.

Sobre los traductores desconocidos, tres, hemos resaltado en las conclusiones parciales a la persona que se encargó de *Frritt-Flacc*, puesto que intenta favorecer la naturalidad de su traducción, propone acertadas adaptaciones culturales y otras modificaciones que deben ser tenidas en cuenta.

Los textos de los otros dos traductores coinciden con lo que pensábamos encontrar antes de iniciar la investigación: literalidad, interferencias del texto de partida, poca o nula revisión del texto, errores, etc. Sin embargo, esta apreciación inicial solo se cumple en estos dos casos y no en las cuatro traducciones restantes.

Nos apropiamos de las palabras de Huftier (2005), « Les rares bons de sortie sont justement les nouvelles » porque las caracterizan perfectamente. Por ello queremos establecer una relación entre esta cita y los aparentes errores de transcripción en dos verbos, *détonner* y *détoner*, que Verne asocia al volcán Vanglor en *Frritt-Flacc*. Este supuesto desliz nos permite afirmar que hemos estudiado tres *nouvelles* que desentonan—*détonnent* con respecto al concepto que un lector tiene de la obra verniana, desafinan porque son diferentes de los *Voyages extraordinaires*, más libres y muy divertidas.

Pero también detonan—*détonent*, se inflaman por la explosión de un gas, de un volcán, del armamento utilizado en el ataque o en la defensa de un fortín, hacen ruido cuando los monos y las piedras ruedan por la ladera de Gibraltar como si de un alud se tratara,

suenan las campanas que dan la señal de alarma y la naturaleza desatada atruena.

Como hemos demostrado a lo largo del trabajo, Verne ha plasmado con maestría, sonidos agradables y desagradables, sirviéndose de la belleza fonética, la eufonía y la disonancia, la proporción y la simetría. Ha reflejado el ritmo, el compás, la cadencia, el movimiento lento y acelerado, a través de repeticiones, sucesiones pausas y alternancias. Se ha servido para ello de la puntuación, (signos de exclamación, interrogación y puntos suspensivos) sobre todo en la forma dialogada. Hemos mostrado un Verne cómico en el tratamiento del diálogo ralentizado entre los quiquendonios, que se completa en *Gil Braltar* a través de la mímica y la conversación alternada.

Cuando los traductores no se alejan de su texto original suelen reproducir correctamente los encadenamientos de réplicas que proporcionan ritmo al diálogo, pero es simplemente por la proximidad entre las lenguas, no porque hayan comprendido su arquitectura. Si intentan buscar la variedad y utilizan sinónimos, es cuando definitivamente la rompen.

Hemos descubierto un Verne poeta por la perfecta plasmación de las imágenes y sonidos sobre todo en *Frritt-Flacc*. Desgraciadamente los traductores son sordos a estos efectos rítmicos y fónicos pues eliminan de sus textos buena parte de los elementos del original; unos ensordecen los sonidos y otros los aumentan, se ven afectados los diálogos de preguntas y respuestas encadenadas. Lo mismo ocurre con los colores que se modifican en las traducciones.

En función del punto de vista del que juzga, siempre subjetivo, realizar una evaluación de una traducción no resulta tarea sencilla.

Conclusión

Podríamos decidir que una traducción es aceptable cuando transmite de manera exacta los contenidos esenciales de su texto de referencia. En este caso todas lo hacen, excepto la de Felipe de Burgos que queda excluida porque no los traslada de manera exacta.

También valdría un enunciado inverso: es buena si no contiene defectos graves de expresión en la lengua meta o de comprensión de la lengua original. En este caso, ninguna de las traducciones analizadas contiene fallos graves de comprensión de lo que narra Verne ni de expresión en lengua castellana del siglo XIX; son imitaciones de su texto origen.

Creemos que realizar la traducción de una obra literaria no solo consiste en trasvasar el mensaje, sino en reproducir además, y sobre todo, la parte intangible, lo que no se ve. En esto ninguna de las traducciones analizadas ha acertado porque no han profundizado en el original. Estos traductores están en inferioridad de condiciones, ya que no poseen ni nuestras herramientas ni los conocimientos que hemos adquirido tras la investigación, por tanto, no los juzguemos.

Pensamos que no existen criterios objetivos que puedan aplicarse de forma sistemática y universal a la evaluación de las traducciones. Sin embargo sí es posible analizar si se atienen a la comprensión de la lengua original, a la expresión en la lengua meta y a la reproducción de la parte literaria. Un buen traductor debería ser capaz de plasmar el estilo, de sobrepasar la fase de sujeción al texto superficial.

El trabajo que concluimos de profundización en los textos originales y de disección de los textos meta puede resultar útil cuando se afronten nuevas traducciones de estos relatos, donde se

puedan incorporar las aportaciones con el fin de trascender las realizadas en el siglo XIX.

El privilegio que supone el haberlo realizado implica la asunción del compromiso de abordar, a partir de ahora, estudios sincrónicos de otras *nouvelles* en España o de investigar sobre el devenir de cada una de las tres ya analizadas a partir de 1905.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY Y BOLUFER, J. 1917. *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Ramón Sopena.
- ALLOTTE DE LA FUÏE, M. 1928. *Jules Verne, sa vie, son œuvre*. París: Hachette.
- ALONSO, A. 2007. « Julio Verne en territorio fantástico. Análisis de Frritt-Flacc ». *Epos* 23, pp. 139-149.
- ÁLVAREZ, A. 1887. *Manual de esgrima de espada y palo-bastón*. Granada: [s.n.] Imprenta de Paulino V. Sabatel.
- BENETT, R. 2003. *Léxico de música*. Madrid: Ediciones Akal.
- BENGUIRA, Y. 1999. « Fantaisie(s) du Docteur Verne ». *Labyrinthe. Thèmes* 3.
[En línea: 07-02-2005]. URI: <http://labyrinthe.revues.org/62>.
- BERNALTE, A. (2011). « Mandobles, montantes y estoques ». *Asociación española de esgrima antigua*.
URI: <http://www.esgrimaantigua.com/content/mandobles-montantes-y-estoques>.
- BLÁZQUEZ DE VILLACAMPA, M. 2004. *Manual de música*. Madrid: Maxtor. Reprod. facsímil de la ed. 1879.
- BOIA, L. 2005. *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*. París: Société d'Édition Les Belles Lettres.
- BOONE, M.-E. 2007. *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain (1860-1914)*. New Haven: Yale University Press.
- BORY DE SAINT VINCENT, J.-B. 1826. *Résumé géographique de la Péninsule ibérique contenant les royaumes de Portugal et d'Espagne*. París: Ambroise Dupont et Roret, éditeurs.
- BOTREL, J.-F. 1993. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.
- BOUILLET, M.-N. 1854. *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*. París: Librairie de L. Hachette et Cie.
- BOURGET, P. 1906. « Balzac nouvelliste ». *Études et Portraits. Sociologie et Littérature*. París: Plon.
- BRAUT, A. 2005. « La première version de Gil Braltar ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 153, pp. 9-13.

BURGAUD, PH. 1982. « L'édition espagnole des romans de Jules Verne (Bibliographie sommaire) ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 64, pp. 309-311.

_____ 1985. « Les éditions espagnoles de Jules Verne (suite et fin) ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 73, pp. 36-37.

BURNUS, A. 1977. « Espontáneas frases religiosas en el lenguaje hablado galdosiano ». *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 230-236.

BUTCHER, W. 2014. « L'amour et la sexualité dans les manuscrits ». *Chair. Entre allusions et illusions*. *Revue Jules Verne* 38, pp. 25-30.

CADENA, M.-L. 2011. « Curiosidades en la traducción al español de algunas nouvelles de J. Verne ». En M.-P. TRESACO (coord.). *Alrededor de la obra de Julio Verne. Escribir y describir el mundo en el siglo XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 13-31.

_____ 2012. « Algunas nouvelles de Julio Verne: Traducciones al español en el siglo XXI ». En E. BERMEJO, F. CORCUERA, J. MUELA (ed.). *Comunicación y escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesas*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 75-90.

_____ 2013. « Musicalidad y traducción: melodía de la palabra en tres nouvelles de Jules Verne ». En M.-P. TRESACO, J. VICENTE y M.-L. CADENA (coord.). *De Julio Verne a la actualidad: la palabra y la tierra*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 83-102.

CELLARD, J. & REY, A. 1980. *Dictionnaire du français non conventionnel*. París: Hachette.

CERVANTES, M. DE. 2013. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Prisa ediciones. Edición, notas y anexos de F. Rico.

CHAPUS, E. 1854. *Le sport à Paris*. París: Libr. de L. Hachette et C^{ie}.

CHARAUDEAU, P. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. París: Hachette.

CHECA, A. 2002. *Historia de la prensa pedagógica en España*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

CHEVRIER, A. 1992. « Le verbier de *Fritt-Flacc*. Pour une scatanalyse de Jules Verne ». *J.V. Amiens* 6 (22), pp. 5-12.

COMPÈRE, D. 1991. *Jules Verne écrivain*. Ginebra: Librairie Droz.

_____. 2002. « Puff, bluff et humbug : de Barnum à Jules Verne ». *Romantisme* 116. pp. 59-64.

_____. 2005. *Jules Verne. Parcours d'une œuvre*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres.

COMPÈRE, D. & DEHS, V. 1983. « Taskinar and C^o: Introduction à une étude des mots inventés dans l'œuvre de Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 84, pp. 107-111.

COMPÈRE, D. & MARGOT, J.-M. 1998. *Entretiens avec Jules Verne*. Ginebra: Slatkine.

DAF. 1835. *Dictionnaire de L'Académie française*, 6^a ed. Paris: Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères. URI : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/SIXIEME/sixieme.fr.html>.

DEHS, V. 1982. « Dans le sillage des felzanes de Luktrop ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 63, pp. 267-272.

_____. 1986. « À propos de la gestation de quelques nouvelles verniennes ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 79, pp. 36-37.

_____. 1987. « De Starkos a Zartog- la transformation des noms propres dans l'oeuvre de Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 84, pp. 20-27.

_____. 1994. « Les manuscrits des *voyages extraordinaires*. Répertoire des noms disparus ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 109, p. 20-35.

_____. 2005. *Jules Verne*. Madrid: Edaf.

_____. 2010. *Jules Verne. Frritt-Flacc*. (Introduction, annotations et établissement du texte). [En línea]. URI: http://www.jules-verne.eu/Frritt_Flacc.pdf.

_____. 2015. « L'abécédaire du *docteur Ox* ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 188, pp. 34-67.

DEKISS, J. 2002. *Jules Verne l'enchanteur*. Paris: Éditions du Félin.

DGU. 1830-1836. *Diccionario geográfico universal dedicado a la Reina Nuestra Señora, redactado de los más recientes y acreditados diccionarios de Europa, particularmente españoles, franceses, ingleses y alemanes / Por una Sociedad de Literatos: S.B.M.F.C.L.D. Barcelona: [s.n.] Imprenta de José Torner. 10 vol.*

DOMÍNGUEZ, R.-J. 1847. *Diccionario nacional ó gran diccionario clásico de la lengua española*. 2^a ed. 2 tomos. Madrid: Establecimiento tipográfico de R.-J. Domínguez.

- _____. 1853-1854. *Diccionario universal francés-español, español-francés*, 2ª edición. Madrid-París: Establecimiento de Mellado, vol.1 (1853), vol. 2 (1854).
- DUMAS, O. 1981. « Les versions de « Frritt-Flacc » ou la liberté retrouvée ». *Bulletin de la société Jules Verne* 15, pp. 98-100.
- _____. 1984. « Le Docteur Ox, censuré pour Hetzel ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 71, pp. 98-103.
- _____. 1988. Jules Verne. Lyon : La Manufacture.
- _____. 2004. « Dix Heures en chasse. Une histoire vécue ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 149, p. 3-6.
- DUMAS, O., GONDOLO DELLA RIVA, P. & DEHS, V. 1999. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*. Tomo I (1863-1874). Ginebra: Slatkine.
- _____. 2002. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1865-1886)*. Tomo III (1879-1886). Ginebra: Slatkine.
- _____. 2004. *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*. Tomo I (1886-1896). Ginebra: Slatkine.
- DUSSEAU, J. 2005. *Jules Verne*. París: Perrin.
- ERCKMANN-CHATRIAN. 1893. *L'Ami Fritz*. 13ª ed. París: Hachette.
- FLECHA, C. 1996. « Los estudios para la mujer en la España decimonónica ». *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación* 12, pp. 277-288.
- FRANK, B. 1941. *Jules Verne et ses voyages*. París: Flammarion.
- GARCÍA ESTRADÉ, M.C. 2013. « Los modismos religiosos en la paremiología española: un patrimonio inmaterial de la cultura cristiana ». En F.-J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.). *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 119-146.
- GASPAR Y ROIG. (1855). *Diccionario enciclopédico de la lengua española*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, editores, col. Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig.
- GAUTIER, TH. 1866. « Le maître de chausson », en *La peau de tigre*. París: Michel Lévy frères, libraires éditeurs, pp. 289-309.
- GIL-GAYA, S. 1980. Curso superior de sintaxis española. 13ª edición. Barcelona: Biblograf S.A.

- GODENNE, R. 1967. « Comment appeler un auteur de nouvelles ? ». *Romanic Review* 58, pp. 38-43.
- ____ 1985. *Etudes sur la nouvelle française*. Ginebra: Droz.
- ____ 2007. « Quatrième inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle: des *Nouvelles* (1851) de Jules Sandeau au *Jugement de Pâris, nouvelles drôlatiques* (1898) de Marc de Montifaud ». *Anales de Filología Francesa* 15, pp. 117-158.
- ____ 2012. « Le monde de la nouvelle face à la théorie et à l'histoire littéraire » in E. BERMEJO, J. F. CORCUERA & J. MUELA (eds.) *Comunicación y escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesas*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- GONDOLO DELLA RIVA, P. 1977. *Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne*. Tomo I, *Œuvres romanesques publiées*. Paris: Société Jules Verne.
- ____ (2001). « Encore à propos du *Docteur Ox* imprimé par Danel ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 138, p. 33.
- GOYET, F. 1993. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre dans son apogée*. Paris: Presses universitaires de France.
- GREVISSE, M. 1980. *Le bon usage*. 11^a ed. Paris-Gembloux: Éditions Duculot.
- HUFTIER, A. 2005. « Jules Verne étranger? *Fritt-Flacc*, ou l'immobilité du voyage ». En C. MOLDOVAN, (ed.). *Jules Verne dans les Carpates*, Cahiers de l'Echinox, n° especial, pp.225-234.
- HUGO, V. 1862. *Les misérables (Première partie)*. *Fantine I*. 2^a ed. Paris: Pagnerre, libraire éditeur, vol. 1.
- ____ 1862. *Les misérables (Cinquième partie)*. *Jean Valjean I*. 2^a ed. Paris: Pagnerre, libraire éditeur, v. 9.
- ____ 1865. *Los miserables (Primera parte)*, *Fantina*. Trad. Nemesio Fernández Cuesta. Madrid: Gaspar y Roig editores, vol. 1.
- ____ 1865. *Los miserables (Quinta parte)*, *Juan Valjean*. Trad. Nemesio Fernández Cuesta Madrid: Gaspar y Roig editores, vol. 5.
- HURTADO, A. 1996: « La traduction: classification et éléments d'analyse ». *Meta* 41 (3), pp. 366-377.
- ____ (dir.) 2007 (1999). *Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa.
- JAUZAC, PH. 2005. *Jules Verne: Hetzel et les cartonnages illustrés*. Paris: Editions de l'Amateur.
- JULES-VERNE, J. 1973. *Jules Verne*. Paris: Hachette.

LABORDE, A. DE. 1816. *Itinerario Descriptivo de las Provincias de España, y de sus Islas y Posesiones en el Mediterráneo: con una sucinta idea de su situación geográfica, población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, carácter y costumbres de sus habitantes, y otras noticias que amenizan la lectura.* Trad. Mariano de Cabrerizo y Bascuas. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompíe.

____ 1826. *Itinerario descriptivo de las Provincias de España: Su situación geográfica, población, historia civil y natural, agricultura, comercio, industria, hombres célebres, y carácter y costumbres de sus habitantes.* Trad. Mariano de Cabrerizo y Bascuas. 2ª ed. corregida y aumentada. Valencia: Imprenta de José Ferrer de Orga. 1 atlas + 1 vol.

____ 1827-1831. *Itinéraire descriptif de l'Espagne, précédée d'une notice sur la configuration de l'Espagne et son climat, par M. de Humboldt, d'un aperçu sur la géographie physique, par M. le colonel Bory de Saint-Vincent, et d'un abrégé historique de la monarchie espagnole et des invasions de la péninsule jusqu'à nos jours...* 3ª edición corregida y aumentada. París: Imprimerie Firmin-Didot père et fils. 6 vol + 1 atlas.

LAFONTAINE, J. DE. 1934. *Fables choisies mises en vers.* Tomo II. París : Société Les Belles Lettres. Texte établi par F. Gohin.

LEGUINA, E. DE. 1885. *La espada: apuntes para su historia en España.* Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

LEMIRE, CH. 1908. *Jules Verne 1828-1905.* París-Nantes-Amiens: Berger-Levrault & Cie.

LOTTMAN, H. 1998. *Jules Verne.* Trad. M.-T. Gallego. Barcelona: Anagrama.

MAGNIEN, B. (ed.). 1995. *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela: el ejemplo de Timoteo Orbe.* Barcelona: Anthropos.

MARCOIN, F. 2011. « La presse enfantine ». En D. KALIFA, PH. REGNIER, M.T. THERENTY & A. VAILLANT (dir.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle.* París: Nouveau Monde éditions, pp. 565-572.

MARTIN, CH.-N. 1978. *La vie et l'œuvre de Jules Verne.* París: Michel de l'Ormeriaie.

MARTÍNEZ MARTÍN, J.-A. 1991. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX.* Madrid: CSIC.

____ (dir.) 2001. *Historia de la edición en España (1836-1936).* Madrid: Marcial, Pons.

- _____. 2005. « La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura ». *Ayer* 58 (2), pp. 15-34.
- MAS I VIVES, J. 2006. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2 vol.
- MENDEZ, P. & PALACIOS, C. 2011. *La nouvelle au XIXe siècle: auteurs mineurs / La « nouvelle » en el siglo XIX: autores secundarios*. Berna: Peter Lang.
- MICHON, J. & MOLLIER, J.-Y. (dirs.). 2001. *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*. Quebec: Presses de l'Université Laval/París: L'Harmattan.
- MIGUEL, A. DE. 2007. « La lengua viva: Hechos y dichos », *Libertad Digital*. [En línea: 27-03-2007].
URI: <http://www.libertaddigital.com/opinion/amando-de-miguel/hechos-y-dichos-36622/>.
- MILLÁ, A. 1956. *Libreros y bibliófilos barceloneses del siglo XIX. Apuntes para su pequeña historia*. Barcelona: Gremio de Libreros de Barcelona.
- MIÑANO Y BEDOYA, S. DE. 1826-1829. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. Madrid: Imprenta de Pierart-Peralta. 10 vol +1 suplemento.
- MONGIN, J.-L. 2013. *Jules Verne et le « Musée des Familles »*. Amiens: AARP et Encre Édition.
- MURER, P. 1996. « Jules Verne collaborateur du Musée des Familles ». *Studi in ricordo di Sergio Sacchi. Quaderni della rivista Letteratura frontiera/Littératures frontalières* 1, pp. 281-295.
- NAVARRETE, M.-A. 2000-2001. « Francés-castellano - La palabra y su doble: la traducción de *Frritt-Flacc*, de Jules Verne ». *Vasos comunicantes: revista ACE traductores* 18, pp. 76-78. URI: <http://revistavasoscomunicantes.blogspot.com.es/2011/03/vasos-comunicantes-numero-18.html>.
- NEWMARK, P. 1992 (1987). *Manual de traducción*. Traductor V. Moya. Madrid: Cátedra.
- NÚÑEZ DE TABOADA, M.-M. 1842. *Nuevo diccionario francés-español y español-francés*. 2^a ed. Tomo I. Barcelona: Imprenta de Antonio Bergnes y Compañía.
- PALACIOS, C. 2003. *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PARINET, E. 2004. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e-XX^e siècle)*. París: Editions du Seuil.

- PEDAUGE, M. 2007. « La musique dans l'œuvre de Jules Verne ». *Jules Verne et la musique*. Revue Jules Verne 24, pp. 23-35.
- PEDRELL, F. 1894. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Imprenta de Victor Berdós, editor.
- PERET, H. & PERET, J.-C. 2006. *Le monde extraordinaire de Jules Verne*. [s.l.]: Cheminements.
- PEREZ, A. 2010. « Les premières éditions espagnoles ». En Ph. Burgaud & C. Giton (coord.). *Les « Voyages » à l'étranger: Un problème éditorial*. Revue Jules Verne 30, pp. 47-59.
- PÉREZ-RIOJA, J.-A. 1984 (1971). *Diccionario de Símbolos y mitos*. 2^aed. 2^a reimpr. Madrid: Tecnos.
- PI Y MARGALL, F. 1885. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Granada, Jaén, Málaga y Almería*. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y C^a.
- PICOT, J.-P. 2000. « Une étude en noir ». En J. VERNE. *Maître Zacharius et autres récits*. Paris: José Corti, pp. 254-261.
- POURVOYEUR, R. 1971. « Verne et Offenbach (1^{re} partie) ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 20, pp. 87-99.
- ____ 1972. « L'influence de Jules Verne sur la zarzuela ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 24, pp. 188-193.
- ____ 1984. « Notes marginales à propos d'Ox ». *Bulletin de la société Jules Verne* 71, pp. 147-149.
- ____ 1998. « À propos de musique chez Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 125, pp. 19-25.
- ____ 2005. « Ouvrages de théâtre musical inspirés par Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 156, pp. 2-4.
- RAYMOND, F. 1987. *Frritt-Flacc* revisité. *La revue des lettres modernes* 5, pp. 157-161.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1826. *Ortografía de la lengua castellana*. 9^a ed. reformada y corregida. Madrid: Imprenta real.
- ____ 1869. *Diccionario de la lengua castellana*. 11^a ed. Madrid: Imprenta de don Manuel Rivadeneyra.
- ____ 1880. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Gregorio Hernando, impresor y librero.
- ____ 1884. *Diccionario de la lengua castellana*. 12^a ed. Madrid: Imprenta de don Gregorio Hernando.

- ____ 1899. *Diccionario de la lengua castellana*. 13^a ed. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y compañía.
- ____ 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. 1^a ed. URI: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>.
- ____ 2014. *Diccionario de la lengua española*. 23^a edición. Madrid: Espasa Libros,
- RECLUS, É. 1876. *L'Europe méridionale (Grèce, Turquie, Roumanie, Serbie, Italie, Espagne et Portugal)*, vol. 1. En. E. RECLUS.1876-1894. *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes*. Paris: Hachette. 20 vol.
URI: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104966d>.
- REY, A. (dir). 2006 (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. París: Dictionnaires le Robert, 3 vol.
- REYES, G. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- RIEGEL, M., PELLAT, J-C. & RIOUL, R. 1998. *Grammaire méthodique du français*. París: Presses universitaires de France.
- ROBERT, V. 2011. « Paysages politiques, cohérences médiatiques ». En D. KALIFA, PH. REGNIER, M.T. THERENTY & A. VAILLANT (dir.): *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. París: Nouveau Monde éditions, pp. 213-248.
- ROBIN, CH. 1988. *Un éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)*. Saint Sébastien: ACL édition. Société CROCUS.
- ROBOLY, D. 2007. « Jules Verne sur les traces d'Edgar Allan Poe. La thématique du double à travers l'étude de deux récits : *Frritt-Flacc* et *William Wilson* ». En Ch. REFFAIT & A. SCHAFFNER (ed.). *Jules Verne ou les inventions romanesques*. Romanesques – Hors-Série. Amiens: Encrage, pp. 395-406.
- RODRÍGUEZ NAVAS Y CARRASCO, M. 1918. *Diccionario general y técnico hispano-americano*. Madrid: Cultura.
- ROMÁN, F.-J. 2014. *Jules Verne. Bibliografía de primeras ediciones hispánicas*. Marratxí (Islas Baleares): Ediciones Paganel.
- ROMERA, J.-M. 2000. « Un cuarto a espadas », *Rinconete, Centro Virtual Cervantes*.
URI: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_00/17042000_02.htm.

- RUBIO, L. 1982. « Tópicos religiosos en el español coloquial ». *Revista de folklore* 23, pp. 158-162.
- RUDDER, O. DE. 1998. *Ces mots qui font du bruit.- Dictionnaire des onomatopées, interjections et autres vocables d'origine onomatopéique ou expressive de la langue française*. [Paris] J.C. Lattès.
- SADAUNE, S. 2000. *Contes et nouvelles de Jules Verne*. Rennes: Ouest-France.
- _____. 2014. « Le Désir qui se fait jour (et qui fait jouir) ». *Chair. Entre allusions et illusions*. *Revue Jules Verne* 38, pp. 11-23.
- SCHOENTJES, P. 2000. « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique de la fiction dans *Une fantaisie du docteur Ox* ». En Ph. GILLES (ed.). *Récits de la pensée : études sur le roman et l'essai*. Paris: Sédès, pp. 225-234.
- SEGARRA, O. 2004. *La cultura del vino*. Barcelona: Amat.
- SORIANO, M. 1978. *Jules Verne*. Paris: Julliard.
- SORRENTINO, F. 2004. « Los hermanos Garnier y su criatura española: don Enrique de Montalbán, doctor en Letras (I) » *El Trujamán, revista diaria de Traducción*.
URI: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_04/18112004.htm#np2.
- SUTTER, E. 2014. *La sonnerie du tocsin : quelle histoire ! ou la difficile communication sur un moyen de communication disparu*. Paris: Société française de Campanologie.
URI: <http://campanologie.free.fr/pdf/Bulletin-77-2-tocsin-cor.pdf>.
- TARRIEU, A. 2007. « La musique du corps ». *Jules Verne et la musique*. *Revue Jules Verne* 24, pp. 123-134.
- TAVAN, V. 2014. « Le sexe, la science et l'homme. Les codes de l'humour grivois dans trois récits ». *Chair. Entre allusions et illusions*. *Revue Jules Verne* 38, pp. 59-74.
- THOMPSON, I. & VALETOUX, PH. 2008-2009. « Jules Verne's visits to Gibraltar in 1878 », *Verniana*. *Revista digital*, vol. 1.
URI: <http://www.verniana.org/volumes/01/index.fr.html>.
- TORO Y GÓMEZ, M. 1901. *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*. París-Madrid: Armand Colin – Hernando y Cia.
- TOUTTAIN, P.-A. 1978. « Une cruelle fantaisie: Le docteur Ox ». *La revue des lettres modernes. Jules Verne 2: Écriture vernienne*, pp. 155-163.

- TRESACO, M.-P. 2011. « Viaje al centro de la Tierra: las ediciones españolas del siglo XIX. En M.-P. TRESACO (coord.). *Alrededor de la obra de Julio Verne. Escribir y describir el mundo en el siglo XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 145-171.
- TRICÀS, M. 1995. *Manual de traducción francés/castellano*. Barcelona: Gedisa.
- VELOSO, I. 2004. « Ortotipografía comparada (francés-español) ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 19, p. 183-194.
- VERNE, J. 1872. *Une fantaisie du docteur Ox*. En *Le Musée des Familles*. (Lectures du soir). Tomo 39. París.
- ____ 1874a. *Une fantaisie du docteur Ox*. En *Le Docteur Ox*. París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. 1-89. Sin ilustraciones.
- ____ 1874b. *Une fantaisie du docteur Ox*. En *Le Docteur Ox*. París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. 1-62. Ilustrada
- ____ [1874]c. *Una ciudad oxi-hidrogenada*, [s.a.]. Trad. Felipe de Burgos. Barcelona: Trilla y Serra, editores, col. Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra. Ilustrada.
- ____ 1875. *Un capricho del doctor Ox*. Trad. Vicente Guimerá. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar, col. Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. Ilustrada.
- ____ [1876]. *Una ciudad oxi-hidrogenada ó el doctor Ox*, [s.a.]. Trad. Manuel Aranda y Sanjuán. Barcelona: Trilla y Serra, editores, col. Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra. Ilustrada.
- ____ 1884. *Frritt-Flacc*. En *Le Figaro illustré 1884-85. Supplément du Figaro*. Ilustrada.
- ____ 1885. *Frritt-Flace*, [s.a.]. Serie Biblioteca Reformista, tomo III. [Madrid]. Imprenta de M[anuel] Minuesa de los Ríos. Sin ilustraciones.
- ____ 1886a. *Frritt-Flacc*, junto a *Un Billet de loterie*, París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. [277]-291. Sin ilustraciones.
- ____ 1886b. *Frritt-Flacc*, junto a *Un Billet de loterie*, París: J. Hetzel, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. [189]-198. Ilustrada.

- ____ 1886c. *Frritt-Flacc*, junto a *Un billete de lotería*. *El número 9672*. Trad. D. A de A. Madrid: Agustín Jubera, editor, pp. [45]-49 de la segunda parte. Ilustrada.
- ____ 1887a. *Gil Braltar. Fantaisie*. En *Le Petit Journal. Supplement du dimanche*, 02-01-1887, n° 134, pp. 1-2. Sin ilustraciones.
- ____ 1887b. *Gil Braltar* junto a *Le Chemin de France*. París: J. Hetzel et Cie, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. [311]-324. Sin Ilustraciones.
- ____ 1887c. *Gil Braltar* junto a *Le Chemin de France*. París: J. Hetzel et Cie, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, pp. [211]-220. Ilustrada.
- ____ 1887c. *Gil Braltar* junto a *El camino de Francia*. Madrid: Agustín Jubera, editor.
- ____ 1890. *Gil Braltar*. En *Le Petit Français illustré*, París: Armand Colin, n° 61, 62. Ilustraciones.
- ____ 1892a. *Frritt-Flacc*, En *España y América*, 18-09-1892, año I, n° 38, pp. 1-2. Sin ilustraciones.
- ____ 1892b. *Frritt-Flacc*. En *El País*, 01-10-1892, año VI, n° 1981, pp. 1-2. Sin ilustraciones.
- ____ 1979. *Textes oubliés (1849-1903)*. París: Union Générale d'Éditions. Edición de F. Lacassin.
- ____ 1981. *Frritt-Flacc*. *Bulletin de la Société Jules Verne* 59, pp. 92-97. Sin ilustraciones.
- ____ 1984. *Une fantaisie du docteur Ox*. *Bulletin de la Société Jules Verne* 71, pp. 104-146. Introd. Olivier Dumas.
- ____ 2000a. *Frritt-Flacc*. En *Contes et nouvelles de Jules Verne*, Rennes: Ouest-France, 2000, pp. 149-157. Sin ilustraciones.
- ____ 2000b. *Une fantaisie du docteur Ox*. En *Contes et nouvelles de Jules Verne*, Rennes: Ouest-France, pp. 79-142. Sin ilustraciones.
- ____ 2000c. *Frritt-Flacc*. En *Maître Zacharius et autres récits*. París: José Corti, pp. 54-64. Ilustrada.
- ____ 2000d. *Frritt-Flacc*. Trad. M.-A. Navarrete. *Libertad Digital*. [En línea: 29-12-2000].
URI: [<http://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/cuento-de-jules-verne-438.html>].
- ____ 2005a. « *Gil Braltar. Fantaisie* ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 153, pp. 14-18. Notas de Alain Braut.

Bibliografía

- ____ 2005b. *Gil Braltar* [y otros relatos]. Trad. Benito C[etano] Guerrero López. Sevilla: Signatura ediciones, pp. 7-23. Introduc del traductor.
- ____ 2007. *Una fantasía del doctor Ox*. Trad. E. de Prada. Ilustrac. M. Robledo. Orense: Duen de Bux.
- ____ 2008a. *El doctor Ox junto a De la Tierra a la Luna: Viaje directo en 97 horas y 20 minutos*. Barcelona: RBA.
- ____ 2008b. *Frritt-Flacc* junto a *La vuelta al mundo en ochenta días y Los forzadores de bloqueos*. Barcelona: RBA.
- ____ 2008c. *Gil Braltar* junto a *El camino de Francia*. Barcelona: RBA.
- ____ 2014. *Una fantasía del doctor Ox*. Trad. Irene Rodríguez de Soto. Barcelona: Sd edicions.
- VIERNE, S. 1980. « Jules Verne et le fantastique ». *Jules Verne II. Filiations, Rencontres, Influences*. Colloque d'Amiens 1977, pp. 141-154.
- WEISSENBERG, E. 2000. « Les secrets d'un certain docteur Ox ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 133, pp. 51-60.
- YLLERA, A. & OZAETA, M.-R. 2002. *Estudios de traducción*. Madrid: UNED.
- ZEROLO, E. 1895. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier. 2 vol.

ANEXO

VARIACIONES EN *GIL BRALTAR*

VERSIONES FRANCESAS

TEXTO PARTIDA: GB-B₂ (1887): *Gil Braltar*, versión B, gr.in-8°, junto a *Le Chemin de France*, París: J. Hetzel et C^{ie}, col. Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 17 de noviembre de 1887, pp. [211]-220. Imprenta Gauthier-Villars (Paris). Ilustraciones de G.Roux. Volumen simple

TEXTO DEL MANUSCRITO:

Biblioteca Municipal de Nantes: [https://catalogue-bm.nantes.fr/in/faces/imageReader.xhtml?id=h::Nantes_216&highlight=Gil%20Braltar].

I

Ils étaient là de sept à huit cents, à tout le moins. De taille moyenne,¹ mais robustes, agiles, souples, faits pour les bonds prodigieux, ils gambadaient sous les² dernières clartés du soleil qui se couchait au-delà des montagnes échelonnées vers l'ouest de la rade. Le disque [rougeâtre]³ disparut bientôt, et l'obscurité commença à se faire au milieu de⁴ ce bassin encadré des sierras⁵ lointaines de Sanorra,⁶ de Ronda et du pays désolé del Cuervo.

Soudain, toute la troupe s'immobilisa. Son chef venait d'apparaître sur ce dos d'âne maigre, qui forme la crête du mont. Du poste de soldats, perché à l'extrême sommité de l'énorme roc, on ne pouvait rien voir de ce qui se passait sous les arbres.

« Sriss !... Sriss ! »⁷ fit entendre le chef, dont les lèvres,

¹ « Moyens de taille » en el manuscrito.

² Manuscrito : « aux ».

³ Ausente en el manuscrito.

⁴ « dans » en el manuscrito.

⁵ En nota a pie de página, el *Petit Français illustré* explica la palabra : « Sierra, mot espagnol, qui signifie montagne et chaîne de montagnes. C'est ainsi qu'on dit Sierra Morena, Sierra Nevada. »

⁶ « Sannora » en el manuscrito.

⁷ « Sriss... Sriss... » en el manuscrito

ramassées **en cul de poule**⁸, donnèrent à ce sifflement une intensité extraordinaire.

« Sriss !... Sriss ! »⁹ répéta **cette troupe étrange**¹⁰ avec un ensemble parfait.

Un être singulier, ce chef, de haute stature, vêtu d'une peau de singe, poil en dehors, la tête embroussaillée d'une chevelure inculte, la face hérissée d'une barbe courte, les pieds nus, durs en dessous comme un sabot de cheval.

Il leva le bras droit et le tendit vers la croupe inférieure de la montagne. Tous aussitôt de répéter ce geste avec une précision militaire, il est plus juste de dire mécanique, – véritables marionnettes mues par le même ressort. Il abaissa son bras. Ils abaissèrent leurs bras. Il se courba vers le sol. Ils se courbèrent dans la même attitude. Il ramassa un solide bâton qu'il brandit. **Ils**¹¹ brandirent leurs bâtons et exécutèrent un moulinet pareil au sien, [- ce moulinet que les bâtonnistes appellent « la rose couverte ».]¹²

Puis, le chef se retourna, [se glissa entre les herbes,]¹³ rampa sous les arbres. La troupe le suivit en rampant.

En moins de dix minutes, les sentiers du mont, ravinés par les pluies, furent **dévalés**¹⁴, sans que le heurt d'un caillou eût décelé la présence de cette masse en marche.

[Un quart d'heure après, le chef s'arrêta. Tous s'arrêtèrent comme s'ils eussent été figés sur place.

À deux cents mètres au-dessous, apparaissait la ville, couchée le long de la sombre rade]¹⁵. De nombreuses lumières étoilaient le groupe confus des môles, des maisons, des villas, des casernes. Au-delà, les fanaux des navires de guerre, les feux des bâtiments de commerce et des pontons, mouillés au large, se réverbéraient **à la surface des**¹⁶ eaux calmes. Plus loin, à l'extrémité

⁸ Segmento cambiado por « et fortement plissées » en *Le Petit Français illustré* 1890.

⁹ — Sriss... Sriss...!, puntuación del manuscrito

¹⁰ Manuscrito : « la troupe »

¹¹ Manuscrito : « tous »

¹² Ausente en el manuscrito.

¹³ Ausente en el manuscrito.

¹⁴ « descendus » en el manuscrito.

¹⁵ Manuscrito : « Le chef s'arrêta. Tous s'arrêtèrent comme s'ils eussent été figés sur place, à deux cents mètres au-dessous de la ville, couchée le long de la rade. »

¹⁶ « dans les » en el manuscrito.

de la pointe d'Europe, le phare projetait son faisceau lumineux sur le détroit.

En ce moment éclata un coup de canon, le *First gun fire*¹⁷, tiré de l'une des batteries rasantes. Et alors, les roulements de tambours, accompagnés de l'aigre sifflet des fifres, se firent aussitôt entendre.

C'était l'heure de la retraite, l'heure de rentrer chez soi. Aucun étranger n'avait plus le droit de courir la ville, sans être escorté¹⁸ d'un officier de la garnison. Ordre aux équipages de rallier le bord, avant que les portes fussent fermées. De quart d'heure en quart d'heure, circulaient des patrouilles qui conduisaient au poste les retardataires et les ivrognes. Puis, tout se tut.

Le général Mac Kackmale pouvait dormir sur ses deux oreilles.

Il ne semblait pas que l'Angleterre eût rien à craindre, [cette nuit-là,]¹⁹ pour son rocher de Gibraltar.

II

On sait ce qu'il est, ce rocher formidable, haut de quatre cent vingt-cinq mètres²⁰, reposant sur une base large de douze cent quarante-cinq²¹, longue de quatre mille trois cents²². Il ressemble quelque peu à un [énorme]²³ lion couché, la tête du côté de l'Espagne, la queue trempant dans la mer. Sa face montre les dents, – sept cents canons braqués à travers ses embrasures, – les *dents de la vieille*, comme on dit²⁴. [Une vieille qui mordrait dur, [si on l'agaçait.]]²⁵ Aussi l'Angleterre est-elle solidement postée là, comme à Périn²⁶, à Aden, à Malte, à Poulo-Pinang, à Hongkong²⁷, autant de

¹⁷ El *Petit Français illustré*, en nota a pie de página, explica : « Mot anglais qui signifiait littéralement : *Le premier feu de canon*. Prononcez *feurst gueun faire*.

¹⁸ « accompagné » en el manuscrito.

¹⁹ No existe en el manuscrito.

²⁰ En número en el manuscrito.

²¹ En número en el manuscrito.

²² En número en el manuscrito.

²³ Ausente en el manuscrito.

²⁴ En el manuscrito : « , mais une vieille qui mordrait dur. »

²⁵ No existe en el manuscrito.

²⁶ Se reproduce esta grafía en todas las versiones francesas: GB-B1887,

rochers dont, quelque jour, avec les progrès de la mécanique, elle fera des forteresses tournantes.][²⁸

En attendant, Gibraltar assure au Royaume-Uni²⁹ une domination incontestable sur les dix-huit kilomètres de ce détroit que la massue d'Hercule a ouvert entre Abila³⁰ et Calpe³¹, au plus profond des eaux méditerranéennes.

Les Espagnols ont-ils renoncé à reprendre ce morceau de leur péninsule ? Oui, sans doute, car il semble être inattaquable par terre ou par mer³².

Cependant³³, il y en avait un, de ces hidalgos³⁴, que hantait la³⁵ pensée obsédante de reconquérir ce roc offensif et défensif. C'était le chef de la bande, un être bizarre, on peut même dire un fou. Il³⁶ se nommait précisément Gil Braltar, nom qui, dans sa pensée sans doute, le prédestinait à cette conquête patriotique. Son cerveau n'y avait point résisté, et sa place eût été à l'hôpital³⁷ des aliénés. On le connaissait bien. Toutefois³⁸, depuis dix ans, on ne savait trop ce qu'il était devenu. [Peut-être errait-il à travers le monde ?]³⁹ En réalité, il n'avait point quitté son domaine patrimonial. Il y vivait d'une existence de troglodyte, sous les bois, dans les cavernes, et plus particulièrement au fond de ces réduits inaccessibles des grottes de San-Miguel⁴⁰, qui, dit-on, communiquent avec la mer. On le croyait mort. Il vivait, cependant,

GB-C1887, GB-C1889. En el manuscrito, en la edición de *Le Petit Journal* (GB-A1887) y en la del *Bulletin de la Société Jules Verne* se transcribe Périn. En la del *Petit Français illustré* se ha suprimido.

²⁷ Así en el manuscrito, en GB-A1887, GB-C1887, GB-C1890; Hong-kong en GB-B1887 y en la reproducción del *Bulletin de la Société Jules Verne*

²⁸ El *Petit Français illustré* elimina todo el fragmento donde se detallan las posesiones inglesas en el mundo, cuarenta y tres palabras, desde *Une vieille* hasta *forteresses tournantes*.

²⁹ « Gibraltar lui assure » en el manuscrito.

³⁰ En el manuscrito se ortografía como Abyla.

³¹ El *Petit Français illustré* escribe Calpé.

³² Manuscrito : « cela semble impossible ».

³³ Manuscrito : « En tout cas »

³⁴ « de ces hidalgos »: presente en el *Petit Journal*, ausente en el manuscrito y en la edición Hetzel.

³⁵ Manuscrito : « cette ».

³⁶ « Il se nommait... » en el manuscrito y en el *Petit Journal*. « Cet hidalgo se nommait... » dans l'édition Hetzel.

³⁷ « hôpital » en el manuscrito y en el *Petit Journal*, fue corregido por « hospice » para la edición Hetzel.

³⁸ En el manuscrito “mais”.

³⁹ Segmento ausente en el manuscrito.

⁴⁰ En el manuscrito no está unido por un guión.

mais à la façon de ces hommes sauvages, dépourvus de la raison humaine, qui n'obéissent plus qu'aux instincts de l'animalité.

III

Il dormait bien, le général Mac Kackmale, sur ses deux oreilles, plus longues que ne le comporte l'ordonnance. Avec ses bras démesurés, ses yeux ronds, [enfoncés]⁴¹ sous de rudes sourcils, sa face encadrée d'une barbe rêche, sa physionomie grimaçante, ses gestes d'anthropopithèque, le prognathisme⁴² **extraordinaire de sa mâchoire**⁴³, il était d'une laideur remarquable, – même chez un général anglais. Un vrai singe, excellent militaire, d'ailleurs, malgré sa tournure simiesque⁴⁴.

Oui ! Il dormait dans sa confortable habitation de Main-Street, cette rue sinueuse qui traverse la ville **depuis**⁴⁵ la Porte-de-Mer **jusqu'à**⁴⁶ la Porte de l'Alameda. [**Peut-être rêvait-il**⁴⁷ que l'Angleterre s'emparait de l'Égypte, de la Turquie, de la Hollande, de l'Afghanistan, du Soudan, du pays des Boers, en un mot, de tous les points du globe à sa convenance, – et cela au moment où elle risquait de perdre Gibraltar.]⁴⁸

La porte de la chambre s'ouvrit brusquement.

« Qu'y a-t-il ? demanda le général Mac Kackmale⁴⁹, en se redressant d'un bond.

– Mon général, répondit un aide de camp qui venait d'entrer comme un obus-torpille, la ville est envahie !...

– Les Espagnols ?

⁴¹ Ausente en el manuscrito.

⁴² El *Petit Français illustré*, en dos notas a pie de página consecutivas (la 3 y la 4), explica : « Anthropopithèque (du grec *anthrôpos*, homme, et *pithêkos*, singe, homme-singe. » Para la siguiente palabra apunta : « *Prognathisme* (du grec *pro*, en avant, et *gnathos*, mâchoire) qui a la mâchoire en avant, comme les singes.

⁴³ « de sa mâchoire prééminente » en el manuscrito.

⁴⁴ El *Petit Français illustré*, en la nota 4 a pie de página, dice : « *Simiesque*: (du latin *simius*, singe) â tournure de singe.

⁴⁵ « de » en el manuscrito.

⁴⁶ « à » en el manuscrito.

⁴⁷ « Même il rêvait » en el manuscrito.

⁴⁸ Todo el segmento está ausente de *Le Petit Français illustré*.

⁴⁹ Mac Kackmâle, ortografiado así en el manuscrito en todos los casos.

- Il faut le croire !
- Ils auraient osé !... »

Le général n’acheva pas. Il se leva, rejeta le madras qui lui serrait la tête, [se coula⁵⁰ dans son pantalon]⁵¹, s’enfourna dans son habit, descendit dans ses bottes, se coiffa de son claque⁵², se boucla de son épée, tout en disant:

« Quel est ce bruit que j’entends ?

– Le bruit des quartiers de roches qui roulent comme une avalanche sur la ville.

– Ces coquins sont nombreux ?...

– Ils doivent l’être.

– Oui!⁵³ Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis⁵⁴, sans doute pour ce coup de main: les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque⁵⁵, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...⁵⁶

– C’est à craindre, mon général !⁵⁷

– Et le gouverneur est-il prévenu ?

– Non ! Impossible d’aller le rejoindre à sa villa de la pointe d’Europe !⁵⁸ Les portes sont occupées, les rues sont pleines d’assaillants !...

– Et la caserne de la Porte-de-Mer ?...

– Aucun moyen d’y arriver ! Les artilleurs doivent être cernés

⁵⁰ « se roula » en la versión Hetzel.

⁵¹ El segmento está ausente en el manuscrito. Este hecho no ha sido detectado por A. Braut 2005:16 quien piensa que los verbos « se rouler » y « se couler » se sustituyen en el manuscrito por « s’enfourner »

⁵² Todo el fragmento recuerda a la manera de vestirse de Trifulgas en *Frritt-Flacc*.

⁵³ Presente en el manuscrito y en el *Petit Journal*. Ausente en la versión Hetzel y en el *Petit Français illustré*.

⁵⁴ En le *Petit Journal*: Tous les bandits de la côte se sont réunis, sans doute, pour ce coup de main. En el manuscrito: Tous les bandits de la cote se seront réunis pour ce coup de main [...]

⁵⁵ En el manuscrito y en el *Petit Français illustré*, sin guión.

⁵⁶ Así en Hetzel y en el *Petit Français illustré*. En el *Petit Journal*: « dans les villages de la côte... ». A Braut, en GB-A-1887b nota 7 pg. 16, comete un error al anotar lo contrario. En el manuscrito: « qui pullulent. — Sans doute, mon général ! — Et le gouverneur est-il prévenu ? ».

⁵⁷ « Sans doute, mon général » en el manuscrito.

⁵⁸ Pointe (con mayúscula) d’Europe en el *Petit Français illustré*.

dans leur caserne !

– Combien d’hommes avec vous ?...

– Une vingtaine, mon général, des fantassins du 3^e régiment, qui ont pu s’échapper.⁵⁹

– Par Saint⁶⁰ Dunstan ! s’écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché[e]⁶¹ à l’Angleterre [par ces vendeurs d’oranges !...]⁶² Cela ne sera pas !... Non ! Cela ne sera pas ! »

En ce moment, la porte de la chambre livra passage à un être bizarre, qui sauta sur les épaules du⁶³ général.

IV⁶⁴

« Rendez-vous ! » s’écria-t-il d’une voix rauque, qui tenait plus du rugissement que de la voix humaine.

Quelques hommes, accourus à la suite de l’aide de camp, allaient se jeter sur cet homme, quand, à la clarté de la chambre, ils le reconnurent.

« Gil Braltar ! » s’écrièrent-ils.

C’était lui, en effet, [l’hidalgo auquel on ne pensait plus depuis longtemps,]⁶⁵ le sauvage des grottes de San-Miguel.

« Rendez-vous ?⁶⁶ hurlait-il.

– Jamais ! » répondit le général Mac Kackmale.

Soudain, au moment où les soldats l’entouraient, Gil Braltar fit entendre un « sriss »⁶⁷ aigu et prolongé.

Aussitôt, la cour de l’habitation, puis l’habitation elle-même,

⁵⁹ En el manuscrito acaba en punto de exclamación.

⁶⁰ Con minúscula: « saint » en el *Petit Journal*. Unido mediante guión en el *Petit Français illustré*.

⁶¹ Femenino en el manuscrito.

⁶² Este segmento no aparece en el manuscrito.

⁶³ « sur le général » en el manuscrito.

⁶⁴ En el *Petit Français illustré* no se marca el inicio del capítulo IV, por lo que el relato solo contiene tres capítulos.

⁶⁵ Segmento inexistente en el manuscrito.

⁶⁶ Tanto el manuscrito como Hetzel y el *Petit Français illustré* mantienen el punto de interrogación final. En cambio le *Petit Journal* y A. Braut transcriben el punto de exclamación.

⁶⁷ « un sriss... aigu et prolongé » en el manuscrito.

s'emplirent d'une masse envahissante...

Le croira-t-on ? C'étaient [des monos, c'étaient]⁶⁸ des singes, et par centaines ! Venaient-ils donc reprendre aux Anglais ce rocher **de Gibraltar**⁶⁹ dont ils sont les véritables propriétaires, ce mont qu'ils occupaient bien avant les Espagnols, [et]⁷⁰ bien avant que Cromwell en eût rêvé la conquête pour la Grande-Bretagne⁷¹ ? Oui, en vérité ! Et ils étaient redoutables par leur nombre, ces singes sans queue, avec lesquels on ne vivait en bon accord qu'à la condition de tolérer leurs maraudes⁷², ces êtres intelligents [et audacieux]⁷³ qu'on se gardait de molester, car ils se vengeaient⁷⁴ – cela était arrivé quelquefois – en faisant rouler d'énormes roches sur la ville !

Et, maintenant, ces monos⁷⁵ étaient devenus les soldats d'un fou, aussi sauvage qu'eux, de ce Gil Braltar qu'ils connaissaient, qui vivait de leur vie indépendante, [de ce Guillaume Tell quadrumanisé,]⁷⁶ dont [toute]⁷⁷ l'existence se concentrait sur cette pensée: chasser les étrangers du territoire espagnol !

Quelle honte pour le Royaume-Uni, si la tentative réussissait ! Les Anglais, vainqueurs des Indous, des Abyssins, des Tasmaniens, des Australiens, des Hottentots, de tant d'autres, vaincus par de simples monos !⁷⁸

[Si pareille catastrophe arrivait,]⁷⁹ le général Mac Kackmale n'aurait plus qu'à se faire sauter la tête ! On ne survit pas à pareil déshonneur !

Pendant, avant que les singes, appelés par le sifflement de leur chef, eussent envahi la chambre, quelques soldats **avaient pu se jeter** sur Gil Braltar⁸⁰. Le fou, doué d'une extraordinaire vigueur, **résista, et ce**⁸¹ ne fut pas sans peine qu'on parvint à le réduire. Sa

⁶⁸ Suprimido en el *Petit Français illustré*.

⁶⁹ Suprimido en Hetzel y en el *Petit Français illustré*.

⁷⁰ Conjunción presente en el manuscrito.

⁷¹ « L'Angleterre » en el manuscrito y en el *Petit Journal*.

⁷² Punto seguido tras « maraudes » en el *Petit Français illustré*.

⁷³ Inexistente en el manuscrito.

⁷⁴ Errata en el *Petit Français illustré* : « vengaient ».

⁷⁵ El *Petit Français illustré* sustituye la palabra « monos » por « singes ».

⁷⁶ Suprimido en el *Petit Français illustré*.

⁷⁷ Suprimido en el *Petit Français illustré*.

⁷⁸ En el *Petit Français illustré*: « par des singes ».

⁷⁹ Segmento inexistente en el manuscrito. Ver ilustración XX

⁸⁰ « s'étaient jetés sur le g [sic] Gil Braltar » en el manuscrito ; « s'étaient jetés sur Gil Braltar » en el *Petit Journal*

⁸¹ « avait résisté. Ce » en el manuscrito y en el *Petit Journal*.

peau d'emprunt lui ayant été arrachée dans la lutte, il demeura presque nu dans un coin, bâillonné, ligoté⁸², hors d'état de bouger ou de se faire entendre. [Peu de temps après, Mac Kackmale s'élançait hors de sa maison, résolu à vaincre ou [à]⁸³ mourir, suivant la formule militaire.]⁸⁴

Mais le danger n'en était pas moins grand au dehors. Sans doute, quelques fantassins avaient pu se réunir [à la Porte-de-Mer et marchaient vers l'habitation du général]⁸⁵. Divers coups de feu éclataient dans Main-Street et sur la place du Commerce. [Toutefois,]⁸⁶ le nombre des monos⁸⁷ était tel que la garnison de Gibraltar [risquait d'être]⁸⁸ bientôt réduite à leur céder la place. Et alors, si les Espagnols faisaient cause commune avec ces⁸⁹ singes, les forts seraient abandonnés, les batteries seraient désertées, les fortifications ne compteraient plus un seul défenseur, et les Anglais, qui avaient rendu ce rocher imprenable, ne parviendraient plus à le reprendre.

Soudain, un revirement se produisit.

[En effet,]⁹⁰ à la lueur de quelques torches qui éclairaient la cour, on put voir les monos⁹¹ battre en retraite. À la tête de la bande marchait son chef⁹², brandissant son bâton. Tous, imitant ses mouvements de bras et de jambes, le suivaient [d'un même pas.]⁹³

Gil Braltar avait-il donc pu se débarrasser de ses liens, s'échapper de la chambre où on le gardait ? On n'en pouvait plus douter. Mais où se dirigeait-il maintenant ?⁹⁴ Allait-il se porter vers la pointe d'Europe, sur la villa du gouverneur, lui donner l'assaut, le sommer de se rendre, ainsi qu'il avait fait vis-à-vis du général ?

Non ! Le fou et sa bande descendaient Main-Street. Puis,

⁸² « ligotté » en el manuscrito y en Hetzel. En el *Petit Français illustré*, « attaché ».

⁸³ Preposición introducida en el *Petit Français illustré*.

⁸⁴ Fragmento de la versión Hetzel, ausente en el manuscrito. El *Petit Journal* propone: « Mac Kackmale avait pu s'élançer au dehors résolu à vaincre ou mourir, suivant la formule militaire. »

⁸⁵ Fragmento inexistente en el manuscrito.

⁸⁶ En el manuscrito: « Commerce, mais le nombre ».

⁸⁷ En el *Petit Français illustré*, « singes ».

⁸⁸ « en serait » en el manuscrito

⁸⁹ « les » en el *Petit Journal*.

⁹⁰ Inexistente en el manuscrito. Tampoco hay punto y aparte.

⁹¹ En el *Petit Français illustré*, « singes ».

⁹² Manuscrito: « En tête de la bande marchait leur chef, »

⁹³ Ausente en el manuscrito.

⁹⁴ Manuscrito: « Maintenant, où se dirigeait-il maintenant ? »

après avoir franchi la porte de l'Alameda, tous prirent⁹⁵ obliquement à travers le parc et remontèrent les pentes de la montagne.

Une heure après, il ne restait plus dans la ville un seul des envahisseurs de Gibraltar.⁹⁶

Que s'était-il donc passé ?

On le sut bientôt, quand le général Mac Kackmale apparut sur la lisière du parc.⁹⁷

C'était lui qui, prenant la place du fou, avait dirigé la retraite de la bande, après s'être enveloppé de la peau de singe du prisonnier.⁹⁸ Il ressemblait tellement à un quadrumane, [ce brave guerrier,]⁹⁹ que les monos s'y étaient trompés [eux-mêmes]¹⁰⁰. Aussi n'avait-il eu qu'à paraître pour les entraîner à sa suite !...¹⁰¹

Une idée de génie tout simplement¹⁰², [qui fut]¹⁰³ bientôt récompensée par l'envoi de la croix de Saint-George.

Quant à Gil Braltar, le Royaume-Uni le céda¹⁰⁴, contre espèces, à un Barnum¹⁰⁵ qui fait sa fortune en le promenant à travers¹⁰⁶ les principales villes de l'Ancien et du Nouveau-Monde¹⁰⁷.

⁹⁵ En la versión Hetzel y en el *Petit Français illustré*. En el manuscrito: « il franchit la porte de l'Alameda, il prit ». En el *Petit Journal*: « tous franchirent la porte de l'Alemada [sic], prirent »

⁹⁶ En el manuscrito, aquí acaba el capítulo 4 y comienza el 5 (en números arábigos).

⁹⁷ En el manuscrito: « On le sut bientôt quand on vit revenir le général Mac Kackmale. »

⁹⁸ El *Petit Français illustré*, siguiendo su costumbre de eliminar la palabra « mono » y sustituirla por « singe », propone para el segmento que sigue: « Il ressemblait tellement à un singe, ce brave guerrier, que les singes s'y étaient trompés eux-mêmes ». Por consiguiente, elimina los términos sinónimos que proponía Verne (*singe*, *quadrumane* y *mono*) y repite tres veces la palabra *singe* en un corto fragmento.

⁹⁹ No existe en el manuscrito.

¹⁰⁰ Suprimido en el *Petit Journal*.

¹⁰¹ Manuscrito: « , et il n'avait eu qu'à paraître pour les entraîner à sa suite. ». En el *Petit Journal* no existen ni el punto de exclamación ni los puntos suspensivos tras él.: “à sa suite.”

¹⁰² En le *Petit Journal*: « tout simplement !... »

¹⁰³ Inexistente en el manuscrito.

¹⁰⁴ Manuscrito: « il fut cédé »

¹⁰⁵ En el *Petit Journal*, Barnum aparece las dos veces escrito en minúsculas. En el *Petit Français illustré*, aquí Barnum es sustituido por « montreur de curiosités ».

¹⁰⁶ “dans” en el manuscrito.

¹⁰⁷ En el *Petit Français illustré*, se ortografía: « de l'ancien et du nouveau Monde ».

Il laisse même volontiers entendre, [le Barnum,]¹⁰⁸ que ce n'est point le sauvage de San Miguel¹⁰⁹ qu'il exhibe, mais le général Mac Kackmale en personne.

Toutefois,¹¹⁰ cette aventure a été une leçon pour le gouvernement de Sa Gracieuse Majesté. Il a compris que si Gibraltar ne pouvait être pris par les hommes, il était à la merci des singes. Aussi, l'Angleterre, très pratique, est-elle décidée à n'y envoyer désormais que les plus laids de ses généraux, afin que les monos puissent s'y tromper encore.¹¹¹

Cette mesure vraisemblablement lui assure à jamais la possession de Gibraltar.¹¹²

¹⁰⁸ Eliminado en el *Petit Français illustré*.

¹⁰⁹ « le fou » en el manuscrito.

¹¹⁰ « Mais » en el manuscrito.

¹¹¹ En el manuscrito : « Aussi, l'Angleterre, très pratique, n'y envoie-t-elle désormais que les plus laids de ses généraux, afin que les singes puissent s'y tromper encore. »

¹¹² En el manuscrito : « Par cette mesure, elle s'est à jamais assuré la possession de Gibraltar. »

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Tresaco, mi profesora y directora de este trabajo, por invitarme a subir al barco y pilotarlo con perfección, encontrando siempre el viento favorable hasta concluir este viaje extraordinario.

A M^a Pilar Tresaco, amiga más que compañera, por su fuerza incombustible y su compromiso personal en las múltiples facetas de este estudio, porque lo ha mimado tanto como yo, por mostrarme su cariño y delicadeza en todo momento y a cualquier hora.

A Volker Dehs por su bonhomía personal y su erudición generosa.

A Ana e Idoia por asesorarme en mis dudas iconográficas y musicales. A Rafa por el diseño gráfico de la portada. A ellos y a los demás compañeros de la tertulia del té y cruasán, Coral, Lourdes, Manoli y Teresa, quienes han compartido con paciencia y buen humor mis inquietudes, apoyándome siempre cariñosamente.

Gracias principalmente a mis dos razones vitales, Miguel y Cristina, a quienes va dedicado este trabajo, por impulsarlo con su fuerza y comprensión.

Huesca, noviembre de 2015.

1.

Fritt, c'est le vent qui se dégage,
Flau, c'est la pluie qui tombe à torrents.

De tout cela se fait un raffiné mélange, qui soude les
autres substances de la robe volcanique avec le tronc même le flanc
des montagnes de Somma. Le long du littoral, les rochers sont toujours
cimentés par les laves de cette sorte avec de la digalosside.

Fritt! Flau!

Pour faire le port, entre le littoral et la base des monts Somma, se trouve
un passage étroit, dans lequel se trouve la petite ville de
Napoli. Quelques centaines de maisons, à deux fenêtres avec
balcons, s'élèvent qui les défendent tout bien qu'il y ait, entre
les maisons du large, - construites à l'américaine, celles de la
montagne en cinq ou six étages, plus rapprochées que nous, parées
de galles qui la nuit y brûlent, on se souvient tout le long de
la route escarpée de la ville. Le volcan n'est pas loin,
dans le Vésuvius. Pendant le jour, la fumée s'élève et
s'étend sous forme de vapeurs sulfureuses, avec propagation de
debris liquides et d'acidulés. Pendant la nuit, de minuts en
minuts, on voit des flammes, un véritable feu, et
une partie de la ville s'illumine par un appareil
électrique, qui signale le port de Napoli avec ses lanternes,
balcons, verrières ou balustrades, sous l'éclairage des lanternes
de la digalosside.

De l'autre côté de la ville moderne s'élève des ruines
de l'époque romaine, sur un faubourg d'aspect arabe, en
un canton, à deux étages, à trois étages, à l'époque des ruines
de la ville. - un amoncellement de cubes de pierre, jetés au
hasard, sans fenêtres, un tas de débris à peine, dans les points
surtout disposés sans la patine du temps.

Cette ville, en quelque lieu de quatre ou cinq
toises à une centaine de toises, avec ses murailles sur
une face et quatre sur l'autre.

Telle est Napoli, sans faubourg, avec ses habitations
élevées sur la campagne, au milieu des grottes et des bruyères, passion,
comme en Portugal. Mais on n'est pas en Portugal. Est-on
en France? Je ne sais, la Europe est l'ignorer. Il y a
cependant un danger qui domine la ville - danger causé par le volcanisme, le
volcanisme, avec des rochers suspendus dans l'air, et qui
sont, et que l'éruption met quelquefois en branle. Mais
rien. On a peur dans le pays.

En tout cas, ne s'agit pas de Napoli sur la carte, même
dans l'Atlas de Sicile.

2

Fritt: un coup de vent à été frappé à l'Église près du
S. - quant à l'angle à gauche de la rue Messaglieri, -
une S. plus confortable, si le mot se trouve à Napoli, une

Jules Verne

MSU 34
B130



290 5/2