

01046 / 2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

“LES BELLES INFIDELES”

(LA TRADUCCION LITERARIA Y SUS IMPLICACIONES CULTURALES: ANALISIS COMPARATIVO DE LA TRADUCCION DE UN PASAJE DE MADAME BOVARY).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA PRESENTA: SANDRA FUENTES VILCHIS

MEXICO, D. F.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1994



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero manifestar mi sincero y profundo agradecimiento a quienes guiaron y estimularon la elaboración de este trabajo:

Al Dr. Horacio Costa, por la conciencia sobre la labor de la investigación y por ser el generador de la idea que fundamenta esta tesis.

A la Dra. Flora Botton, porque su personalidad profesional ha sido la mejor enseñanza de lo que significa ser traductor.

Dra. Luz Aurora Pimentel: gracias por haber trabajado en la creación de esta maestría.

A la Lic. Rosario Farauco, quien con su entusiasmo y conocimientos compartidos dio ejemplo de amor al estudio y a sus resultados.

Dedico esta tesis a Oscar Guillermo Zapata Romero, estímulo esencial de superación.

Sandra Fuentes Vilchis.

I N D I C E

INTRODUCCION.

CAPITULO I: TEORIA DE LA TRADUCCION .

CAPITULO II: EL PROYECTO NARRATIVO Y LITERARIO DE FLAUBERT EN LA NOVELA.

CAPITULO III: ANALISIS DE CUATRO VERSIONES DEL CAPITULO VIII DE LA PRIMERA PARTE DE LA NOVELA.

CAPITULO IV: PROPUESTA DE TRADUCCION. COMENTARIOS.

CAPITULO V: FLAUBERT TRADUCIDO Y TRADUCIBLE. LAS REPERCUSIONES DE LA TRADUCCION.

CAPITULO VI: CONCLUSIONES.

APENDICE. BIBLIOGRAFIA.

I N T R O D U C C I O N

La creación literaria ha sido y sigue siendo una de las mayores proyecciones artísticas del ser humano, con toda la trascendencia que implica: su valor como resultado de la relación entre el hombre y su entorno, como manifestación social y política, como expresión sensorial y emotiva. Cada faceta que el hombre puede reflejar de sí mismo, de los demás y de su mundo ha sido transformada en literatura, en obra escrita.

A lo largo de la historia, el ser humano ha sentido la necesidad de comunicarse. Se ha servido de diversos medios. Pero en particular, su conformación fisiológica lo dispone para hablar. Esta capacidad lo ha llevado a desarrollar las lenguas, que al igual que seres vivos se transforman día con día adquiriendo mayores posibilidades comunicativas. Con el paso del tiempo la forma hablada, que no es duradera por sí misma, encontró un medio indiscutible de permanencia en la expresión escrita, que a su vez ha tenido una evolución compleja y constantemente enriquecedora. La obra literaria es la manifestación más depurada de la forma escrita de las lenguas.

La traducción surge como una posibilidad de romper las barreras que impiden la comprensión de los textos escritos en numerosas y diferentes lenguas. El deseo de establecer lazos de conocimiento entre todos los seres humanos ha impulsado el desarrollo de la traducción, que va logrando su objetivo a pesar de las dificultades por las que ha atravesado.

Desde los primeros intentos de hacer traducción, que nos recuerdan la famosa leyenda de la Torre de Babel, los especialistas se han preocupado por mejorar la calidad de su labor, ya sea buscando la fidelidad y la claridad, analizando profundamente los componentes de la obra original o trabajando sobre otros parámetros. La evolución de la traducción ha sufrido altas y bajas según las influencias predominantes en cada época, pero nunca ha perdido de vista un objetivo fundamental: la comunicación. Las técnicas puestas en práctica han sido numerosas, algunas con éxito, otras de gran utilidad, muchas sin trascendencia. Sin embargo, todas han servido de alguna manera para impulsar el trabajo de traducción a niveles de profesionalismo: todas ellas han permitido que tenga hoy en día la importancia que le corresponde.

En la actualidad la labor del traductor adquiere rápidamente el carácter de una ciencia. Sus técnicas apoyan la elaboración de temas y versiones cuyos valores estilísticos, culturales y sociales incrementan el saber humano. La literatura viaja por el mundo e ingresa al conocimiento de los hombres gracias a la posibilidad de traducir. Sin embargo, preocupa observar que muchos de los traductores que trabajan con obras literarias se enfrentan generalmente a dos problemas importantes: el primero, el desconocimiento de la obra, en particular en lo referente al autor (su evolución artística, el bagaje histórico y cultural que enmarcan su actividad literaria y el estudio de sus

técnicas de escritura) y al conocimiento del texto y de sus intenciones; el segundo, la falta de conciencia sobre lo que representa traducir, que se manifiesta en muchas ocasiones por el desconocimiento de las numerosas técnicas que existen.

El interés fundamental del presente trabajo es el de mostrar la importancia de la traducción en la literatura, con base en el estudio de cuatro versiones al español de una novela francesa. He tomado como punto de partida la obra principal de Gustave Flaubert, Madame Bovary, novela que marca un giro trascendental en la escritura narrativa mundial porque es la manifestación escrita más depurada de la importancia de hacer literatura pensada y planeada y de la unión de la fluidez narrativa con el lirismo poético.

Este trabajo se inicia con un breve análisis de la vida literaria de Flaubert y de los elementos estilísticos que dan cuerpo a Madame Bovary: aquí encontramos las bases que nos proporcionan los puntos de juicio sobre la calidad de cada versión traducida. Continuamos con la presentación del capítulo VIII de la primera parte de la novela en cuatro versiones al español, que representan el material de trabajo principal de esta tesis. La elección de este capítulo tuvo algunas razones esenciales: este pasaje marca un corte fundamental entre el comportamiento de Emma durante sus primeros años de vida y la transformación que ella misma decide darle luego de la experiencia única del baile en el castillo: a partir de ese momento, su vida no volverá a ser

igual. Es por eso que me pareció interesante observar los efectos de la traducción en este fragmento, pues considero que de la comprensión de las vivencias de la protagonista durante este episodio se desprende la comprensión del lector con respecto a sus actitudes posteriores. Como el interés primordial de este trabajo es analizar la importancia de la traducción, no consideré prudente tomar el texto íntegro porque el espacio de esta tesis es limitado, y un estudio de este tipo requiere de una investigación más depurada y de mayor tiempo. Un fragmento de la novela es una base sólida para centrar los problemas de comprensión y de uso de la técnica por parte de los traductores, problemas que, por otra parte, no se encuentran solamente en el capítulo elegido, sino que se repiten considerablemente a lo largo de cada una de las versiones. Estos ejemplos son representativos de las fallas de traducción en relación con los elementos formales del original que se esbozan en el capítulo II.

El siguiente punto corresponde a mi propuesta de traducción del mismo capítulo y a los comentarios que apoyan los cambios elaborados. Continué con un análisis de la problemática que presenta la novela de Flaubert como material de traducción y como material ya traducido, observando las condiciones que impone para conservar, en lo posible, su integralidad, el grado en que son tomadas en cuenta y algunas consecuencias que, en mi opinión, ha traído la edición de traducciones como las estudiadas, porque no se puede negar

que ellas han repercutido positiva y negativamente en el concepto que muchos lectores se han hecho de Flaubert y de Madame Bovary. El último punto resume las repercusiones de la labor traductora enfocadas a las diversas clases de lectores que se sirven de obras traducidas para incrementar su saber o su disfrute de la lectura.

Por medio de este trabajo quisiera mostrar que la traducción puede realizarse conscientemente, para obtener versiones en las que el especialista manifieste un compromiso de profesionalismo con el autor, con la obra, con cada una de las lenguas que trabaja, con el público al que las dirige y principalmente consigo mismo, con su trabajo; versiones que trasladen al lector el placer que el traductor sintió en su elaboración al provocar el de la lectura y que, en especial, quíen la apreciación consciente del estudiante que va a emitir un juicio crítico sobre un autor y sobre su creación, a través de lo cual conocerá las tendencias literarias o las obras ejemplares de una época. Las obras "clásicas" han sido llamadas así porque son, entre otras cosas, modelos excelsos de labor literaria que inducen a la crítica y al análisis al mismo tiempo que estimulan el surgimiento de nuevas obras igualmente valiosas o superiores, y es en estas creaciones en las que el estudiante aprende o acrecienta su saber literario. Me parece por ello interesante analizar de cerca la realización de versiones de este tipo de obras.

Para elaborar un trabajo de análisis sobre la traducción es necesario apreciar la actividad, conocer sus fundamentos y disfrutar llevándola a cabo. Quiero agradecer a mi asesora, Dra. Flora Botton Burlá, porque con ayuda de sus consejos y de su enorme experiencia este trabajo presenta la solidez que mi entusiasmo no habría podido otorgarle, y principalmente porque su personalidad profesional me ha enseñado a descubrir los valores que implica la dedicación a esta labor.

TEORIA DE LA TRADUCCION

I

Ya sea en una sola lengua o entre lenguas distintas, la comunicación humana es una traducción. El estudio de la traducción es un estudio del lenguaje. La existencia de diferentes lenguas, que son una representación de las numerosas particularidades de cada grupo humano que las habla, propició la aparición y el desarrollo de la traducción: se volvió una necesidad, un requisito indispensable para evitar el cese de la comunicación.

La traducción representa una búsqueda tenaz de las fisuras existentes en todo lazo comunicativo y el medio mejor provisto de posibilidades para tratar de saltar las barreras que limitan la unificación de conceptos cuando se presenta la ruptura entre las lenguas y su comprensión.

El surgimiento de la traducción escrita se encuentra en un objetivo moral, la necesidad de acercar la palabra de Dios a todos los hombres por medio de su propia lengua. Luego, la difusión de la literatura se debió a la obra traductora de los eclesiásticos. Por medio de la traducción el mundo aseguró su conocimiento de las obras del pasado clásico. Las connotaciones morales, sociales, políticas y económicas que matizaron las primeras traducciones perduran en nuestros días, y se amplían con nuevas cargas artísticas y técnicas. La traducción pasó de ser principalmente una necesidad a ser además una labor formal.

Si bien es cierto que la traducción no es un medio

total de comunicación, está llegando a ser una posibilidad de analizarla e intentar reestablecerla. La traducción en la misma lengua representa un amplio campo de estudio dentro de la teoría de la recepción, pues los lenguajes oral y escrito también "traicionan" la comunicación. En el traslado escrito de una lengua a otra se da la posibilidad de observar los cambios que surgen necesariamente al volcar conceptos del medio que los origina al que va a recibirlos y las probables razones de dichos cambios. La lengua en todas sus formas es un campo abierto a numerosas interpretaciones; la traducción se convierte en una vía factible de unificación de nexos entre dos o más esquemas cuyos parámetros lingüísticos, semánticos y estilísticos se han roto por no ser compartidos.

Traducir es el modo de pensamiento, de comprensión y de aprendizaje del ser humano. Se ejerce espontánea aunque inconscientemente en una conversación y durante una lectura. Al hablar se da una descripción parcial del mundo: la comunicación se basa en una traducción relativamente completa y consciente de dicha percepción.

La labor técnica y artística de traducción, que ya implica la conciencia de un trabajo al que se dedica atención, nos conduce a hablar de teoría: la razón de ser, las intenciones, los caminos intrínsecos de la actividad traductora. Para el análisis de cada uno de estos rubros podremos encontrar explicaciones y consejos, guías de trabajo, puntos de apoyo para establecer juicios: la técnica, siempre de gran ayuda en la realización de esta labor.

Hablar de traducción es también considerar lo que da vida a esta actividad: el mensaje. Más allá de conceptos comunicativos sobre un emisor y un receptor, el mensaje —o un mensaje— conlleva una carga polivalente de connotaciones. Es hablar de sentido, significación y recepción, conceptos en los que entran en funcionamiento las capacidades mentales, expresivas, sensoriales y cognoscitivas de cada ser humano, lo que nos conduce a pensar que referirnos al concepto de mensaje es conceptualizar al hombre en su única y amplísima individualidad al mismo tiempo que en su diversidad por su contacto con sus congéneres. "Cada cabeza es un mundo", dice un refrán popular, y esta puede ser una manera algo primaria de conceptualizar al mensaje. Un mundo manifestado con ayuda de palabras o signos, que es emitido y recibido y que, al realizar este viaje, se traslada por caminos únicos y probablemente irrepetibles. Ubicados en este ámbito, la labor del traductor es ciertamente una de muchas formas posibles de ingresar a estos mundos y volverlos accesibles a otros.

II

En el campo de los estudios literarios, la traducción ocupa un lugar preponderante por su trascendencia cultural. Se ha hablado mucho sobre lo que es traducir, y gracias a la gran cantidad de trabajos que existen al respecto sabemos que

la actividad traductora es importante, que no se trata de una tarea fácil, sino de una labor profesional que implica conocimiento y responsabilidad. Conocimiento que surge de los estudios realizados y aplicados a los géneros literarios, lo que permite adquirir una visión más amplia de los errores que pueden aparecer en el traslado original-lengua terminal y en cada obra estudiada: como sabemos, no es lo mismo trabajar con un poema que con una novela porque cada género tiene elementos particulares que deben ser considerados de manera especial en el momento de traducir. Conocimiento también de la obra analizada, de las fuentes que le dieron origen, de la tendencia del autor, de la intención de la obra: la traducción no es solamente conocimiento, uso y traslado de lenguas, sino estudio profundo del material que nos interesa. Responsabilidad, en el profesionalismo que se manifiesta con las lenguas y con el trabajo, teniendo una clara conciencia de la importancia de esta actividad, que es el resultado de una disciplina practicada, pensada y analizada paulatinamente para la obtención de un resultado de calidad. La responsabilidad es también, y sobre todo, un compromiso con el lector, porque el objetivo final es la presentación de una nueva obra a la opinión de quien la disfrutará, el lector que, a través de la traducción, podrá llegar hasta un autor al que no conocería por no manejar la lengua en que escribió. Conocimiento y responsabilidad: las dos reglas de oro en traducción.

Pocos traductores tienen la oportunidad de elegir el

texto que quieren traducir. Son muchos los que trabajan para casas editoriales o individualmente por encargos especiales. En ambos casos su labor consiste en hacer lo que se les indica. Al tener la libertad de seleccionar se cuestionan sobre el material que podrían traducir. Es importante considerar que el gusto por la obra, un primer disfrute del traductor como lector, es el factor primordial de la selección porque actúa como fuente inspiradora del trabajo a realizar. Este beneficio del que gozan, desafortunadamente, pocos traductores, es el motor que debería originar toda traducción. Cuando este placer no forma parte de la labor inicial de comprensión y de la posterior reproducción, el traductor puede inclinarse a trabajar de cualquier manera, sin estímulo alguno que propicie después la inspiración. Así, se establece entre el texto y el traductor una relación violenta: el primero, aparentemente "no se deja traducir", pero el segundo se empeña en hacerlo. La actitud general del traductor ante el texto parece ser de agresión porque quisiera obligarlo a ingresar a la lengua terminal sin considerar los sentimientos que le inspira efectuar el trabajo. Cuando el deleite de la lectura nace en el traductor, despiertan todas sus capacidades, se agudiza su percepción y se le revela la importancia del trabajo que, ya con esta conciencia, desea emprender.

Un segundo factor de la selección es el estudio de la traductibilidad de la obra, concepto ampliamente estudiado

por críticos de la talla de Walter Benjamin. Este punto trata de la capacidad que posee cada texto de ser traducido, tomando en cuenta sus componentes formales y semánticos y su probable equivalencia en una lengua terminal que generalmente es la lengua materna del traductor. Benjamin ejemplifica este potencial de la obra basándose en una comparación con la creación artística. Al crear una obra de arte, el artista pretende despertar emociones sensoriales; sin embargo, la obra en cuestión no trasciende por ello, sino porque despierta en el público una conciencia más profunda, la del reconocimiento de la historia que le ha dado origen, entendiéndolo por ello la del autor y la de la producción. Estableciendo un paralelo con la obra artística, la traducción también se considera arte porque descubre esta conciencia en el lector.

La traductibilidad en su esencia más pura sería factible desde un punto de vista objetivo si pudiera establecerse una perfecta equivalencia entre la lengua original y la lengua terminal. Pero sería un error afirmar que existe tal equivalencia total entre dos lenguas, ya que solamente en el proceso de lectura realizado en la misma lengua se tergiversa la comprensión, volviéndose parcial y modificándose. No se puede hablar de traducción en sentido integral, pues en el mundo se hablan tantas lenguas con características propias que la comunicación termina por ser siempre imperfecta. La traducción no establece lazos de comunicación totales porque no traslada una lengua a otra en

su esencia absoluta; aquí se podría decir que la traducción se convierte entonces en una especie de evasión. Sin embargo, lo que sí puede fijarse como un objetivo a alcanzar es que esta evasión tenga calidad gracias a la labor del traductor.

La traductibilidad es una disposición natural del texto que despierta, a su vez, una capacidad de percepción latente en el traductor: ésta surge antes de que se avoque al análisis profundo del material de trabajo (1). El traductor percibe de manera espontánea las posibilidades que una obra tiene de ser trasladada a otra lengua, considerando los problemas que presenta y las soluciones que puedan aplicarse, las que quedarán verificadas en el curso del estudio del texto. De su observación cuidadosa y de su dedicación al trabajo se concluye la calidad del resultado. Para ello el especialista también pone en juego una historia, la de su labor profesional, la de su personalidad reflejada en la obra terminal, con lo que, si se cumplen las condiciones de fidelidad y respeto al original, es posible que la traducción ascienda a la categoría de arte. Si la fuente que le da origen no le es propia, si lo es en cambio el resultado, en el cual el traductor demuestra su capacidad creativa al recuperar lo que se pierde en el traslado y al aportar una concepción particular del original.

(1) cf. Walter Benjamin: "The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens", en Illuminations, N.Y., Schocken Books, 1969, p. 80.

La técnica, el tercer factor esencial en nuestra actividad, entra en acción por medio de las investigaciones que nos ha dejado y que continúa aportando, las cuales están dirigidas fundamentalmente a despertar la conciencia del traductor y a observar la manera de realizar su trabajo. El traductor tiene acceso a diversas técnicas que puede tomar como apoyo tanto en forma individual como adaptando varias de ellas: literalidad, paráfrasis, yuxtaposición de ideas son algunos nombres de técnicas que ya han sido empleadas con resultados óptimos. Pero es importante entender que la técnica de traducción no es un esquema geométrico que solucione todo gracias a una fórmula o a un mecanismo de traslado específico; en el caso que aquí nos ocupa, que es la traducción literaria, sería imposible sujetarse a uno o algunos parámetros formales de traslado porque las ideas, las impresiones sensoriales, las emociones que transmite una obra literaria necesitan pasar primero por un proceso de comprensión y, posteriormente, encontrar la ubicación adecuada en la lengua receptora con los elementos que ella les ofrece. La técnica de traducción debe emplearse como un resorte cuya función sea la de adaptarse a alguna sección de la obra empleando ciertos recursos que puedan modificarse según las necesidades de tal otra sección. La técnica no debe ser una receta, sino que puede aportar una amplia gama de alternativas de las que el traductor se sirva para buscar la calidad de su trabajo.

Aunada al material del que dispone el traductor, se

encuentra la libertad de que goza para realizar su trabajo, el tener la oportunidad de SER (2). La libertad es necesaria porque sin ella no puede haber fidelidad al original. Parte de esta conciencia de libertad se adquiere con la apropiación del texto: el traductor se integra a él y lo integra a su propio sentir para realizar una especie de unificación con el autor como si hubiera escrito el texto con él. Algunos críticos como Fortunato Israel entienden este acto de apropiación como la experimentación de dos fases: una, la de "adueñarse del texto", impregnarse de su esencia total; la otra, la de "volverlo propio", como si el traductor fuera el escritor. Tomando como punto de partida a Gérard Genette, quien opina que traducir es "hacer algo mal tratando de hacerlo lo menos mal posible, con lo cual se termina haciendo otra cosa" (3), Israel afirma que la traducción en su sentido integral no existe y que, sin embargo, se puede elaborar un trabajo de calidad, porque la amplitud de posibilidades comunicativas de las lenguas permite que se realice el proceso de traslado aunque no exista la equivalencia integral. Cuando el traductor busca la calidad, la apropiación se da de manera espontánea, ya que durante el proceso de lectura va preparando su mente

(2) cf. Robert Ellrodt: La liberté en traduction. Actes du Colloque International tenu à l'ESIT les 7,8 et 9 juin 1970, discours d'ouverture, p. 12.

(3) Gérard Genette, citado por Fortunato Israel en La liberté en traduction. Op. cit., p. 15.

para el trabajo que pretende realizar: poco a poco absorbe y analiza elementos del texto que un lector común sobreentiende y adapta rápidamente a su comprensión. Es importante hacer notar que cada proceso mental humano es diferente, por lo cual se generan apropiaciones más conscientes que otras. Esto apoya en gran medida la idea de que existen "buenas" y "malas" traducciones.

Recordemos que se dice que traducir es traicionar, y de hecho lo es. Del grado de apropiación depende el de la traición. Se traiciona la forma, el tono, el sentido, el estilo o la intención o todo a la vez. El lector común percibe esta o estas traiciones sin tener contacto con el original, por ejemplo cuando no entiende una idea, cuando siente el texto pesado en la lectura, cuando se encuentra con palabras en desuso o fuera de contexto, cuando la obra no le dice nada o le resulta indiferente. Un lector más atento o un conocedor llegan a rechazar la obra y hasta al autor, adjudicándole fallas que solamente conciernen al traductor. Israel opina que la apropiación consta de tres probables factores: el primero, aquel en el que el texto original obliga al traductor a "empaparse" de él, pues la adecuación de la forma es indispensable para la transmisión de un mensaje, sea éste simbólico, metafórico o textual. En este caso, la prioridad la tiene la palabra con sus amplios "poderes sugestivos", comparables a los de la música; ellos serán los vectores del original, en el que "cómo se dice" es más importante que "lo que se dice". El segundo

factor de apropiación para Israel es el que surge de la necesidad de integrar el texto original al contexto que lo recibe. Reflejar rasgos de cultura y civilización, de visión del mundo que en apariencia solamente significan algo en el ámbito de la lengua original, en los cuales la comprensión atenta del mensaje puede encontrar un buen sustituto expresivo en la lengua receptora. El último factor se refiere directamente al papel del traductor. Como trabaja con un elemento vivo, lo somete a su capacidad de subjetividad que origina la posterior percepción del lector sobre la obra (análisis del mensaje); con su inteligencia, sensibilidad y talento de escritor produce una traducción que lleva consigo la carga sensorial hacia el lector (disfrute de la obra) (1).

El concepto de traición en la traducción se amplía si se piensa en las fases de transformación por las que pasa un texto: se da un primer proceso de traslado en la lectura que realiza el traductor; luego, el que quedará plasmado definitivamente por escrito (la traducción misma); al final, una tercera transformación efectuada por el lector, que recibe la obra traducida, con lo cual se puede ver que, en esta última fase de cambio, existirán tantas "traducciones" como lectores que las realicen, porque cada lector representa una captación personal de la lectura.

(1) cf. Fortunato Israel. Op. cit., p. 21.

Toda traducción es una propuesta personal, por lo cual es una reproducción; sin embargo, cuando ésta es concebida como la apropiación consciente del original que la motiva, se convierte también en una propuesta responsable, en una producción. Sin embargo, tanto la reproducción como la producción pueden presentar equivocaciones por el uso de las técnicas. La literalidad es muy frecuente en las traducciones: en algunos casos es de gran utilidad y en otros es totalmente nociva para el resultado final. Reproducción como literalidad es una forma de no apropiación y de indiferencia, la fabricación de "pálidas copias desprovistas de vida propia" (4). Por otro lado, son más numerosos los casos en los que el traductor pasa por encima del autor y olvida su papel fundamental, el de mediador entre el creador y el lector, reformulando a su manera una obra que no le pertenece y que no ha tenido el cuidado de integrar a su entendimiento y sentir. Producción como propuesta personal, tan personal que ya no es la del autor. El trabajo del traductor no es el de mejorar el del autor, por extraño u obscuro que le parezca, sino el de encontrar el equivalente más adecuado para expresar tales impresiones: más que trasladar el original a la lengua terminal, sería cuestión de lograr que la versión se parezca al original (5).

(4) Fortunato Israel: "Traduction littéraire: l'appropriation du texte", en La liberté en traduction, p. 17.

(5) cf. Robyn Marsack: "Translation-transformation", en La liberté en traduction, p. 43.

El tiempo es un elemento que viene a causar problemas a la labor del traductor. Para llevar a cabo una buena traducción observando las sugerencias de apropiación y libertad, el especialista no puede sujetarse a horarios delimitados. Las traducciones elaboradas con fecha límite de entrega carecen frecuentemente de la seriedad y el profesionalismo que cualquier trabajo requiere (6). Esta es, ciertamente, una de las razones que desfavorecen a esta actividad, pues el lector acostumbrado a leer malas traducciones considera que todos los traductores son malos, y llega un momento en el que su sensibilidad, que podría ayudarlo a percibir la diferencia con las buenas realizaciones, se estanca. De allí también que la opinión general con respecto a la labor de traducción se reduzca a creer que cualquiera que sepa un poco de una lengua puede traducir. Sin embargo, hay que considerar una realidad: el traductor, por lo menos en nuestro medio, es un trabajador mal remunerado, y esto lo obliga a trabajar por cantidad (menor tiempo = mayor sueldo) y no por calidad.

Si la decisión de seleccionar el material no siempre está en manos del traductor, es una obligación comprometerse tanto con el trabajo (en función del autor o del resultado) como con quien lo va a recibir, es decir "tomar partido". En el primer caso, la labor del traductor se funda en lo que ha absorbido de la obra original, entrando al mundo del

(6) Pascale Jardin: "Vous avez dit liberté?", en La liberté en traduction, p. 61.

autor para extraer sus contenidos. En el segundo, su finalidad es elaborar un texto comunicativo que despierte la sensibilidad del lector. Sin embargo, existe una tercera elección probable, la del traductor mismo. En este tercer compromiso, el traductor plasma en su trabajo su sentir particular de la obra, que contendrá el mundo del autor y que será trasladado al lector provocándole una emoción similar a la que despertó en él la lectura del original. La libertad del traductor debe conllevar la responsabilidad de cumplir la tarea a emprender (7).

III

Considerando la traducción desde el punto de vista del traductor, la libertad se constituye como el elemento de trabajo más importante. No hay actividad que pueda dar frutos si se ha llevado a cabo con restricciones que comprometen los deseos y las decisiones del ser humano y sin una serie de normas aplicables a su tarea. La traducción es un medio de comunicación y como tal debe transmitir uno o varios mensajes que el traductor elige en el entendimiento de que ha seguido para ello una disciplina. Es importante comprender que la libertad consiste en la posibilidad de seleccionar el

(7) cf. Bernard Lortholary: "Les partis pris du traducteur", en La traduction, p. 186.

material de trabajo y un método formal y estructurado.

El concepto de libertad se encuentra estrechamente relacionado con el de responsabilidad: ambos implican la aceptación de un compromiso. El traductor requiere comprometerse con el autor y con su obra, no en el sentido de obligatoriedad y/o fidelidad, sino con la idea de no desvirtuar a ninguno de los dos: con el trabajo que va a realizar, seriamente, con calidad, con profesionalismo; con sus lectores, para quienes, en mayor o menor grado, representa el único lazo de comunicación con el autor y con su creación, permitiéndoles ejercer su libertad en la elección de conceptos y valores.

Una parte importante del compromiso que el traductor establece con su trabajo consiste en el manejo adecuado de la técnica. Su empleo no se refiere exclusivamente al hecho de elegir las ideas de un crítico y obedecerlas, sino también al de considerarla como un abanico de posibilidades que, unidas, proporcionan una amplitud de resultados que no limitan la concepción de la obra al punto de vista del autor o del traductor, pues permiten al lector ejercer su libertad de comprensión durante el proceso de la lectura. Las traducciones, como toda obra literaria, deben ser elementos con vida propia que, en un momento dado, se escapen hasta de las manos del autor del original, pero que sean ante todo textos legibles, rigurosos y abiertos a una multiplicidad de análisis, estudios y, esencialmente, de comprensiones por parte de los lectores. En este aspecto

se puede decir que el traductor es un mediador de los conceptos, mas no un juez que los dicte e imponga.

Benjamin habla acertadamente del concepto de traductibilidad como de una característica intrínseca del texto, detectada por el traductor gracias a una capacidad peculiar de análisis que se ejerce en el proceso de lectura. No se puede negar que existen textos más traducibles que otros, e incluso podría hablarse de textos intraducibles. La única escala que puede medir la traductibilidad de un texto es el juicio profesional del traductor, porque, en tanto que primer lector, cada especialista penetra en un texto de diferente manera, con diferentes grados de comprensión, con un sentir también diferente. Sólo el traductor puede decidir si está suficientemente capacitado para traducir un texto que para otro traductor puede ser inaccesible.

Jean-René Ladmiral opina que "la traducción lograda hace surgir los posibles de la lengua que dormitaban en ella" (8). Es el traductor quien consigue esta renovación como un nuevo impulso de la lengua, que ya era, en su primera manifestación, un elemento vivo. Se puede acceder a este nivel de profundización de la obra considerando la disponibilidad del texto, su elasticidad, el consentimiento que permita para su estudio.

(8) Jean-René Ladmiral: "Sourciers et ciblistes", en La Traduction. Revue d'Esthétique. Paris, Editions Privat, 1986, p. 42.

La traducción será, entonces, el resultado de un trabajo texto-traductor bien integrado.

En el siguiente capítulo analizaremos la construcción de la obra flaubertiana, que junto con los comentarios sobre la teoría de la traducción que acabamos de ver será fundamental para el estudio de las cuatro versiones propuestas.

EL PROYECTO NARRATIVO Y LITERARIO
DE FLAUBERT EN LA NOVELA

Gustave Flaubert marca un cambio radical en la historia literaria al presentar su innovadora técnica narrativa, mezcla de la frialdad de la prosa y el lirismo de la poesía. El autor francés se preocupó fundamentalmente por trabajar la forma de su novela, utilizando el tema solamente como guía, como pretexto para el trabajo del estilo. Con una tendencia innata al lirismo en su escritura, Flaubert trabajó con rigidez y exigencia para evitar caer en la tentación de expresar esta cualidad natural y, así, realizar una obra pensada, con calidad.

El origen de Madame Bovary es ampliamente conocido gracias a una famosa anécdota narrada por Flaubert mismo en su célebre Correspondencia así como por algunos estudiosos de su vida y su obra. Condenado a vivir con una enfermedad incurable, Gustave escribe su primera novela, Les Tentations de Saint Antoine. Somete a consideración de sus amigos Maxime Du Camp y Louis Bouilhet los resultados de su creación. El veredicto es terminante: Flaubert no debe volver a escribir porque el lirismo lo domina. Sin embargo, de quererlo intentar nuevamente, debe escribir sobre un asunto simple, "con los pies en la tierra". Ellos mismos le sugieren trabajar sobre una historia del dominio público en aquellos días, la de una mujer burguesa que ha sido infiel a su marido y se ha suicidado. Herido en su orgullo y molesto por la banalidad del tema propuesto, pero con toda la disposición de superarse a sí mismo en su escritura, acepta escribir la historia de Delphine Delamarre. Flaubert toma

esta historia de los esquemas y detalles que le proporcionan las crónicas, llenándolos con su cultura, su personalidad y, sobre todo, con su imaginación (1). El desarrollo de la novela se desprende de esta situación inicial: una joven soñadora, exaltada por sus lecturas, que expresa ciertas actitudes que traicionan un desequilibrio; llevando en un mundo mediocre una existencia similar (2).

Los hechos son escasos y la acción dramática muy discreta. Flaubert no pretende divertir a sus lectores con el relato de aventuras y situaciones llenas de contrastes. Su interés está centrado en la biografía de su heroína, en sus sentimientos, preocupándose siempre por evolucionar con ellos a través de un comportamiento, una palabra o un punto de vista de la misma protagonista sobre la realidad, la que expresa por medio de descripciones. La descripción fue un objetivo fundamental de Flaubert con el que buscaba dar autonomía a la novela valiéndose del lenguaje para permitirle una amplia libertad de expresión, sin imponer sus ideas, su personalidad o su opinión: deseaba que la novela fuera persuasiva por sus propios medios, por la palabra y la técnica y no por su fidelidad al mundo exterior.

(1) cf. Mario Vargas Llosa: La proja perpetua. Barcelona, Ed. Bruquera, 1985, p. 54.

(2) cf. Guy Riegert: Madame Bovary. Paris, Hatier, 1971, coll. Profil d'une oeuvre, p. 30.

La autonomía de la novela se basa también en la de los personajes como instrumentos de sus propias pasiones, así como en una personalización de los objetos. Las descripciones de Flaubert son manifestación de las relaciones que se tejen entre los objetos y el carácter y el destino de los personajes que se sirven de ellos o para quienes, en muchas ocasiones, marcan pautas de comportamiento: los decorados revelan la vida y la personalidad de la gente; su visión del mundo que los rodea se proyecta según su trato a los objetos que conforman ese mundo. En la mayoría de los casos, el lector conoce a los personajes y los entiende a través de las cosas que miran o tocan. Con esta mecánica, Flaubert concede a la novela una impersonalidad general, y cada lector que penetra en ella le otorga un carácter bien definido.

El interés por la filosofía positivista lo induce a ver su obra como una cuestión científica: "la literatura va tomando las características de la ciencia: debe exponer, lo que no quiere decir ser pedagógica. Hay que pintar cuadros, pero completos, con la parte superior y el trasfondo, mostrar la naturaleza tal cual es" (3). Nada que valga la pena se crea bajo la influencia de la emoción o de un momento de entusiasmo. La genialidad está en la reflexión. La genialidad es simple, pero conseguirla cuesta un gran trabajo de elaboración. Su novela se convierte entonces en una

(3) Gustave Flaubert, citado por Guy Riepert: Madame Bovary, p.62. Carta del 6 de abril de 1853. La traducción es mía.

conjunción de observación científica y artística: la primera consiste en el uso del análisis, la segunda en el de la intuición. Con el logro de esta combinación, la realidad termina por confirmar lo imaginario.

Escribir Madame Bovary fue una ardua tarea para Flaubert, una obra difícil de realizar. Dedicó cerca de cinco años a la redacción de una narración que por momentos lo apasiona y, las más de las veces, lo harta. "La Bovary me fastidia. Maldita la hora en que escogí esta historia" (4). Esta frase se repite frecuentemente en la Correspondencia, su diario y, para nosotros, su bitácora de actividades literarias. Si la novela surge después de un período tan largo de elaboración se debe a dos razones estrechamente relacionadas: un rechazo visceral al tema, que lo entusiasma con algunas situaciones pero que le pesa, lo hace sentir mal y con frecuencia lo enferma, y su gran deseo de escribir, que lo empujaba a continuar realizando su tarea y llegar al final. Una especie de relación masoquista entre su deseo y el objeto de ese deseo.

Flaubert es metódico en su trabajo, avanza lentamente en la construcción de sus objetivos, está permanentemente consciente del "saqueo" que hace de la realidad para dar fundamento a su ficción, busca dar a su novela un estilo que le sea propio, imaginándolo primero y creándolo después en

(4) Flaubert. Citado por Guy Riegert: Madame Bovary, p. 13. La traducción es mía.

forma de palabras: "la precisión de la idea es la de la palabra" (5). Esta precisión se obtiene por medio del trabajo del estilo, que es la máquina que fabrica la emoción y transforma en placer el espectáculo de las pasiones. Veamos a continuación los puntos clave que lo estructuran.

La primera intuición de Flaubert en materia de estilo se manifiesta a través de una rebelión contra el romanticismo. Esta rebeldía, que dará vida a una forma de escribir "friamente", se facilita por el rechazo del autor al tema. Su objetivo ya no es el de expresar sus emociones, sino de traducirlas para fabricar las de sus personajes, que le son ajenas. "El artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso" (6). Intenta encontrar un medio por el cual la realidad entre en su espíritu para poder reproducirla. A través de la invisibilidad de las sensaciones nacerá su poder total, y gracias a él llegará a la perfección. A partir de este momento no es el argumento lo que cuenta sino la forma de escritura.

(5) Flaubert, citado por Mario Vargas Llosa: La proja perpetua, p. 75. Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie del 12 de diciembre de 1857. La traducción es mía.

(6) Flaubert, citado por Thierry Ferraro: Flaubert. Allier, Belgique, Marabout, 1992, p. 120.

En la elaboración de su obra, Flaubert trabaja intensamente la forma. Veamos algunos de los recursos más importantes empleados en la novela:

- a) El copretérito reiterativo: es el valor particular del copretérito que marca la repetición. La acción parece desarrollarse fuera de un contexto temporal, eternizándose; marca la sensación de aburrimiento; establece la banalidad de las acciones que no consiguen llenar un momento preciso. Al mismo tiempo, acelera el tiempo de la narración presentando una sucesión rápida de planos sin diálogo, unidos unos a otros.

- b) El discurso indirecto libre: la gran creación de Flaubert, de la que parece no haber estado consciente, en opinión de críticos como Thierry Ferraro, Claudine Gothot-Mersch y Mario Vargas Llosa. A diferencia del discurso directo, tradicional del teatro, que emite las intenciones de un personaje tal cual han sido pensadas, el discurso indirecto las expone en forma de oraciones subordinadas completivas que dependen de un verbo declarativo o de opinión, que otorga explícitamente a un personaje lo que se dice o se piensa. Como en el discurso indirecto libre no aparece el verbo introductor, no se sabe exactamente si es el narrador o el personaje el que habla. Esta forma discursiva permite aligerar el estilo de las frases pesadas acompañadas de la conjunción que, típicas del

estilo indirecto normal; evita al mismo tiempo las rupturas tipográficas y rítmicas del discurso directo; inscribe propósitos y pensamientos en una continuidad narrativa que convierte la escritura flaubertiana en un estilo diferente y novedoso. Este estilo permite establecer semejanzas entre una descripción y un monólogo interior, entre el relato de un acontecimiento y el comentario que provoca.

- c) El contrapunto: método por el cual dos escenas se relacionan y se presentan simultáneamente. Tiene una doble intención: pretende realizar una descripción total de acontecimientos diferentes que se llevan a cabo en el mismo lugar y al mismo tiempo, y romper el efecto totalitario mezclando los diversos tonos que caracterizan a cada hecho. Una forma narrativa que se parece a los efectos visuales comunes del cine. Aunque en nuestro capítulo VIII no se maneja este recurso, el episodio que narra los comicios agrícolas (cap. VIII de la 2a. parte) es su mejor y más notorio ejemplo. En él se entremezclan escenas diversas que ocurren en el mismo lugar, y Flaubert las va presentando en bloques cortos, intercalándolos, hasta finalizar la descripción de cada una de ellas.
- d) Las comparaciones: figuras de estilo que consisten en asociar un objeto de la realidad del relato con otro de la imaginación del narrador o de alguno de los personajes.

Flaubert, que no puede abandonar del todo su tendencia al lirismo, las persigue y las elimina constantemente: "las comparaciones me invaden como pulgas, y me paso el tiempo matándolas: mis párrafos están atascados de ellas" (7). Esta frase ilustra su necesidad de elaborar una prosa poética capaz de describir tanto lo real como lo imaginario y de esclarecer la compleja relación que los une. Estas comparaciones cumplen con una serie de objetivos fundamentales:

- 1.- realizan una función psicológica al describir el interior de los personajes, lo que proporciona al lector una enorme libertad de interpretación al evitar la opinión del autor;
- 2.- aseguran la coherencia interna del texto gracias a una función "premonitoria", una capacidad de anunciar lo por venir;
- 3.- ofrecen la posibilidad de realizar un doble trabajo crítico, parodiando a la poesía romántica y su influencia en el alma de las jóvenes soñadoras de la época y manifestando el innegable poder de la palabra, que puede guiar a la destrucción cuando lo que se busca es la armonía;
- 4.- finalmente, las comparaciones permiten a Flaubert el desarrollo mesurado de su lirismo natural, que emplea como el recurso de los recuerdos y de la evasión momentánea de

(7) Flaubert. Citado por Thierry Ferraro: Flaubert, p. 127. La traducción es mía.

la narración sin perder el hilo que la guía.

e) Las cursivas: funcionan como focos luminosos que se encienden para anunciar que Flaubert dice en su novela lo que la gente común en la vida diaria. Las frases en cursivas ilustran una expresión tomada de alguno de los personajes de los que se habla, manifiestan las palabras textuales dichas por el personaje, como si el escritor lo hiciera hablar repentina y fugazmente en cierto pasaje de su relato. Este tipo de oraciones es para Flaubert una garantía de la veracidad del texto, de la fidelidad de la transcripción de la realidad narrativa. En algunos casos este uso responde a una costumbre literaria para anunciar los títulos de un libro, de un periódico o de una ópera, para ilustrar algún uso extranjero o para un regionalismo, para citar apodos, modismos o algún ejemplo de escritura fonética. Explicitan también expresiones o frases coloquiales del conocimiento popular que poseen en sí mismas una carga comunicativa que el autor emplea con una intención precisa en un pasaje del relato.

f) Las comillas: realizan funciones similares a las de las cursivas. Flaubert se sirve de ambos recursos indistintamente, aunque en Madame Bovary las cursivas son mucho más frecuentes.

El diálogo no es un elemento que interese a Flaubert

en su novela: su lugar y su importancia quedan subordinados a la estructura global de la narración y a los movimientos en cada escena; cuando lo considera necesario, es capaz de sustituir un párrafo dialogado por un fragmento en estilo indirecto, que puede tener el ritmo y las proporciones que requiere para cierta parte de su relato.

Analicemos ahora el empleo de los recursos flaubertianos en el capítulo VIII de la primera parte de Madame Bovary.

El baile en La Vaubyessard es, en sí mismo, un episodio que podría ilustrar un pasaje de cualquier novela "romántica": un palacio, lujo, comodidad, atenciones, roce social, alegría, disfrute de una vida sin preocupaciones. Aunque Flaubert nos ha dado todos los elementos que la sitúan en un ambiente romántico, la atmósfera que se percibe desde las primeras palabras del capítulo es de una pesada frialdad al contacto con un mundo ficticio y de melancolía porque lo que se está viviendo se va a terminar. Los escasos diálogos permiten sentir que hay una acción real en la narración, que los personajes son seres humanos con emociones y no solamente los individuos que se deslizan a lo largo del relato.

La observación científica mueve los hilos de las descripciones, que son las que dan cuerpo a la mayor parte de este episodio: los detalles resultan tan objetivos que parecen imágenes fotográficas o de cine mudo, y ni siquiera durante el baile, con la descripción de la orquesta y de los

instrumentos, se puede "oír la música". Pero la observación artística de Flaubert nos guía por este espacio lleno de luces, olores, sensaciones y aún de pequeños sonidos, como el de la cuchara del mayordomo sirviendo los platos de los comensales, o el de las bolas de billar que carambolean, con lo que el espectador percibe a su manera las sensaciones producidas por las diferentes escenas descritas.

El copretérito reiterativo funciona en varias descripciones, particularmente las concernientes al inicio del baile: los movimientos de los pies y de las faldas al ritmo de los pasos mientras se escuchan los diferentes compases interpretados por la orquesta; al mismo tiempo, el sonido de las monedas que se juegan en el salón contiguo, y luego la calidad de las miradas que las parejas se dirigen. Estas descripciones parecen tener un comienzo y repetirse constantemente mientras dura la melodía; al mismo tiempo observamos el uso del contrapunto, que presenta una multitud de imágenes distintas entre sí pero interrelacionadas, pues todas ellas forman parte del ambiente nocturno en el palacio.

El ejemplo más claro del estilo indirecto libre se encuentra en la frase que habla del sentimiento de Emma al día siguiente de su regreso a Tostes: "La journée fut longue le lendemain!". Flaubert no pone estas palabras en boca de Emma, y sin embargo, sabemos que es ella la que está verdaderamente sintiéndolas. Una frase que expresa una verdad real sin ayuda de elementos escritos que le indiquen al lector su origen y quién la experimenta.

Otro ejemplo claro, esta vez de comparación, se encuentra en la frase que manifiesta el sentir de Emma ante la experiencia vivida en La Vaubyessard: "Son voyage à La Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes." Curiosamente, esta comparación cubre los cuatro objetivos que señalamos en la explicación referente a este recurso de estilo: traza un cuadro psicológico interior de Emma, pues el símil es tan fuerte que el lector comprende la profundidad de la melancolía de la joven; es un signo premonitorio, porque después de esta experiencia, nada en la vida de Emma volverá a ser igual y se iniciará la transformación integral de su carácter y de sus ambiciones; la frase es en sí misma una ironización de la frase romántica, con una funesta carga de alegría amarga: vivió una experiencia fascinante que sabe no volverá a repetirse; manifiesta, por último, el lirismo poético flaubertiano.

Las cursivas aparecen en palabras clave, como *boc* (coche pobre, mediocre, diferente de los otros que llegan al palacio); *Miss Arabelle et Romulus* (los nombres de los caballos de los que se habla durante el baile, que son subrayados con una connotación de orgullo por parte de quien los menciona, y de ironía o asombro por parte de quien oye nombrarlos, ya sea el autor o Emma); *vicomte* (con las mismas cargas emisoras), y la frase *les genoux lui reentraient dans le corps*, con la que Flaubert quiere explicar

literalmente lo que las palabras dicen, una actitud que lleva consigo una fuerte carga irónica sobre la débil constitución física de Carlos.

Para Flaubert, la elaboración de su novela implicó cinco largos años de trabajo arduo, tenaz y perfeccionista: cada frase significó días de análisis, de construcción y esencialmente de corrección al detalle. Por eso es importante recordar que la labor de traducción aplicada a su novela debe efectuarse cuidadosamente, pesando cada frase propuesta y considerando su grado de equivalencia con el original. En este caso sería posible hablar de una trasmutación del traductor con Flaubert para sentirse como el autor y tratar de trabajar como él lo hizo.

Estos comentarios referentes a la obra de Gustave Flaubert y a sus orígenes sirven como preámbulo al estudio que motiva el presente trabajo, el de los problemas de la traducción. En los capítulos posteriores veremos la manera en que el conocimiento o la ignorancia de estos puntos sobre la técnica de Flaubert son fundamentales para la realización más adecuada de la traducción o para la creación de versiones falaces o "traidoras".

ANÁLISIS DE CUATRO VERSIONES DEL
CAPÍTULO VIII DE LA PRIMERA PARTE
DE LA NOVELA

EN EL CAPITULO IV SE HACE MENCION DE LA EDICION DE LA RED EDITORIAL IBEROAMERICANA Y SE LE CITA COMO "SIN NOMBRE DE TRADUCTOR. ASESORES...". SE OMITIO CORREGIR EN EL PRIMER ORIGINAL EL NOMBRE DEL TRADUCTOR, QUE DEBE SER GERMAN PALACIOS. A PARTIR DE ESTE CAPITULO, TODA MENCION QUE SE HAGA DE LA PRESENTE EDICION DEBERA REMITIRSE A SU TRADUCTOR ,GERMAN PALACIOS

En este capítulo presentamos los problemas de traducción encontrados en cuatro versiones al español de Madame Bovary.

Flaubert se preocupó fundamentalmente por trabajar la forma de su novela, tomando el argumento como el telar en el que tramaria los hilos del discurso. Su estilo narrativo es preciso en la elección de vocablos y expresiones, y sin embargo las traducciones estudiadas se permiten con frecuencia gran cantidad de libertades, algunas de las cuales no interfieren en la comprensión de la idea pero transgreden la estructura del original. Las frases manejadas por Flaubert están cargadas de sutileza: recordemos que aunque el tema no fuera lo esencial para él, finalmente era un asunto espinoso, y lo más importante, él buscaba el lirismo en narrativa, al mismo nivel que lo maneja la poesía.

Las cuatro versiones trabajadas son:

Sin nombre de traductor. Asesores: Carmen Codoñer, Javier Coy, Antonio López Eire, Emilio Náñez, Francisco Rico y María Teresa Zurdo (A).

Red Editorial Iberoamericana, colección Letras Universales. Tomada de Ediciones Cátedra, 1986.

Traductor: José María Claramunda Bes (C).
Ediciones Zeuz, Barcelona.
Edición de 1964.

Traductor: Claudio Gancho (G).
Clásicos Castell y Moretón.
Edición de 1984.

Traductor: Pedro Vances (V).
Espasa-Calpe Mexicana, tomada de la primera edición de Espasa-Calpe, Colección Austral, del 17-VI-1971.

Las traducciones trabajadas fueron seleccionadas al azar, buscando que se tratara de ediciones de adquisición fácil para cualquier persona, particularmente para estudiantes. La primera razón por la cual decidí analizar esta clase de trabajos consiste en que la mayoría de las veces el lector adquiere novelas traducidas que forman parte de colecciones económicas y, en menor número, pero todavía más criticables, de colecciones de lujo para conocedores (de las cuatro obras elegidas, las ediciones de Espasa-Calpe y REI pertenecen a la primera clasificación y las de Castell y Zeus a la segunda. (Como dato interesante, añadiré que estas últimas forman parte de las bibliotecas de dos coleccionistas amantes de la lectura). Estas novelas presentan con gran frecuencia errores importantes de traducción, lo que provoca una mala comprensión general de la novela y del autor, y un rechazo total a una nueva lectura de otros ejemplos de su obra. La segunda razón de esta selección es la de reconfirmar la poca importancia que las editoriales siguen dando al trabajo del traductor, quien pareciendo gozar de una amplia libertad para elaborar su trabajo como mejor le parezca, sin someterlo al análisis de correctores de estilo o de compañeros traductores porque la editorial no se lo indica, acaba por perder su personalidad profesional ante el juicio del lector consciente, el que sabe observar las condiciones de su material de lectura y reconocer los errores, y anulando en los lectores no avezados la posibilidad del acceso a las ideas de un autor y del disfrute

que su obra puede aportar. A nivel escolar, el traductor poco conocedor, que como todo especialista es el lazo de unión entre el autor y el estudiante, se convierte en un catalizador nocivo de la información y del arte, provocando daños severos en el aprendizaje literario.

Antes de comenzar con el análisis de los problemas de traducción, me referiré brevemente a las características de cada versión.

La traducción propuesta por el grupo de asesores de REI es la mejor de las cuatro. Está adaptada al español general y conserva en gran medida el estilo y la estructura del original. Sin embargo, también hay una serie de fallas que se escapan de la vista de los seis asesores, sobre todo cuando se trata de traducir vocablos o expresiones que en español no son muy claros: en ese momento, la traducción se convierte en una paráfrasis y la intención de la frase de Flaubert se pierde por completo ("l'amble dans les brancards" se transforma en "levantando las dos patas del mismo lado entre los varales").

La traducción de Zeus, elaborada por José María Claramunda, me pareció un probable ejemplo de traducción a contra-reloj. Claramunda no parece haberse preocupado mucho en comprender a Flaubert y decidió no invertir tiempo en entender el peso de las frases. Donde se atoró, cortó el párrafo y así solucionó el problema; donde encontró que la idea era demasiado explícita, la sintetizó; donde vio

descripciones demasiado detalladas, las abrevió para darles fluidez. Al deshacer el texto borró a Flaubert de la novela, convirtiéndola en una reseña informativa. No presentaré ejemplos, ya que durante el desarrollo del análisis de las versiones se verá su manejo de la traducción con mayor amplitud.

La edición de Castell y Moretón nos presenta una traducción en la que Claudio Gancho emplea algunas formas de uso preferentemente español, así como el calco de ciertos vocablos franceses de comprensión probablemente fluida en España, mas no tanto en español general ("Emma vio en torno al juego..."; "las patas rojas de los bogavantes..."; "como si la conociese..."; "jarreteras"). Se puede observar que el traductor leyó atentamente la novela de Flaubert, pero encontró pasajes que, tal vez en su opinión, era posible mejorar, y lo hizo, cambiando en varias ocasiones la estructura de la frase flaubertiana ("y con medias de seda, [con] calzón corto, [con] corbata blanca y [con] chorrera..."); en otros casos, su lectura de algunas oraciones fue equivocada, y no prestó atención a la falta de sentido del resultado global ("Este se encontraba pavimentado con losas de mármol muy grueso y..." [el vestíbulo]). No se tomó libertades en cuanto a la sintaxis del original y del español, lo que muchas veces salva la comprensión de las ideas.

Finalmente, Pedro Vances, el traductor de Espasa-Calpe, usa en su traducción un tono sobrecargado debido al

lenguaje que emplea y al estilo que maneja. Leyó a Flaubert sin percibir la carga estética de la novela, por lo que, posiblemente, consideró que él podía "mejorarle la plana": pasa por encima de la sintaxis del original y la transforma según su muy personal punto de vista, efectuando en particular dos cambios importantes a lo largo de la novela: la inversión adjetivo-sustantivo, y el calco de los verbos reflexivos al español en su forma francesa ("Un riachuelo deslizábase..."; "...y a través de la bruma percibíanse..."; "...las cocheras y las cuadras, restos del antiguo y demolido castillo."; "...unos hombres de grave catadura, de resaltantes corbatas,..."). Estos cambios, válidos como recursos de estilo, al ser tan repetidamente aplicados convierten la novela en un texto de lectura sumamente pesada y desagradable, creando una versión de estilo complicado.

En cada traducción se encuentran numerosos cambios al original. Algunos de ellos conservan el mensaje aunque efectúan modificaciones a nivel léxico, gramatical o sintáctico; otros parafrasean la idea sin afectar al mensaje ni transformar sustancialmente la forma del francés. Los casos que estudiaremos en esta sección se refieren a los cambios lingüísticos y estilísticos, así como a las omisiones efectuadas en el capítulo VIII de la primera parte de la obra de Flaubert. Estos casos se presentan asimismo en su orden de aparición en el capítulo, pues los cambios se localizan indistintamente a lo largo de los pasajes seleccionados.

1)

F: Le château, de construction moderne, à l'italienne,

A: La mansión, de construcción moderna, al estilo italiano,

C: El castillo, que era de construcción moderna y estilo italiano,

G: El castillo era una construcción moderna, a la italiana.

V: El castillo, de construcción moderna y estilo italiano,

Mientras Flaubert evitó el verbo ser, las versiones de C y G lo incluyen, cambiando así no solamente la puntuación, sino la sintaxis original. G conserva la forma francesa "à l'italienne", traducción literal que en español puede ser mejorada; por otra parte, existe una diferencia entre "castillo" y "mansión", pues aunque las dos dan la idea de riqueza solamente la primera marca la importante diferencia de clase social y la trascendencia que para Emma tiene este hecho, pues se trata de la casa de un noble.

2)

F: ...des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige bombaient leurs touffes de verdure inégales sur la ligne courbe du chemin sablé. (Punto y seguido).

A: ...macizos de arbustos, rododendros, celindas y bolas de nieve abombaban sus matas de verdor desiguales sobre la línea curva del camino enarenado. (Punto y aparte).

C: ...espesuras de arbustos que adornaban el camino enarenado. (Punto y seguido).

G: ...los abundantes arbustos, rododendros, jeringuillas y mundillos hinchaban sus matas de verdes diversos sobre la línea curva del camino enarenado. (Punto y seguido).

V: ...algunos macetones de arbustos, dompedros, jeringuillas y nieves arqueaban el disparejo verdor de sus ramajes sobre la curva línea del enarenado camino. (Punto y seguido).

C eligió omitir toda la descripción de este pasaje y reducirlo a la información esencial, con lo cual el autor desaparece bajo el escritor potencial que hay en el traductor. G y V deciden que el énfasis se marca en las diferentes tonalidades de verde de las matas, mientras que Flaubert solamente dice que las matas, visiblemente verdes, son desiguales, como lo conserva A. Este, sin embargo, decide que aquí se termina una idea y la separa en el texto, cuando el original se dedica a hilar una larga secuencia de descripciones de un tirón. A partir de esta frase, es notorio también el estilo peculiar de V, quien a lo largo de su trabajo transformó la sintaxis del original con la inversión adjetivo-sujeto. Sabemos que es un recurso válido, sobre todo en poesía, pero el exceso provoca una sensación de pesadez en la lectura.

3)

F: Une riviére passait sous un pont; á travers la brume, on distinguait des bätiments á toit de chaume, éparpillés dans la prairie, que bordaient en pente douce deux coteaux couverts de bois, et par derrière, dans les massifs, se tenaient, sur deux lignes paralléles, les remises et les écuries, restes conservés de l'ancien château démoli.

A: (Punto y aparte) Por debajo de un puente corría un riachuelo; a través de la bruma se distinguían unas

construcciones cubiertas de paja, esparcidas en la pradera, que terminaba en suave pendiente en dos laderas cubiertas de bosque y, por detrás, en los macizos, se alzaban, en dos líneas paralelas, las cocheras y las cuadras, restos que se conservaban del antiguo castillo demolido.

- C: Un río pasaba bajo un puente. En la obscuridad distinguíanse casitas con techo de bálago, diseminadas por la pradera, y detrás de los macizos, veíanse, formando calle, las cocheras y cuadras, únicos restos del antiguo castillo demolido.
- G: Un río pasaba debajo de un puente. A través de la bruma se distinguían construcciones con techo de paja diseminadas por la pradera, que bordeaban en suave pendiente dos laderas cubiertas de bosque; por detrás, en los macizos, se conservaban en dos líneas paralelas las cocheras y los establos, restos del antiguo castillo demolido.
- V: Un riachuelo deslizábase bajo de un puente, y a través de la bruma, diseminadas por la pradera, percibíanse unas construcciones con techumbre de álamo, que bordeaban dos colinas con árboles, y por detrás, en los macizos, erguíanse las cocheras y las cuadras, restos del antiguo y demolido castillo.

Este fragmento me pareció un buen ejemplo de lo que les ocurre a los traductores frente a una larga descripción: surge en ellos el lector natural, no el lector analítico. El traductor imprime su personalidad psicológica a su trabajo, pues al leer su traducción podemos percibir su manera de ver el mundo: C definitivamente prefiere lo esencial en la brevedad, mientras que los otros tres no pueden negar sus más fuertes dotes de creadores al enmendarle la plana a Flaubert.

Observaciones: C aplica a su versión un cambio léxico gratuito al traducir "brume" por "obscuridad"; las construcciones tienen techos de paja, no están cubiertas por ella como dice A; el álamo es un árbol, y no parece, según los diccionarios consultados, que sus hojas sirvan para

cubrir techos, mucho menos su madera, como lo pueden hacer los tallos de cereales a los que se refiere Flaubert; las dos laderas cubiertas de bosque caían en suave pendiente a los lados de las construcciones de techos de paja, y no la pradera, como lo explica A. Sobre la palabra *rivière*, las traducciones por río y riachuelo se aceptan, ya que en francés se puede establecer la diferencia entre un río grande y uno pequeño, pero en español ambos se llaman igual: río. Los restos de las cocheras y las cuadras fueron conservados voluntariamente, no es que fueran los únicos que quedaban, como dice C. En este ejemplo volvemos a tener una manifestación de las transformaciones que realiza C al emplear el pronombre enclítico *se*, de uso muy frecuente en España. Aunque es un recurso permitido, su repetición constante afecta al texto sobrecargándolo. Este exceso quedaría justificado si se tratara de una intención de conservar el tono de época de la novela.

4)

F: Le boc de Charles s'arrêta devant le perron du milieu; les domestiques parurent; le marquis s'avance, et, offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibule.

A: El carricóche de Carlos se paró delante de la escalinata central; aparecieron unos criados; se adelantó el marqués, y, ofreciendo el brazo a la mujer del médico, la introdujo en el vestibulo.

C: El coche de Bovary se detuvo en la gradería central. Los criados se hicieron cargo de él. El marqués salió a ofrecer el brazo a Emma y la condujo al vestibulo.

- G: El coche de Charles se detuvo delante de la escalinata central. Aparecieron los criados, el marqués se adelantó y ofreciendo su brazo a la esposa del médico la introdujo en el vestíbulo.
- V: El tílburi de Carlos se detuvo ante la escalinata central; aparecieron unos domésticos; adelantóse el marqués y, ofreciéndole el brazo a Emma, la introdujo en el vestíbulo.

La palabra boc designa a un carro pequeño, descubierto y tirado por caballos. Las tres palabras empleadas en estas traducciones parecen funcionar como sinónimos, aunque "coche" es un nombre genérico y "tílburi" y "carricoche" también tienen la connotación de lujo y riqueza, lo que no parece ser el caso del vehículo de Carlos (1).

El lector puede fácilmente suponer que los sirvientes salieron a hacerse cargo del vehículo leyendo la frase de Flaubert, que deja esta idea suspendida en el aire, pero C. decide encargárselos de esta tarea. Lo que me parece más notable es la manera en que este traductor borra del texto la belleza de la imagen descriptiva del autor, en la que se nota un matiz de caballerosidad y elegancia: el párrafo en francés, que está formado por frases cortas, convierte la descripción en una secuencia de imágenes visuales en estilo cinematográfico, que desaparecen ante la brusca ruptura que C. aplica al fragmento. Los demás respetan la textualidad del original.

(1) cf. Petit Robert para la explicación en francés y Diccionario de uso del español para el castellano.

C parecería denotar una cierta indiferencia por el doctor al despersonalizarlo con el cambio del nombre por su apellido (Bovary en lugar de Charles), A y V deciden traducir el nombre al español, mientras G prefiere conservarlo en su forma francesa. C y V traducen "la femme du médecin" por "Emma", A por "la mujer del médico" y G por "la esposa del médico". En estos dos últimos casos, los traductores respetan el enunciado francés, pero las dos posibles traducciones al español expresan matices distintos: "la mujer" denota la posesión de la joven por su marido y la negación de una personalidad propia en ella; "la esposa" enfatiza un respeto por su posición ante la sociedad, que le otorga su condición de casada; aunque la connotación de posesión se subvierte a la del respeto, no desaparece. En cuanto al uso del nombre propio, elegido por C y V, parecería denotar no solamente una familiaridad con el personaje, sino una especie de sobreentendido con respecto a su persona: "la femme du médecin" se llama Emma, y tanto el traductor como el lector lo saben, por lo tanto es lo mismo, en apariencia: C y V pasan por encima de las intenciones semántica y estética del enunciado nominal escogido por Flaubert de una manera que se hace sentir accidental.

5)

F: Il était pavé de dalles en marbre, très haut,

A: Estaba pavimentado de losas de mármol, era de techo muy alto,

G: El piso era de mármol y el techo elevadísimo.

G: Este se encontraba pavimentado con losas de mármol muy grueso y...

V: El pavimento era de mármol y elevadísimo el techo,

En este fragmento los traductores cambian el contexto del original porque confunden el sentido: se trata de la descripción del vestíbulo, y el autor habla en efecto de la altura de su techo, pero no lo menciona, pudiendo también haberse referido a las paredes, por ejemplo. Sin embargo, nunca nos dice que sean las losas del pavimento las que sean elevadas o gruesas. En cuanto al superlativo elevadísimo, creo que, en este caso, exagera la función descriptiva del original que, aunque es también un superlativo, no es tan fuerte como el anterior.

6) En cuanto a la traducción de los nombres propios que vienen a continuación, V cambia los apellidos de la siguiente manera:

Andervilliers: Audervilliers

Yverbonville: Iverbouville

Vaubyessard: Valleyessard

Lo más probable es que se trate de erratas, pues es difícil imaginar las razones que podría tener el traductor para cambiar los nombres.

G elimina los artículos que acompañan a La Vaubyessard y La Hougue-Saint-Vaast; A transforma los nombres de Coutras y Hougue por Contrás y Hongue -también probable error de impresión debido a una mala lectura-, mientras traslada al español los nombres propios, como Juan y Enrique, dejando el apóstrofo delante de los apellidos: d'Andervilliers, d'Yverbonville.

7) Posteriormente a la llegada de los Bovary, Flaubert habla del dîner que se sirve a las siete de la noche. Páginas más adelante, durante el baile, describe el souper. Ambas son cenas: la primera es la cena normal de todos los días que se toma en la noche, generalmente a las siete; la segunda, aquella que se sirve más tarde, después de un espectáculo o en una reunión formal, como la descrita por Flaubert. El español solamente tiene la palabra cena para denominar ambas comidas nocturnas, y solamente V quiso establecer una diferencia entre una y otra, llamando a la primera comida para poder llamar cena a la segunda. Los demás traductores no establecen diferencia entre las dos, tal vez porque no encontraron solución al problema o, más probablemente, porque la descripción de la segunda se realiza varias páginas más lejos de la primera.

8)

F: Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes.

- A: Al entrar, Emma se sintió envuelta por un aire cálido, mezcla de perfume de flores y de buena ropa blanca, del aroma de las viandas y del olor de las trufas.
- C: Al entrar sintióse Emma envuelta en una atmósfera tibia, mezcla del perfume de las flores y la mantelería, del humo de las viandas y el olor de las trufas.
- B: Al entrar, Emma se sintió envuelta en un aire cálido, mezcla de perfume de flores y de ropa interior buena, del vaho de las viandas y el olor de las trufas.
- V: Emma, al entrar, sintióse envuelta por una tibia atmósfera, en la que se mezclaban el perfume de las flores y de la mantelería, el buen olor de las viandas y el aroma de las trufas.

El "linge" es, en este caso, la mantelería, ya que se encuentran en el comedor para la cena, y no la ropa interior de B o la simple ropa blanca de A, que se refiere a todos los tejidos de color blanco que se emplean en una casa, incluyendo los de baños, recámaras y cocinas. En cuanto al olor de las viandas, humo es el hedor que se desprende de las comidas en proceso de putrefacción, mientras que vaho califica con mayor frecuencia al aliento humano o animal que tiene un cierto condicionamiento y que se expira intencionalmente (2).

9)

- F: Mme. Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre.
- A: Madame Bovary observó que varias damas no habían puesto los guantes en su copa.

(2) cf. Diccionario de uso del español.

C: La señora de Bovary observó que muchas damas ni siquiera habían tocado su vaso.

G: La señora Bovary observó que muchas damas no habían dejado sus guantes sobre la gran consola.

V: La señora de Bovary observó que varias damas se abstuvieron de tocar sus vasos.

Al leer este fragmento, se comprende que Flaubert se está refiriendo a una costumbre específica o a una expresión que debe tener un significado particular. A fue el único que se preocupó en buscar el contexto al que hace alusión colocando una nota de pie de página: "Era una señal. Las mujeres distinguidas solían beber poco. Las que no tomaban vino ponían sus guantes en el vaso para indicar que no les sirvieran. Eran guantes de ceremonia, a juego con el vestido. Se encuentran testimonios literarios de esta costumbre en las novelas francesas del siglo XIX" (p. 125). C y V parecen entender que la frase original lleva un mensaje específico y lo interpretan a medias, mientras G inventa completamente una posible solución para la idea que no comprende.

Con respecto al nombre de la protagonista, A prefiere conservarlo en su forma francesa, tal vez porque caracteriza tanto a la novela como al personaje, ya que aún en español se le conoce de esta manera. Con respecto a los ejemplos restantes, es interesante hacer notar el manejo que cada uno muestra. En las civilizaciones latinas, el uso del apellido del esposo tiene una marcada tendencia social a especificar el cambio de estado civil, que en este caso

también pone de manifiesto la ideología de cada traductor, en la que la individualidad de la mujer se pierde con el matrimonio. Este uso expresa dos matices: "señora de Bovary", directamente la relación de posesión; "señora Bovary" lo establece como un hecho sobreentendido. Este segundo matiz traduce con mayor fidelidad el sentido del francés.

10)

F: ...et, en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés,...

A: ...y con medias de seda, calzón corto, corbata blanca, chorreras, grave como un juez, el maestresala que pasaba entre los hombros de los invitados las fuentes con las viandas ya trinchadas...

C: El maestresala, con calzón corto, medias de seda, camisa con pechera adornada de encaje y corbata blanca, ... (omite el resto).

B: ...y con medias de seda, calzón corto, corbata blanca y chorrera, solemne como un juez, el jefe del comedor, paseando por entre los hombros de los invitados las fuentes con las viandas completamente trinchadas,...

V: ...y el maestresala, con medias de seda, calzón corto, corbata blanca y chorreras, serio como un juez, pasando por entre los hombros de los invitados las ya cortadas viandas,...

En este ejemplo, Flaubert parece describir algunos de los elementos sobresalientes o visibles de la indumentaria del mayordomo por medio de la preposición en, que se repite con cada sustantivo. Los cuatro traductores omiten esta repetición, y el resultado parece ser una lista de todos los elementos que conforman el traje del sirviente, rematada por

la aparición de la conjunción y al final de la enumeración, que emplean C, G y V. C nuevamente parafrasea el original, cambiando el orden de los elementos mencionados, omitiendo el final de la descripción y agregando su explicación muy particular de los que es un "jabot". Aunque la chorrera -y no chorreras, en plural, como dicen A y V- es en efecto una pechera de encaje, Flaubert no menciona la camisa: lo que él describe, tal vez lo único que ve o que llama su atención, es el adorno. A elige transformar el gerundio "passant", muy francés, por el uso del relativo que y el verbo en tiempo copretérito, equivalente más español; G lo interpreta como paseando, error que no afecta gravemente a la comprensión y podría considerarse ligero o inconsciente. A y G se preocupan por remarcar la presencia de "fuentes" que contengan "las viandas", mientras que "plats", en francés, puede referirse tanto al contenido como al contenedor: en este caso, Flaubert habla del contenido, ya cortado para ser servido. V es quien se acerca más al original, aunque no olvida su preferencia por la inversión adjetivo-sujeto. Es interesante observar en este fragmento el uso que los traductores hacen de la puntuación, que a Flaubert le sirve para construir frases muy cortas cuya intención es la de enfatizar la descripción de los objetos y establecer un ritmo en los movimientos del mayordomo; los traductores hacen caso omiso de estos dos objetivos haciendo desaparecer algunas comas.

11) En algunos casos, el traductor transforma el contexto del original afirmando lo que el autor suavizó: en el fragmento que narra la preparación para bajar al baile encontramos este cambio efectuado por C:

F: -Danser? reprit Emma.

-Oui!

-Mais tu as perdu la tête! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle.

C: -Estás loco. Van a burlarse de ti. No hagas eso. Además, un médico no debe bailar.

Lo que Flaubert expuso como la expresión escandalizada de la esposa, que al final trata de moderar, la traducción de C lo expresa con una terminante rigidez, como una sentencia verídica.

12) En el mismo pasaje, otro cambio, esta vez en sentido opuesto: Carlos se acerca a besar a Emma.

F: -Laisse-moi! dit-elle, tu me chiffonnes.

C: Estate quieto. ¿No ves que vas a arrugarme el vestido?

Toda la furia expresada por Emma al sentir la cercanía de Carlos se ve borrada por la suavidad que muestra la traducción. Por otra parte, es notorio el exceso de palabras que traducen la breve y contundente frase francesa, con lo que podemos hablar de una forma de traición al original.

13) Cuando Emma oye los primeros acordes de la música, Flaubert es preciso al explicar que son los compases de "une ritournelle de violon et les sons d'un cor". El instrumento de aliento que emplea la orquesta es un corno, mientras que para C fue una trompeta y para G un coro, palabras con significados distintos: la primera es otro instrumento de aliento, diferente, y la segunda no establece ninguna relación con el original, aunque siempre se puede considerar de una posible errata de imprenta.

14) Emma baja al salón de baile "se retenant de courir", frase con la que Flaubert nos da una muestra más del carácter de la muchacha. Para C, Emma "bajó las escaleras despacio".

15) La siguiente frase también presenta un problema semántico a los traductores. Cada uno de ellos decidió exponerla a su manera, y el ritmo establecido por Flaubert desaparece. Hablando de la impresión que provoca en Emma el hecho de estar bailando:

F: Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables; puis tout reprenait à la fois, le cornet à piston lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

- A: ... los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella.
- C: A veces sonreía extasiada ante los primores de un solo violín. De cuando en cuando, se oía claramente el tintineo del oro sobre las mesas de juego. Después todo se confundía con los sonos de los instrumentos, los pies se movían con más ligereza, ahuecábanse las faldas y los ojos lanzaban miradas amorosas.
- G: ...incluso los ojos se bajaban y volvían a clavarse luego en los de la pareja.
- V: Una sonrisa dibujábase en sus labios al escuchar, mientras los otros instrumentos hacían alto, ciertos delicados acordes del violín (*); de vez en cuando se oía... y los mismos ojos que abatíanse ante uno volvían a mirar fijamente.

(*) Me parece una muy atinada traducción.

El pronombre indirecto vous contiene en francés dos sentidos posibles: el de una invitación del autor al lector a integrarse a la acción de la novela, u otro, opuesto, el de despersonalización de la narración. El empleo de vous en francés soluciona la participación del lector o la impersonalidad en la acción de la novela. La sugerencia en español es la traducción de ese vous por le, que se puede referir a una tercera persona, con lo cual parte de la sutileza del uso del pronombre quedaría establecida. Sin embargo, es posible pensar que los traductores no se sintieron suficientemente satisfechos empleando esta traducción, y tal vez por eso cada uno de ellos prefirió explicar la situación para dejarla claramente expuesta. De esta manera borran la subjetividad de la frase original y se despersonaliza definitivamente la acción.

16)

F: L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient. On refluaît dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Madame Bovary tourna la tête...

G: ...Al ruido de aquel estropicio...

Los vidrios son rotos a propósito para permitir la entrada de aire al salón; no se trata de un accidente o de una torpeza del criado, como parece querer decir C al emplear la palabra estropicio.

17) El siguiente ejemplo es una oración que Flaubert coloca en cursivas, es decir, que se trata de una expresión que dice literalmente lo que quiere describir.

F: Charles se traînait à la rampe, les genoux lui rentraient dans le corps.

A: ... las rodillas se le clavaban en el cuerpo.

C: Omite la observación.

G: Charles se arrastró a lo largo de la barandilla, las rodillas se pegaban a sostener su cuerpo.

V: ... las rodillas se le clavaban en el vientre.

La imagen es en sí misma para pero muy descriptiva, por lo cual debe traducirse literalmente, como lo hace A.

18) Párrafos más adelante, el marqués lleva a Emma a conocer las caballerizas. La descripción incluye el lugar en el que comen los animales, los râteliers. Todos los

traductores los trasladan al español como "pesebres", pero C lo deja en francés y pone una nota de pie de página: "especie de balastrada que se pone encima de los pesebres para contener el heno, la paja, etc., que comen las caballerías." Los diccionarios consultados dicen que eso es exactamente un pesebre.

19) Al retirarse los esposos Bovary, Flaubert describe el movimiento del coche y la forma en que marcha el caballo: es un animal pequeño, y la estructura de madera a la que está atado le queda grande. El autor nos dice que trotaba "l'amble dans les brancards". Amble se refiere a uno de los costados de un animal cuadrúpedo cuando levanta al mismo tiempo las dos patas de ese lado. No es un movimiento de trote normal, ya que éste se realiza levantando rítmicamente las patas delanteras y luego las traseras: el animal intenta acomodarse a su varal para poder moverse:

A: ...y el pequeño caballo trotaba levantando las dos patas del mismo lado entre los varales que estaban muy separados para él.

A reajusta el texto para explicar la manera particular de moverse del caballo, pero convierte esta explicación en una oración muy compleja: una sola palabra se transforma en tres renglones de paráfrasis. Los demás ponen simplemente a trotar al caballo. Por otra parte, olvida que existe un diminutivo en español más adecuado que la traducción literal.

20) Más adelante, A confunde "un quart de lieue" por "un cuarto de hora". La confusión tiene sus consecuencias, pues no es lo mismo un cuarto de legua que la distancia recorrida en un cuarto de hora.

21)

F: Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire.

En esta frase, Flaubert habla de la rapidez con que Emma se decide a actuar, pero nunca indica ni sugiere que lo haga "violentamente", como dice G.

22) El inicio del párrafo siguiente es una muestra del empleo del estilo indirecto libre tan trabajado por Flaubert:

F: La journée fut longue, le lendemain!

A fue el único que respetó esta sensación interior de Emma, pues aquí es la voz del narrador, que se ha introducido en ella, la que parece hablar por ella, e incluso le da un reforzamiento a esta técnica al colocar la oración independiente del resto del párrafo. Los demás traductores integran esta oración al texto restante y eliminan los signos de admiración, que marcan la intensidad del sentimiento de Emma; así, la oración se convierte en una opinión personal del narrador:

A: ¡Qué largo se hizo el día siguiente!

C: El día siguiente le pareció muy largo.

B: Al día siguiente, la jornada fue larga.

V: El día siguiente fue larguísimo para ella.

23) El párrafo final de este capítulo establece las bases que marcarán la profunda transformación en el ánimo y el comportamiento de Emma. Al volver a su casa, todo le parece diferente, y ya no ve con la familiaridad de antes los objetos que allí se encuentran. La fuerza de esta experiencia es tan portentosa que su atuendo es guardado por ella como una verdadera reliquia, y como consecuencia el recuerdo del baile se convierte en una ocupación, es decir en una tarea voluntaria y repetidamente evocada por ella, y no en una preocupación, como dice V.

Hemos establecido un cuadro comparativo de los problemas que se desprenden de la traducción de la novela de Flaubert y de las soluciones propuestas por los traductores elegidos. En el siguiente capítulo presento otra opción para realizar la traducción con las explicaciones respectivas a cada cambio sugerido.

PROPUESTA DE TRADUCCION.
COMENTARIOS.

VIII

El castillo, de construcción moderna, al estilo italiano, con dos alas salientes y tres escalinatas, se extendía al pie de un inmenso prado donde pacían algunas vacas, entre grupos de grandes árboles espaciados, mientras cestos de arbustos, rododendros, jeringuillas y bolas de nieve abombaban sus matas verdes disparejas sobre la línea curva del sendero de arena. Un río pasaba bajo un puente; a través de la bruma se distinguían construcciones de techo de paja, diseminadas en la pradera, que bordeaban en una suave inclinación dos colinas cubiertas de árboles, y por detrás, en los macizos, se encontraban en dos líneas paralelas las cocheras y las cuadras, restos conservados del antiguo castillo demolido.

El cabriolé de Carlos se detuvo frente a la escalinata del centro. Aparecieron los sirvientes; el marqués se adelantó y, ofreciendo el brazo a la mujer del médico, la hizo pasar al vestíbulo.

Era muy alto, con baldosas de mármol, y el ruido de los pasos mezclado con el de las voces resonaba como en una iglesia. Al frente subía una escalera recta, y a la izquierda una galería, que daba al jardín, llevaba a la sala de billar, en donde se oía, desde la puerta, carambolear las bolas de marfil. Mientras la atravesaba para ir al salón, Emma vio alrededor de la mesa de juego a hombres de rostro grave, que descansaban el mentón sobre altas corbatas, todos condecorados y sonriendo silenciosamente al empujar su taco.

Sobre las oscuras maderas del artesonado, grandes cuadros llevaban, en la parte baja del marco, nombres escritos en letras negras. Leyó: "Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, conde de la Vaubyessard y barón de la Fresnaye, muerto en la batalla de Coutras el 20 de octubre de 1587". Y en otro: "Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, almirante de Francia y caballero de la orden de San Miguel, herido en el combate de la Hougue-Saint-Vaast el 29 de mayo de 1692, muerto en la Vaubyessard el 23 de enero de 1693". Después apenas podía distinguirse lo que seguían, pues la luz de las lámparas, vuelta hacia el tapiz verde del billar, hacía flotar una sombra en el aposento: oscureciendo las pinturas horizontales, rompía contra ellas en finas aristas de acuerdo con las resquebrajaduras del barniz. Y de todos aquellos cuadros negros bordeados de oro salían, por aquí y por allá, alguna porción más clara de la pintura, una frente pálida, dos ojos que le miraban a uno, pelucas que caían sobre el hombro polveado de los trajes rojos, o bien el lazo de una liga en lo alto de una pantorrilla regordeta.

El marqués abrió la puerta del salón; una de las damas se levantó (la marquesa en persona), vino al encuentro de Emma y la hizo sentarse cerca de ella en un asiento doble donde se puso a hablarle amistosamente, como si la conociera de tiempo atrás. Era una mujer de unos cuarenta años, de hermosos hombros, nariz aguileña, voz cansina, y que llevaba esa noche, en sus cabellos castaños, un simple

pañuelo de blonda que le caía por detrás, en triángulo. Una joven rubia se encontraba a su lado en una silla de respaldo alto, y varios señores, que llevaban una florecilla en el ojal, conversaban con las damas alrededor de la chimenea.

A las siete se sirvió la cena formal. Los hombres, más numerosos, se sentaron en la primera mesa, en el vestíbulo, y las señoras en la segunda, en el comedor, con el marqués y la marquesa.

Al entrar, Emma se sintió envuelta en un aire tibio, mezcla del perfume de las flores y de la mantelería fina, del aroma de las viandas y del olor de las trufas. Las velas de los candelabros alargaban sus flamas sobre las campanas de plata; los cristales de facetas, cubiertos con un vaho mate, se devolvían sus pálidos rayos; había ramos de flores colocados en hilera a todo lo largo de la mesa, y en los platos de borde amplio, las servilletas, arregladas en forma de mitra, tenían cada una en la abertura de sus dos pliegues un panecillo ovalado. Las patas rojas de las langostas sobresalían de los platos; enormes frutas en canastillas caladas estaban distribuidas sobre el musgo; las codornices aún tenían sus plumas; los vapores subían; y, con medias de seda, con pantalones cortos, con corbata blanca, con chorrera, grave como un juez, el mayordomo, pasando entre los hombros de los comensales las porciones de los platillos, hacía, con un golpe de su cuchara, saltar para uno el pedazo escogido. Sobre la gran estufa de porcelana con molduras de cobre, una estatua de mujer envuelta hasta el

mentón miraba inmóvil la sala llena de gente.

La señora Bovary observó que varias damas no habían puesto los guantes en su copa.

Mientras tanto, al extremo de la mesa, solo entre todas aquellas mujeres, inclinado sobre su plato lleno y con la servilleta anudada al cuello como un niño, un anciano comía dejando caer de su boca algunas gotas de salsa. Tenía los ojos enrojecidos y llevaba una coletilla atada con una cinta negra. Era el suegro del marqués, el viejo duque de Laverdière, el antiguo favorito del conde de Artois en la época de las partidas de caza en Vaudreuil, en casa del marqués de Conflans, y que había sido, decían, el amante de la reina María Antonieta, entre los señores de Coigny y de Lauzun. Había llevado una vida escandalosa de libertinaje, llena de duelos, de apuestas, de mujeres robadas, había devorado su fortuna y espantado a toda su familia. Un sirviente, detrás de su silla, le nombraba en voz alta, al oído, los platos que él señalaba con el dedo, tartamudeando; y sin cesar los ojos de Emma regresaban involuntariamente hacia aquel viejo de labios colgantes como hacia una cosa extraordinaria y augusta. ¡Había vivido en la corte y dormido en la cama de las reinas!

Se sirvió champaña helada. Toda la piel de Emma se estremeció al sentir aquel frío en su boca. Nunca había visto granadas ni comido piñas. Incluso el azúcar en polvo le pareció más blanca y más fina que en otras partes.

Enseguida, las señoras subieron a sus habitaciones a

prepararse para el baile.

Emma se arregló con la conciencia meticulosa de una actriz en su debut. Se acomodó el pelo según las recomendaciones del peluquero y se introdujo en su vestido de barés extendido sobre la cama. El pantalón de Carlos le apretaba el vientre.

-Las trabillas me van a molestar para bailar- dijo.

-¿Bailar? repitió Emma.

-Sí.

-¿Pero has perdido el juicio? Se burlarían de ti. Quédate en tu lugar. Además, es lo más apropiado para un médico-, añadió.

Carlos se calló. Caminaba de un lado a otro esperando que Emma estuviera vestida.

La veía por atrás, en el espejo, entre dos candelabros. Sus ojos negros parecían más negros. Su pelo liso, suavemente abombado en las orejas, brillaba con un resplandor azul; una rosa en su moño temblaba sobre un tallo móvil, con gotas de agua artificiales en las puntas de las hojas. Llevaba un vestido azafrán pálido levantado por tres ramos de rosas de pitimini mezcladas con hojas verdes.

Carlos vino a besarla en el hombro.

-¡Déjame!-le dijo,-me arrugas.

Se escuchó un ritornelo de violín y el sonido de un corno. Emma bajó la escalera, conteniéndose para no correr.

Las cuadrillas habían comenzado. Llegaba gente. Todos

se empujaban. Se colocó cerca de la puerta, en una banca.

Cuando la contradanza terminó, el piso quedó libre para los grupos de hombres que conversaban de pie y para los sirvientes de librea que llevaban grandes platos. En la hilera de las mujeres sentadas, los abanicos pintados se agitaban, los ramilletes escondían a medias la sonrisa de las caras, y los frascos con taponés dorados giraban en las manos entreabiertas cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y ceñían la piel en la muñeca. Los aderezos de encaje, los broches de diamantes, los brazaletes con medallones temblaban en los escotes, brillaban en los pechos, murmuraban en los brazos desnudos. Las cabelleras, bien pegadas a la frente y curvadas en la nuca tenían, en forma de corona, racimos o enramados, miosotis, jazmines, flores de granada, espigas o acianos. Pacíficas en sus lugares, algunas madres de gesto ceñudo llevaban turbantes rojos.

El corazón le palpitó un poco a Emma cuando, con su pareja que apenas la tomaba por las puntas de los dedos, vino a colocarse en fila y esperó el primer sonido del violín para empezar. Pero pronto la emoción desapareció; y, balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba hacia adelante con movimientos ligeros del cuello. Una sonrisa le subía a los labios con ciertos delicados acordes del violín, que a veces tocaba solo cuando los demás instrumentos se callaban; se oía el sonido claro de los lises de oro que caían al lado, sobre el tapiz de las

mesas; luego todo volvía a empezar al mismo tiempo, el cornetín lanzaba un estruendo sonoro, los pies retomaban el ritmo, las faldas se abombaban y rozaban, las manos se daban, se separaban; los mismos ojos, bajando ante los de uno, regresaban a clavarse en ellos. Algunos hombres (unos quince), de veinticinco a cuarenta años, diseminados entre los bailarines o conversando en la entrada de las puertas, se distinguían entre la multitud por un aire de familia, cualesquiera que fuesen sus diferencias de edad, de vestimenta o de cara.

Sus trajes, mejor confeccionados, parecían de una tela más ligera, y sus cabellos, arreglados en bucles hacia las sienes, lustrados con unguentos más finos. Tenían la tez de la riqueza, esa tez blanca que realzan la palidez de las porcelanas, los muarés del satín, el barniz de los hermosos muebles, y que mantiene saludable una dieta discreta de platillos exquisitos. Sus gargantas se movían libremente sobre corbatas bajas; sus largas patillas colgaban sobre cuellos doblados; se limpiaban los labios en pañuelos bordados con una gran inicial, que despedían un suave aroma. Los que empezaban a envejecer tenían un aire joven, mientras que un toque de madurez se extendía sobre el rostro de los jóvenes. En sus miradas indiferentes flotaba la quietud de las pasiones diariamente saciadas; y a través de sus modales suaves, se traslucía esa brutalidad particular que comunica el dominio de las cosas un tanto fáciles, en las que la fuerza se ejerce y la vanidad se divierte, la manipulación de

los caballos de raza y la compañía de las mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un caballero de traje azul hablaba de Italia con una joven pálida que llevaba un aderezo de perlas. Alababan el grosor de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y Le Cascine, las rosas de Génova, el Coliseo a la luz de la luna. Emma escuchaba por el otro lado una conversación llena de palabras que no entendía. Rodeaban a un hombre muy joven que había vencido, la semana anterior, a Miss Arabelle y Romulus, y ganado dos mil luises saltando un foso en Inglaterra. Alguno se quejaba de sus corredores que engordaban; otro, de las erratas que habían falseado el nombre de su caballo.

La atmósfera del salón era pesada; las lámparas palidecían; la gente se encaminaba a la sala de billar. Un sirviente se subió a una silla y rompió dos ventanales; con el ruido de los pedazos de vidrio, la señora Bovary se volvió y distinguió en el jardín, contra las ventanas, los rostros de campesinos que miraban. Entonces le vino a la mente el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a ver la granja, la charca cenagosa, a su padre en camisa campesina bajo los manzanos, y se volvió a ver a sí misma, como antes, descremando con el dedo los cuencos de leche en la lechería. Pero en los fulgores del momento presente, su vida pasada, tan nítida hasta ahora, se desvanecía por completo, y casi dudaba de haberla vivido. Estaba allí. Y alrededor del baile, no había más que sombras extendidas sobre todo lo demás. Estaba comiendo un helado de marrasquino, que sostenía con la mano

izquierda en una concha de plata dorada, y entrecerraba los ojos, con la cuchara entre los dientes.

Una señora, cerca de ella, dejó caer su abanico. Un bailarín iba pasando.

-¿Tendría usted la bondad, caballero, dijo la dama, de molestarse en recoger mi abanico que está detrás de ese sofá?

El señor se inclinó, y mientras hacía el movimiento para extender su brazo, Emma vio la mano de la joven que le echaba en el sombrero algo blanco, doblado en triángulo. El señor, recogiendo el abanico, lo ofreció a la dama respetuosamente; ella le agradeció con una inclinación de cabeza y se puso a oler su ramillete.

Después de la cena del baile, donde hubo muchos vinos de España y del Rin, sopa de cangrejo y crema de leche de almendras, pudines Trafalgar y toda clase de carnes frías con gelatinas alrededor que temblaban en los platos, los coches, unos tras otros, comenzaron a irse. Levantando por la orilla las cortinas de muselina, se veía deslizarse en la sombra la luz de sus linternas. Los bancos se despejaron; todavía quedaban algunos jugadores; los músicos se refrescaban, con la lengua, las yemas de los dedos; Carlos estaba medio dormido, con la espalda apoyada contra una puerta.

A las tres de la mañana comenzó el cotillón. Emma no sabía bailar vals. Todo el mundo bailaba, incluso la señorita d'Andervilliers y la marquesa; solamente quedaban los huéspedes del castillo, unas doce personas más o menos.

Sin embargo, uno de los bailarines, a quien llamaban familiarmente vizconde, y cuyo chaleco muy abierto parecía ceñido a su pecho, volvió por segunda vez a invitar a la señora Bovary, asegurándole que la guiaría, y que ella se las arreglaría muy bien.

Empezaron lentamente, luego fueron más rápido. Giraban: todo daba vueltas a su alrededor, las lámparas, los muebles, los artesonados y el piso como un disco sobre un pivote. Al pasar cerca de las puertas, la orilla del vestido de Emma se enredaba en el pantalón; las piernas de ambos se entrecruzaban; él bajaba la mirada hacia ella, ella alzaba los ojos hacia él; un entorpecimiento la invadía. Volvieron a empezar, y con un movimiento más rápido, el vizconde, llevándola, desapareció con ella hasta el final de la galería, donde, sofocada, estuvo a punto de caer y, por un instante, se apoyó con la cabeza sobre su pecho. Y luego, siempre girando, pero más suavemente, él la condujo de nuevo a su lugar; ella se dejó ir contra la pared y se puso la mano sobre los ojos.

Cuando los volvió a abrir, en medio del salón una señora sentada en un taburete tenía arrodillados frente a ella a tres bailarines. Eligió al vizconde, y el violín volvió a sonar.

Todos los miraban. Pasaban y regresaban, ella con el cuerpo inmóvil y el mentón inclinado, y él siempre en la misma postura, con el talle arqueado, el codo redondeado, la boca hacia el frente. ¡Esa sí que sabía bailar! Siguieron por

largo rato y cansaron a todos los demás.

La conversación continuó un poco más, y después de las buenas noches o, mejor dicho, los buenos días, los huéspedes del castillo se fueron a acostar.

Carlos se aferraba al barandal, las rodillas se le metían en el cuerpo. Había pasado cinco horas seguidas parado frente a las mesas, mirando jugar al whist sin entender nada. Así que lanzó un gran suspiro de satisfacción cuando se hubo quitado las botas.

Emma se puso un chal sobre los hombros, abrió la ventana y se acodó en ella.

Era noche cerrada. Caían algunas gotas de lluvia. Aspiró el aire húmedo que le refrescaba los párpados. La música del baile todavía le zumbaba en los oídos y hacía esfuerzos para mantenerse despierta, con el fin de prolongar la ilusión de aquella vida lujosa que dentro de poco tendría que abandonar.

Llegó la madrugada. Miraba las ventanas del castillo, largamente, tratando de adivinar cuáles serían las habitaciones de todos aquellos que habían llamado su atención la víspera. Hubiera querido conocer sus vidas, penetrar en ellas, confundirse con ellas.

Pero temblaba de frío. Se desvistió y se acurrucó entre las sábanas, contra Carlos que dormía.

Hubo mucha gente en el almuerzo. La comida duró diez minutos; no se sirvió ningún licor, lo que sorprendió al médico. Luego la señorita d'Andervilliers recogió los

pedazos de unos panecillos en una canastita, para llevarlos a los cisnes del estanque, y todos se fueron a pasear al cálido invernadero, donde plantas extrañas, con pelos erizados, se distribuían en pirámides bajo floreros colgados que, semejantes a nidos de serpientes demasiado llenos, dejaban caer de los bordes largos cordones verdes entrelazados. El naranjal, que se encontraba al fondo, conducía bajo techo hasta las dependencias del castillo. El marqués, para divertir a la joven, la llevó a ver las cuadras. Sobre los comederos en forma de canastilla, unas placas de porcelana llevaban en letras negras los nombres de los caballos. Cada animal se sacudía en su compartimiento, cuando pasaban cerca de ellos, chasqueando la lengua. El piso del cuarto de arneses brillaba a la vista como el de un salón. Los arneses de coche estaban acomodados en medio, sobre dos columnas giratorias, y los frenos, los látigos, los estribos, las barbadas, se ordenaban en hilera a todo lo largo de la muralla.

Mientras tanto, Carlos fue a solicitar a un sirviente que preparara su cabriolé. Lo llevaron frente a la escalinata, y ya con todos los paquetes cargados, los esposos Bovary presentaron sus respetos al marqués y a la marquesa y regresaron a Tostes.

Emma, silenciosa, miraba girar las ruedas. Carlos, instalado en el borde del asiento, conducía con los dos brazos separados, y el caballito trotaba con la ambladura en los varales, que eran muy anchos para él. Las riendas flojas

le daban en la grupa donde se empapaban de espuma, y el paquete atado detrás del cabriolé pegaba en la parte trasera con grandes golpes regulares.

Estaban en lo alto de Thibourville cuando, frente a ellos, de repente, unos jinetes pasaron riendo, con puros en la boca. Emma creyó reconocer al vizconde; se volvió y no distinguió en el horizonte más que el movimiento de las cabezas que bajaban y subían, según la cadencia irregular del trote o del galope.

Un cuarto de legua más adelante tuvieron que detenerse para reparar, con una cuerda, la retranca que se había roto.

Pero Carlos, que daba al arnés una última ojeada, vio algo tirado entre las patas de su caballo: recogió una cigarrera bordada en seda verde con un escudo en el centro, como la portezuela de un carruaje.

- Hasta tiene dos puros dentro, dijo. Serán para esta noche, después de cenar.

-¿Así que fumas? preguntó ella.

-A veces, cuando la ocasión se presenta.

Guardó su descubrimiento en el bolsillo y fustigó a la jaca.

Cuando llegaron a su casa, la cena no estaba preparada. La señora se enfureció. Nastasia respondió de manera insolente.

-¡Fuera! dijo Emma, esto es una burla. Está usted despedida.

Para cenar había sopa de cebolla, con un pedazo de ternera y acederas. Carlos, sentado frente a Emma, dijo, frotándose las manos con aire feliz:

-¡Qué gusto da estar de nuevo en casa!

Se oía llorar a Nastasia. El le tenía un cierto aprecio a esa pobre niña. En el pasado, ella le había hecho compañía varias noches en la ociosidad de su viudez. Fue su primera paciente, su más antiguo contacto con la región.

-¿La despediste definitivamente? dijo por fin.

-Sí. ¿Quién me lo impide?

Luego se calentaron en la cocina, mientras su habitación era preparada. Carlos empezó a fumar. Fumaba sacando los labios, escupiendo a cada minuto, echándose hacia atrás con cada bocanada.

-Te vas a hacer daño, le dijo ella con desprecio.

Dejó su puro y corrió a beber a la bomba un vaso de agua fría. Emma, tomando la cigarrera, la arrojó rápidamente al fondo del armario.

¡Qué largo fue el día siguiente! Emma paseó por su jardincillo, yendo y viniendo por las mismas veredas, deteniéndose frente a los arriates, frente a las espalderas, frente al cura de yeso, considerando anonadada todas aquellas cosas de antaño que conocía tan bien. ¡Qué lejano le parecía ya el baile! ¿Pero quién separaba a tanta distancia la mañana de anteayer y la noche de hoy? Su viaje a la Vaubyessard había cavado un hoyo en su vida, igual que esas grandes grietas que una tormenta, en una sola noche, abre a veces en

las montañas. Sin embargo se resignó; guardó devotamente en la cómoda su hermoso traje y hasta los zapatos de satín, cuyas suelas se habían pintado de amarillo por la cera resbalosa del piso. Su corazón estaba como ellos: al contacto con la riqueza, algo le había caído encima que no se borraría nunca.

Entonces el recuerdo de aquel baile se convirtió en una ocupación para Emma. Cada vez que llegaba el miércoles se decía al despertar: "¡Ah! ¡Hace ocho días... hace quince días... hace tres semanas, estaba allí!". Y poco a poco, las fisonomías se confundieron en su memoria, olvidó la melodía de las contradanzas, ya no vio tan claramente las libreas ni los aposentos; algunos detalles se fueron, pero la añoranza se quedó con ella.

En este capítulo se presentan las justificaciones de los cambios efectuados en la traducción propuesta.

Flaubert emplea la puntuación con intenciones precisas: marca el ritmo armonioso de la descripción de lugares (el paisaje alrededor del castillo), objetos (el vestibulo lleno de cuadros de una familia aristocrática) o personas (el viejo duque de Laverdière); la acumulación de los efectos sensoriales en Emma (la descripción de la sala durante la cena); las diversas y contrastadas emociones que tales efectos sensoriales provocan en su ánimo (caos visual y odorífero durante la cena, placer de su persona durante su arreglo, despertar de sus sensaciones físicas al bailar con el vizconde). La frase francesa es generalmente corta, y en las descripciones y enumeraciones se emplean secuencias de oraciones breves seguidas por comas; en el caso de la prosa flaubertiana, la coma es con frecuencia reemplazada por punto y coma. Con este recurso, Flaubert crea un ritmo intencional en cada párrafo. El enunciado español tiene la libertad de ser tan amplio como se quiera, y en secuencias de oraciones la puntuación puede estar más espaciada. El uso de punto y coma es más cauto y más frecuente el de la coma. La puntuación del original se conserva prácticamente igual para tratar de respetar la función estética que realiza en la novela.

Con respecto al vocabulario, el trabajo está concentrado en el empleo de palabras que no representen, en lo posible, problemas de comprensión en español "general":

los mexicanismos quedan casi ausentes para evitar una complejidad similar a la que presentan las cuatro versiones en diferentes aspectos, ya que en algunos casos el calco del francés parece ser el recurso más utilizado -tal vez ya familiar en el habla de España- para resolver problemas léxicos ("jarretera" por "jarretière" (B), "bandés" por "bandeaux" (A), "bujías" por "bougies" (C)).

El tono que caracteriza esta traducción pretende ofrecer un material de lectura que no transgreda, en lo posible, el del original. Algunos críticos de la traducción han considerado que el texto en lengua terminal debe tomar en cuenta los matices de la época, que pueden conservarse unidos a una expresión fluida más adaptada a la del tiempo presente que anime al lector en su proceso de lectura y en el de comprensión; otros consideran que se puede imitar totalmente el lenguaje de época para conservar el "sabor" del original; otros más afirman que la obra debe actualizarse en su conjunto para hacerla accesible al lector contemporáneo. Creo que todas estas posiciones son válidas, y el traductor lleva a cabo en su selección de una de ellas el compromiso del que he hablado en el capítulo III. Por mi parte, decidí tratar de respetar los matices de la época aunados a una expresión lo más actual y fluida posible.

A continuación se presentan los comentarios sobre los cambios realizados, que también se refieren a las transformaciones estudiadas en el análisis de las cuatro

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

versiones y siguiendo el mismo orden de aparición en el capítulo.

1)

F: ...leurs touffes de verdure inégales...

Para evitar la confusión que se suscita con la presencia del nominal verdure, se transforma en adjetivo calificativo: sus matas verdes disparejas.

2)

F: ...des bâtiments...

"Bâtiments" significa edificios, lo que se prestaría a confusión con la connotación actual de la palabra. Se propone en su lugar construcciones.

3)

F: ...deux coteaux couverts de bois...

El original habla de bosques; en español se le traducirá como árboles para conservar el ritmo establecido en plural: dos colinas cubiertas de árboles.

4)

F: Le boc de Charles...

En páginas precedentes se había explicado la clase de vehículo que posee Carlos: un carro descubierto tirado por caballos -en este caso, uno-. Se escogió la palabra cabriolé, calco del francés, que se justifica como préstamo de la misma manera que ocurre con boc, que proviene del inglés baghei (1).

5)

F: ...les domestiques parurent;

En esta clase de oraciones cortas, el uso particular en español consiste en iniciar con el verbo y no con el sujeto. Esto se hace para darle extensión y fluidez:

aparecieron los sirvientes.

6)

F: ...offrant son bras... /ofreciendo el brazo

...plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre. /los guantes en su copa

Emma frémit de toute sa peau.../Toda la piel de Emma...

Elle disposa ses cheveux.../Se arregló el cabello...

...avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles.../en las puntas de las hojas

...écremant avec son doigt des terrines de lait.../descremando con el dedo...

...il baissait ses regards vers elle;/él bajaba la mirada hacia ella...

(1) cf. Diccionario de la Real Academia Española.

...et mit la main devant ses yeux. /se puso la mano sobre los ojos.

...et lui toujours dans sa même pose,... /y él siempre en la misma postura

...quand il eut retiré ses bottes. /cuando se hubo quitado las botas

Estos ejemplos presentan un caso especial en traducción: el uso de posesivos, muy común en francés, sobre todo al hablar de partes del cuerpo, no es igualmente frecuente en español. Es importante observar la confusión que se genera en la traducción de los posesivos de tercera persona:

son: su, de él o ella

sa: su, de él o ella

ses: sus, de él o ella

leur: su, de ellos o ellas

leurs: sus, de ellos o ellas.

Al transformar los adjetivos posesivos en artículos definidos, las frases en español quedan aparentemente despersonalizadas, pero con el contexto de la oración se sobreentiende la relación de posesión que se establece entre el objeto y el poseedor. Las traducciones propuestas a las oraciones anteriores son un ejemplo de la riqueza de la lengua española, que permite matizar la fuerte connotación posesiva marcada por los adjetivos.

En algunos casos, el uso en francés de pronombres posesivos puede querer indicar, como ya lo habíamos señalado

en el capítulo anterior, la intención de Flaubert de incluir en la historia al lector o de despersonalizar la descripción. Para evitar la complejidad que surgiría en la traducción literal al español de estos pronombres posesivos, es posible proponer una modificación que no afecta al sentido y que puede establecer el mismo doble matiz:

F: les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, venaient se fixer sur les vôtres.

los mismos ojos, bajando ante los de uno, regresaban a fijarse en ellos.

El español ofrece la posibilidad de traducir el vous por uno, que conserva el sentido impersonal del pronombre francés. Una solución semejante se da en la relación objeto directo-indirecto:

F: deux yeux qui vous regardaient...

dos ojos que le miraban a uno...

7)

F: Il était pavé de dalles en marbre, très haut,...

En este ejemplo, la sintaxis del francés traducida literalmente al español crea una confusión en cuanto a la relación de modificación de la segunda oración con los elementos de la primera: las losas de mármol del piso resultan ser muy altas, pero la relación en el original se establece con el vestíbulo, que Flaubert mencionó en la

oración anterior. Para evitar el error y guardar la idea original, se propuso el cambio a Era muy alto, con baldosas de mármol...

B)

F: A sept heures on servit le dîner.

Après le souper,...

Este es un problema interesante que se relaciona directamente con cuestiones de civilización. En algunos países como Francia se acostumbra cenar a las siete de la noche: a esta comida se le llama "dîner", y es la comida nocturna común. Cuando se toma alimentos más tarde en la noche, por ejemplo después de algún evento o durante el mismo, se llama "souper" a esta comida tardía. El problema en español se origina al no existir dos palabras diferentes que definan estos usos comunes en algunos otros lugares del mundo: "cena" representa las dos connotaciones de las palabras francesas, pues ambas son comidas nocturnas, formales y abundantes. La solución que se propuso fue la siguiente:

A las siete se sirvió la cena formal.

Después de la cena del baile,...

9) En algunos casos la palabra original del francés guarda un significado preciso que, trasladado al español, adquiere una doble connotación, subjetiva, desplazando el

significado real y matizándolo:

F: Il avait vécu à la cour et couché dans le lit des reines!

La equivalencia es había dormido en la cama de las reinas, que denota la misma dualidad que en francés. En ambas lenguas, la complejidad entre acostarse y dormir, traducciones posibles del verbo coucher, reside en sus significados fisiológico y sexual. Acostarse tiene una fuerte connotación tanto en español como en francés y expresa particularmente el sentido sexual. Dormir los matiza a ambos.

10)

F: Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs.

En francés el género de "sucre" es claro, pero en el uso en español "azúcar" es tanto masculino como femenino: ambos son correctos, pero se emplea con mayor frecuencia con calificativos femeninos (2):

Incluso el azúcar en polvo le pareció más blanca y más fina que en otras partes.

(2) cf. Diccionario de uso del español.

11)

F: Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles,...

Bandeaux son un tipo especial de peinado muy común en la época, que consistía en dividir la cabellera en dos partes, que se estiraban desde las orejas hacia la parte posterior de la cabeza, donde se unían y se complementaban con un adorno, por ejemplo flores. La traducción en español es un calco del francés, bandós, que para el lector actual quizá no sea claro. Se optó por dar una especie de explicación, que queda completada con el resto de la descripción:

su pelo liso, suavemente abombado en las orejas,...

12)

F: ...le parquet...

En español se usa el calco del francés para nombrar un piso fino de madera. Se dejó el significado esencial, Piso.

13) Se presenta otro problema con la palabra danseurs, que aparece durante la escena del baile. Esta palabra califica a los que bailan, a los invitados, y tanto los diccionarios de traducción como los de español no consignan un vocablo especial para estas personas.

Bailarines, que sería la traducción más apegada al contexto,

se refiere en español a los profesionales de la danza, particularmente en el ballet. Se optó por dejar esta alternativa, que será comprendida por el lector en el curso de la lectura.

14) La siguiente oración es bastante formal, casi protocolaria, y lleva implícita una súplica. En francés esta oración se plantea como afirmativa, y el empleo del pronombre relativo al principio, aunado al del verbo en condicional, establece su intencionalidad:

F: Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé!

Para que la frase conserve en español la intención del original, fue necesario expresarla en forma interrogativa:

¿Tendría usted la bondad, caballero, dijo la dama, de molestarse en recoger mi abanico que está detrás de ese sofá?

15)

F: L'air du bal était lourd.

La traducción al español como aire provoca una cacofonía con la palabra baile. Para evitar este problema se propuso el cambio por atmósfera.

16) Los siguientes ejemplos ilustran las modificaciones con inclusión u omisión de palabras a ciertos fragmentos del texto en los que la frase francesa o la traducción al español no son suficientemente claras:

C'était une femme de la quarantaine environ... / Era una mujer de unos cuarenta años...

...un petit pain de forme ovale... / un panecillo ovalado

...à certaines délicatesses du violon... / con ciertos delicados acordes...

Un domestique monta sur une chaise... / Un sirviente se subió a una silla...

...puis, autour du bal... / y alrededor del baile...

...dans sa même pose, la taille cambree, le coude arrondi, la bouche en avant. / en la misma postura, con el tallo arqueado, el codo redondeado, la boca hacia el frente.

17) Algunos usos coloquiales y expresiones fijas:

...quelque chose de mûr... / Un toque de madurez

...au clair de lune... / a la luz de la luna

...le souvenir des Bertaux lui arriva. / le vino a la mente*

La nuit était noire. / Era noche cerrada.

...les époux Bovary firent leurs politesses... / presentaron sus respetos.

...je vous chasse. / está usted despedida.

* En esta frase se agrega la palabra mente porque, además de formar parte de la expresión en español, especifica el sentido que, en francés, queda muy claro solamente con el empleo del verbo arriver.

18) Cambios en las funciones verbales:

- a) ...des bouquets étaient en ligne... / había ramos colocados en línea...

En este ejemplo, el verbo se queda en tiempo copretérito, pero se transforma en haber, que en español indica la función totalmente impersonal que en francés realiza el verbo être.

- b) Elle mangeait alors... / Estaba comiendo...

La presencia de alors indica que la acción se prolonga en el tiempo pasado. La adjunción del gerundio al copretérito del francés remarca esta duración de la acción.

- c) ...le mouvement des têtes s'abaissant et montant,... / el movimiento de las cabezas que bajaban y subían...

El gerundio francés, aunque es muy común en español, tiene un equivalente más adecuado en nuestra lengua: el relativo que y el verbo en el tiempo relacionado con el momento en que se realiza la acción.

19) El pronombre on presenta algunos casos que deben considerarse de manera especial. Al tratarse de un pronombre impersonal, su traducción al español como se no siempre se adapta en la oración. En los siguientes ejemplos se optó por recurrir a ciertas transformaciones para aclarar el sentido:

On les regardait. / Todos los miraban.

On causa encore quelques minutes... / La conversación

continuó un poco más...

Puis ils se chauffèrent dans la cuisine, pendant qu'on apprêtait leur chambre. /Luego se calentaron en la cocina mientras su habitación era preparada.

On entourait un tout jeune homme.../Rodeaban a un hombre muy joven...

Con esta versión y con las explicaciones que la acompañan, espero aportar un pequeño ejemplo de la importancia que tiene traducir con dedicación y consciencia. La traducción es una labor que va más allá del manejo de una lengua extranjera.

FLAUBERT TRADUCIDO Y TRADUCIBLE.
LAS REPERCUSIONES DE LA
TRADUCCION.

La creación literaria es una proyección multifacética de una cultura. Una literatura no es un núcleo cerrado que nace solo y aislado. Las literaturas, al igual que las lenguas, se interrelacionan e interinfluyen. A través del tiempo las literaturas han sido estudiadas como grupos individuales en función de la lengua que manejan o de los temas que tratan: literatura francesa, hispanoamericana, de guerra, amorosa, policiaca, etc. Sin embargo, los niveles de importancia e influencia que han alcanzado se han visto estimulados por el intercambio con otras literaturas y otros géneros. Aunque una base fundamental de su crecimiento ha sido, indiscutiblemente, la cultura que les ha dado origen con todos los valores que contiene, ya sean sociales, ideológicos o estéticos, otra base importante del desarrollo de muchas de ellas se ha dado con el intercambio. Es por esto que no se puede hablar de un grupo literario sin analizarlo en relación con otros. Este concepto inicia la llamada literatura comparada.

La literatura comparada es una tendencia crítica que busca estudiar el fenómeno literario general que no tiene límites. En el transcurso de las investigaciones realizadas en literatura, se consideró que el punto de partida se asentaba en las literaturas nacionales; de este modo se establecieron "sistemas de funcionamiento" individuales. Este procedimiento ha enriquecido ampliamente el acervo cultural nacional y mundial. La propuesta de la literatura comparada va más allá del estudio de las letras entre fronteras, pues

persigue un fin de observación global de la literatura y sus medios. Para ello, el estudio de la actividad literaria debe ser tomado no como el esquema individual que ha sido hasta ahora, como la producción que emana de un pueblo, sino en sentido inverso, es decir observando el funcionamiento del fenómeno literario en la cultura de un pueblo y sus aportaciones a la misma.

La literatura comparada se interrelaciona con las ciencias sociales al considerar que la lengua viva es la esencia de la vida de una comunidad de hablantes. Siendo la literatura, en sus orígenes, una de las expresiones más elementales de la cultura de una comunidad -desde que se manifiesta en rezos, cantos o mitos-, la literatura comparada ayuda a establecer la identidad nacional y cultural de cada pueblo trazando un puente de comunicación efectiva con los demás pueblos, entre unos y otros. Aplicados al análisis literario, estos conceptos han desarrollado el conocimiento de formas, géneros o técnicas que estructuran la literatura general en función de modas, influencias y tendencias: no existe literatura nacional que no se rija en función de arquetipos generalizados para todo el ámbito literario.

El manejo de las lenguas extranjeras no es de uso común entre los grupos humanos; por ello, es gracias a las traducciones que hemos tenido acceso a las literaturas de otros pueblos. La literatura comparada vive a través de la traducción, que tiene un enorme peso en cada literatura nacional. La traducción cuestiona los valores teóricos de los

estudios literarios, ya que los pone en evidencia y los enfrenta verificando su funcionamiento.

Durante largo tiempo los comparatistas dejaron el estudio de las traducciones a los lingüistas, como un rechazo a la elaboración de teorías sobre su carácter y sus mecanismos: la traducción, para muchos de ellos, no es un asunto de la literatura, por lo tanto sus teorías, si podían elaborarse, no serían literarias. Sin embargo, hoy en día los trabajos sobre la importancia de la traducción en la literatura comparada han aumentado en número considerable, con un esfuerzo evidente para fundarlos sobre esquemas teóricos y metodológicos explícitos: especialista como Walter Benjamin, Gideon Toury y el mismo Gérard Genette han colaborado a esta tarea de reformulación del papel de la traducción dentro del ámbito literario mundial.

A partir del auge adquirido por la lingüística general, muchas teorías habían sido aplicadas a la traducción. Así, el antiguo concepto de que la traducción era un arte y no una ciencia se fue olvidando.

Todas las producciones en traducción, los conceptos mismos de "traducción", "adaptación", "imitación", e incluso los de "buenas" y "malas" traducciones, son fenómenos históricos, porque cada uno de ellos ha funcionado dentro de parámetros culturales respondiendo a necesidades de un periodo, de una mentalidad o de una tendencia cultural.

La naturaleza de las relaciones entre los sistemas de comunicación varía según los momentos y las situaciones por

los que atraviesa. Las culturas y las literaturas más estables tienden a absorber los textos "importados" imponiéndoles sus propias convenciones (la influencia de la lírica renacentista italiana en los temas y las formas españolas del siglo XVI, o la absorción que hace la literatura francesa del XVII de la poética grecolatina). Las culturas y las literaturas en crisis o en estado formativo buscan, por el contrario, innovaciones: la adopción de la obra extranjera conduce entonces a mantener en lo posible sus características (las literaturas africanas de expresión francesa que han imitado los modelos franceses). Las cuestiones que se suscitan como consecuencia en relación con los traductores, las traducciones y sus lectores permiten formular esquemas de previsibilidad en función de la compatibilidad o incompatibilidad de los sistemas enfrentados. La interrogante sobre la posibilidad de las traducciones es histórica, por lo tanto relativa, y cada traductor la resuelve según sus propias formas y conceptos, o bien a través de los aceptados por su medio (1).

La traducción no debe entenderse solamente como el funcionamiento de una organización, la de los elementos que entran en juego para su desenvolvimiento, sino también como un trabajo relacionado directamente con el sistema literario. Hay una necesidad de descubrir si las traducciones son tradicionales o innovadoras, en qué lo son, si ocupan un

(1) cf. José Lambert: "La traduction", en Théorie littéraire, p. 153.

lugar central o aledaño a la vida literaria. Así considerada, la literatura traducida se coloca, en la mayoría de los casos, entre las obras tradicionales de una literatura.

El problema principal del estudio del fenómeno traductivo consiste en situarlo en relación con el sistema literario receptor, pues al igual que la literatura original, la literatura traducida no es coherente ni estable: sufre modificaciones o varía según las influencias que le afecten, por ejemplo la época en que se realice, la temática que maneje, el orden en que se produzca. Es un hecho comprobable que los especialistas se han cuestionado más profundamente sobre los principios que orientan su elaboración en los países de Europa, donde la labor de traducción ocupa un lugar preponderante en el desarrollo cultural; no así en América Latina, donde la traducción no ha rebasado el nivel de actividad aleatoria a las ciencias y a la literatura.

Es interesante observar un fenómeno paradójico: los llamados "clásicos de la literatura" muchas veces no son estudiados dentro del esquema de la literatura propiamente dicha, sino más bien como generadores de literaturas posteriores, mientras que otros escritos no literarios, particularmente los religiosos (la Biblia, por ejemplo), ocupan un lugar central en la vida literaria. Esta clase de textos ha guiado numerosas tendencias, lo que ha propiciado el interés de los especialistas en la elaboración de buen número de estudios sobre sus influencias. Esto nos conduce a

pensar en la cantidad de obras consideradas "clásicas" que ocupan un lugar cuestionable de preponderancia como modelos a seguir.

La definición de literatura nacional y de literatura extranjera estimula el análisis sobre los sistemas literarios, que sienten la necesidad de alimentarse o retroalimentarse con obras producidas en otras partes, consideradas "clásicas", que son a veces desconocidas o mal conocidas. Esta apertura marca un giro en el sistema cultural del país y también en el de las relaciones entre los diferentes sistemas culturales del mundo.

Las normas de la literatura emisora no son forzosamente las mismas de la literatura receptora: pueden cambiar, sufrir crisis y conflictos. La literatura grecolatina contribuyó a modelar la poética del siglo XVI francés, y el ejercicio de la traducción reforzó la explotación de esta herencia literaria; desde el siglo XIX, la literatura de la antigüedad ocupa un lugar preponderante en la enseñanza de las letras más que en la actualidad literaria. Las investigaciones en traducción adquieren sentido dentro de las investigaciones literarias generales cuando se centran en su situación dentro de este sistema, en el esclarecimiento de su papel, ya sea como obras literarias o entre ellas, como literatura o como parte de ella. Podría llegarse a considerar en un momento dado que las traducciones literarias solamente son "importación literaria", no interrelación literaria:

Se olvida fácilmente que el discurso traducido es omnipresente en el vocabulario, en las metáforas, en los versos, en los procedimientos narrativos, que ya han sido tan profundamente asimilados por cada literatura que nadie los reconoce como "extranjeros". Las etimologías griegas y latinas ya casi no son reconocidas en las lenguas occidentales, de las cuales han sido sustrato formativo. Cuando en traducción hablamos de calcos, neologismos o expresiones extranjeras, estamos aceptando la irrupción en nuestro sistema de palabras que nos eran ajenas y que ahora forman parte de nuestro bagaje léxico. Si la poesía del XVI en Francia llegó a niveles de sublimación temática y estética, lo debe en gran medida a la influencia de los versos homéricos. Pero esta modalidad poética no se quedó en Francia: atravesó las fronteras y llegó a otros países, y por lo tanto nacieron otras formas poéticas nacionales imitativas de la francesa o influenciadas por ella. En el México colonial podríamos hablar de un sistema literario dual, en el que las literaturas regionales subsistieron en su esencia propia durante algún tiempo al lado de un nuevo sistema, bastante diferente, que fue impuesto como parte de la colonización; poco a poco, este último desplazó al primero y luego fue asimilado íntegramente; pero este sistema de los colonizadores ya había sido, a su vez, influido por los esquemas literarios de otros países, europeos, asiáticos y africanos. Todos estos valores culturales se han vuelto tan propios para cada conglomerado cultural que no se presenta la

necesidad de cuestionarse hasta dónde son realmente propios.

La acumulación de textos en las literaturas constituye una reserva de la cual se nutren los escritores: la literatura mexicana del XIX, por ejemplo, recibió sin duda alguna toda su influencia temática y estilística de los autores franceses e ingleses: Federico Gamboa escribe Santa apoyado en el modelo de la Naná de Zola.

Las relaciones que se establecen en los intercambios literarios ponen de manifiesto el prestigio cultural de ciertos grupos o países. Por medio de las lenguas internacionales dominantes se tiene acceso a obras de países más ajenos a nuestros sistemas "compatibles" (el Medio Oriente, por ejemplo, es conocido literariamente gracias a los escritos y las traducciones de los ingleses y los norteamericanos). Ante estas literaturas doblemente extranjeras, las literaturas receptoras reaccionan de manera diferente a la que experimentan con las literaturas originales, cuando pueden acceder a ellas, y con las traducciones aplicadas a dichas obras. Sus parámetros de juicio y de percepción varían y se dispersan, pues la base que las promueve no es comprobablemente sólida.

La existencia de un texto traducido manifiesta un cierto alejamiento tanto en relación con el sistema del que proviene (lengua original/literatura original) como con el que lo recibe. Sería de gran ayuda para la investigación en la teoría de la traducción observar la trascendencia del texto traducido en función de la actividad de lectura,

de la diferencia formadora de cultura: la traducción es una vía normal de acceso a una literatura extranjera, más aún en nuestros días.

El texto traducido es, o debe ser, una forma de expresión ejemplar en una lengua que supuestamente es capaz de expresar conceptos a un alto nivel y, por otra parte, una versión, entre otras, de un texto original.

Una de las funciones generalizadas de la traducción es la de su aplicación a textos de uso escolar, particularmente universitario. Los universitarios forman el público que tiene mayor contacto con la literatura en lengua original, y es obvio que muchos originales no se difunden al gran público debido a su desconocimiento de lenguas extranjeras.

Otra función general de la traducción se ha dado cuando, a través de ella, la imagen de un autor se ha fijado en un sistema literario por largo tiempo. Este es el caso del mismo Flaubert, quien durante los primeros años del siglo XX fue rechazado por considerarlo el autor de la impersonalidad. Solamente gracias a los estudios realizados por Jean-Paul Sartre sobre la obra flaubertiana empezó a cambiar su imagen.

Otros factores entran en juego al hablar de la trascendencia de la traducción: el orden de publicación de textos traducidos, a veces anterior a la publicación de las obras originales, en particular cuando se trata de un autor cuya obra se pone de moda; el estado del sistema receptor; la imagen que las instancias dominantes de ese sistema se forman

o imponen de un autor o de una literatura. Las consecuencias que estos factores acarrear pueden ser diversas: que el autor sea conocido tardíamente en un país, que no se pueda seguir su evolución literaria, que el autor pase al país extranjero en un momento en que las tendencias literarias que maneja ya no estén en boga y, por ende, su obra se vea afectada por juicios basados en las ideas que se encuentren vigentes en ese momento.

Questionarse sobre un texto traducido implica hacerlo también sobre la cultura a la que pertenece. Un parámetro de juicio más coherente para la realización de este análisis podría surgir del estudio de la historia de la literatura (historia de la creación), pasando luego al de la historia literaria (las obras puestas en circulación). De allí surgiría la necesidad de profundizar en la historia de las traducciones (las teorías y realizaciones ligadas a la persona de los traductores) y por consiguiente en la de los textos traducidos (las traducciones puestas en circulación).

El estudio del papel de los textos traducidos debe apoyarse sobre un análisis de tipo sistemático de las literaturas, entendiendo sistema literario como el conjunto de los elementos que ocupan una o varias funciones en un campo definido por su relación con la literatura. Las escuelas podrían prever programas que interroguen la lectura de textos traducidos. Reflexionar en una pedagogía apropiada, dirigida en particular a formar en la lectura de traducciones

y en la formación de enseñantes que utilicen traducciones. En este campo, donde investigación y enseñanza se unen, sería posible estudiar y aprender sobre las posibilidades y los límites de la lengua materna.

Los textos traducidos ofrecen un campo en el que el descubrimiento de culturas extranjeras y una reflexión sobre el enraizamiento en su propia cultura puede ser percibido y experimentado.

Pierre Brunel e Yves Chevrel, dos críticos comparatistas de la traducción, han considerado que la literatura comparada contribuye a la teorización de los fenómenos literarios por el hecho mismo de que toma en cuenta el estudio de varias literaturas nacionales y descubre los elementos, los rasgos comunes de los fenómenos literarios de diversas literaturas nacionales confrontándolas, comparándolas y estableciendo paralelos entre ellas. Para ellos los conceptos adquiridos en literatura comparada tienen relieve sobre todo en la formulación de grandes movimientos literarios. Pero sobre todo, nos inicia en el mecanismo del proceso histórico de la literatura y establece la unidad de todas las literaturas nacionales y la existencia de una literatura mundial que no es un simple ensamblaje de las literaturas nacionales (2).

Questionarnos sobre las implicaciones reales de

(2) Pierre Brunel e Yves Chevrel: "Le texte étranger: la littérature traduite", en Précis de littérature comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 57-83.

efectuar un estudio literario nos conduce al mismo tipo de interrogante sobre el análisis de la traducción. La obra de Gustave Flaubert contiene una multiplicidad de valores que no pueden ser descuidados durante el proceso de traducción. No solamente hemos de considerar su peso como manifestación de la cultura francesa del XIX, sino también como una manifestación excepcional de la misma, en el sentido en que el tema trabajado rompía con esquemas establecidos dentro de la temática novelística francesa de la época. Aunque Madame Bovary ha sido clasificada dentro de la corriente realista, hemos de recordar que Flaubert nunca se basó en esta idea para elaborar su trabajo: de hecho, siempre afirmó no tener una escuela literaria. Sus motivos eran otros, como ya hemos dicho: una necesidad visceral de escribir y una voluntad férrea de hacerlo de manera diferente a la de otros autores, es decir pensando en la forma. También hemos de tomar en cuenta que se trata de una obra con un bagaje cultural múltiple: además de las lecturas que Flaubert hace de Homero y Shakespeare, dos de sus autores preferidos, entre otros, que orientan de alguna manera sus expresiones líricas, debemos tener presente la influencia que tienen en su espíritu de escritor las observaciones que hace de los escritos de sus contemporáneos, para algunos de los cuales tiene opiniones elogiosas, en tanto que para otros se convierte en un juez severo; los viajes que ha realizado antes de comenzar la redacción de su novela; su imaginación desbordante, en la que participan sus experiencias de vida.

Pero la multiplicidad de la obra de Flaubert no termina aquí: entre la primera redacción del original, que duró cinco años, y la publicación de la primera edición autorizada, se dieron gran cantidad de cambios, definidos por cuestiones de orden social. El juicio que se abrió en contra suya demuestra que su obra no pasó desapercibida para el gran público ni para los literatos. En el caso del primero, conceptos como la moral, las buenas costumbres, la opinión pública limitaron la obra marcándole parámetros de presentación, lo que no fue suficiente, despertándose el escándalo general: gracias a los buenos oficios de Maître Sénard, defensor de Flaubert, la obra fue reivindicada y su autor perdonado. Lo que resulta curioso es el punto en que el abogado se basó para efectuar la defensa: la obra era un documento moralizante, pues enseñaba los perjuicios que las lecturas inadecuadas causaban en el espíritu de las jóvenes mal orientadas. Flaubert nunca dirigió su novela hacia un fin social, sino a uno estilístico. Los únicos que se dieron cuenta de ello fueron, evidentemente, los literatos, y aún entre ellos se desató la polémica. Pocos fueron, en realidad, los que entendieron la intención del autor y la alabaron: Baudelaire, Brunetière, Zola. Sainte-Beuve y George Sand criticaron severamente la impersonalidad de la novela y la carencia de un mensaje moralista.

Pero además, la novela es reconocida y se establece como modelo de una nueva narrativa, y al cruzar las fronteras de Francia llega a otras literaturas, con otros contenidos

culturales, y se arraiga en el estatuto de "clásico de la literatura" de manera diferente y específica en cada una de ellas. Después de Madame Bovary no hay forma novelística, al menos en occidente, que haya permanecido indiferente e igual a lo que era.

Podemos considerar que elementos tan variados que influyeron en la obra de Flaubert -como lo hacen en cualquier texto literario- tienen que influir también en la traducción. Al analizar el concepto de traductibilidad entran en juego todos estos factores. El traductor no debería emprender su labor sin tomar en consideración el peso seguro o supuesto que estas influencias hayan podido tener en el original: en el aspecto social, el traductor no puede, por ejemplo, interpretar el mensaje que implica poner los guantes en la copa sin remitirse a los usos y costumbres de la época; en el aspecto moral, sabemos que uno de los puntos más peligrosos en el juicio en contra de Flaubert se encuentra en la descripción de los movimientos de las piernas de Emma y del vizconde que se entrecruzan durante el baile; esta frase fue borrada de la primera publicación en folletines. Podemos suponer que, en el caso de la versión española de José Ma. Claramunda, editada en plena época franquista, en la que la moral era uno de los pilares del régimen, era indispensable que este pasaje desapareciera. En ambos casos, es posible imaginar que la connotación percibida por los moralistas contenía una fuerte carga sexual que iba en contra de las reglas sobre las buenas formas. En el aspecto formal, hemos

visto que tanto escritores de la época de Flaubert como autores posteriores no fueron sensibles a los usos estilísticos que implantó en Madame Bovary porque coinciden en señalar la impersonalidad de la novela, mas no ven sus mecanismos. En el siglo XX, Nathalie Sarraute, después de realizar un profundo estudio sobre la técnica en la obra, confirma que Flaubert debe ser considerado como precursor de la impersonalidad, pues en su opinión es el iniciador de la escritura de "libros sobre nada, casi sin tema, liberados de personajes, de intrigas y de todos los viejos accesorios, reducidos a un puro movimiento que los emparenta con el arte abstracto" (3), en una época en que el "Nouveau Roman" está en pleno auge.

Creo que se puede hablar de un Flaubert traducible en todos los puntos imaginables. Entre la cultura francesa que la proyecta y nuestra cultura mexicana que la recibe, un sólido puente de comunicación ha sido establecido a lo largo de cinco siglos probables -es decir, a partir del descubrimiento de América-; con alcances delimitados en función del período histórico por el que atravesaban, ambas culturas se han interrelacionado. Los vestigios de la cultura francesa en México convierten la novela en un esquema de relaciones sociales muy familiares en la mentalidad y la literatura mexicanas. Madame Bovary encuentra su

(3) Nathalie Sarraute: "Flaubert le précurseur" en Revista Preuves, febrero de 1965. Citada por Mario Vargas Llosa: La orquídea perpetua, p.40.

identificación en las literaturas occidentales, que nos ayudan a traspasar los elementos de la novela al campo literario hispánico. Para este efecto, es necesario volver al análisis de los trabajos realizados en la traducción de esta obra.

Si Madame Bovary es hoy en día un clásico de la literatura se debe concretamente a la seriedad con que Flaubert realizó un trabajo que quiso lo más cercano a la perfección narrativa, mezclado de sensibilidad, armonía y belleza, y porque el mundo ficcional estructurado por un hombre del siglo XIX sobre un panorama de su época es una proyección del mundo real anterior al autor y anunciador del por venir, es decir el de nuestro tiempo. Si Emma se instituyó como un tipo literario es porque su persona queda plasmada en la ficción y salta al mundo real con una integridad adquirida gracias a la palabra autoral y no a sus opiniones sobre sí misma: por medio del manejo que Flaubert hace de la palabra para hablar de ella. El escritor peruano Mario Vargas Llosa considera que Madame Bovary es la fundadora de la novela moderna por ser el prototipo de la historia del antihéroe, que refleja "el reino de la mediocridad, el universo gris del hombre sin cualidades" (4), y cuyo mérito es haber conseguido elaborar este mundo a través del cuidado de la forma.

Considero que el trabajo de traducción que se ha

(4) Mario Vargas Llosa: La grúa perpetua, p. 192.

realizado en Madame Bovary ha sido bueno, aunque no ha igualado la integridad que presenta el original. Las cuatro versiones estudiadas en el capítulo correspondiente nos han demostrado que muchos hilos misteriosos se mueven detrás de cada traducción, algunos verificables y otros presupuestos. Hemos visto los perjuicios que provoca el desconocimiento o la falta de una técnica, los resultados poco favorables de una lectura inadecuada, de una carencia de sensibilidad, de la ignorancia de los elementos estructurales de la obra, como las intenciones del escritor, su ideología y sus procedimientos; la obediencia a ciertas condiciones impuestas por ideologías, movimientos sociales o tendencias culturales; la independencia de que goza un traductor no muy consciente de su labor, debida probablemente a la necesidad de cumplir con un trabajo encomendado bajo ciertas condiciones aleatorias a su elaboración: extensión, calidad requerida por la editorial, tiempo, costos de publicación, planeación de mercado potencial; el interés de las casas editoriales por contar en sus colecciones con un elemento indispensable y comercializable; las erratas de tipografía se convierten en un problema difícil de comprobar y resolver. Es posible que existan muchas causas más que promuevan la publicación de traducciones no muy fieles: el caso es que este tipo de trabajos inundan el mercado de consumo cultural afectando a un sinnúmero de lectores que rigen su criterio con base en ellos. Sería interesante pensar en la cantidad de lectores que habrán considerado a Flaubert como un autor

definitivamente inaccesible y a su novela como un relato pesado, de lectura difícil o incomprensible, rechazando el intento de leer alguna otra obra suya, y cuántos de esos lectores habrán tenido la oportunidad de percibir simplemente su belleza narrativa y penetrar en el alma de Emma, un espíritu atormentado en un mundo que no era para ella, y de los demás personajes, cada uno de ellos sumido en la trama de sus pasiones y sus actos.

En el capítulo dedicado al análisis de las cuatro versiones en español expliqué las razones por las cuales elegí dichas traducciones. Me interesó trabajar con el material que se encuentra al alcance de cualquier lector más que con traducciones selectas para especialistas. Ante todo, yo también soy lectora, y los descubrimientos que hice en este estudio me hacen pensar en la calidad de las traducciones que leo de obras en lenguas desconocidas para mí: surge una cierta desconfianza porque ignoro lo que estará ocurriendo con las ideas del autor o si el texto dice lo que el original. Sin embargo, creo que pertenezco al grupo de lectores que pueden estar alertas ante los problemas de comprensión de una lectura, que ponen a funcionar sus cinco sentidos como defensa ante la probable infidelidad del texto como ayuda para la sustitución de conceptos textuales por conceptos culturales y, a veces, simplemente lógicos. Es preocupante lo que quizá ocurre con los otros lectores, los que tienen una traducción porque está en la biblioteca familiar, los que adquieren la obra traducida fiándose del

renombre de la editorial o de la calidad del material; los estudiantes, que tienen acceso exclusivamente a las publicaciones económicas o populares y que establecen sus conocimientos de una obra, un autor y una tendencia por medio de una traducción que puede estar falseando el material de trabajo. Una posible ayuda, tal vez una solución, se encontraría al estimular el incremento en el gusto por la lectura. De esta manera, cada lector tendría una conciencia más alerta ante lo que lee, ante las imágenes que se forma y ante los juicios que emite.

Leyendo a Walter Benjamin me di cuenta de que, desde mis primeros intentos en cuestiones de traducción, había estado "sintiendo" la potencialidad de un texto de ser trasladado a otra lengua. Nunca me había detenido a pensar en la traductibilidad como un asunto que debe hacerse consciente en la mente de un traductor. Este concepto me llevó a reconsiderar los problemas que surgen durante la labor de traducción como un producto del desconocimiento del texto mismo. Creo que la traductibilidad depende de cada traductor: una obra puede ser traducible para algunos e imposible para otros. La poesía, el género considerado como más difícil y más respetable por los traductores, me parece ser el que más se sujeta a las consideraciones sobre traductibilidad. La prosa permite una amplitud mayor de comprensión y captación de formas y mensajes, y en este género el teatro y la novela proporcionan, además, una mayor libertad de acción. La obra de Flaubert es esencialmente

traducible en todos los contenidos que posee; aunque presenta algunas dificultades en cuestiones de vocabulario, expresiones y conceptos de civilización, ninguna de ellas llega a ser infranqueable, y en esta tarea es el mismo Flaubert quien nos ayuda: por ser el precursor de la novela moderna, porque tenemos a nuestro alcance tantos ejemplos notables y de menor calidad de escritos que imitan el estilo flaubertiano, podemos hacer uso de innumerables recursos léxicos y semánticos que nos permiten ingresar a sus obras y situarnos en el nivel que requiere la traducción. En las versiones estudiadas, la mayor cantidad de falacias se centraron en la incomprensión de las descripciones sobre los movimientos de la personalidad interior de cada personaje, particularmente de Emma. Gracias a la influencia de Flaubert, ella finalmente resulta ser para nosotros un personaje actual, pues el género de la novela psicológica ya es muy común en nuestras literaturas, y me atrevería a decir que quienes mayor partido han sacado de esta influencia han sido, precisamente, las mujeres escritoras, por hablar nada más del personaje central de Flaubert.

Durante la elaboración de este trabajo, y después de la consideración sobre el sentido de hacer traducción, salió a la luz otra conciencia. La profundización en el tema, el proceso de análisis, el descubrimiento de formas traducidas que pueden ser mejoradas con una aportación personal despiertan en el traductor la curiosidad de probar lo que se puede producir. El texto invita a vencer el reto de sus

misterios y, en un momento dado, uno se encuentra jugando a descubrir cómo va a quedar la obra traducida. Hay algo como una diversión al enfrentar la dificultad de una palabra, de una idea, de la estructuración de un párrafo entero. Uno sabe que entiende lo que se está gestando en la escritura del original y que puede encontrar una buena manera de decirlo en su propia lengua. Luego hay satisfacción cuando se ha encontrado una solución adecuada al enigma escrito, ya sea después de una larga labor de búsqueda, de un sencillo análisis lógico o de una repentina inspiración. Son emociones que se conjugan en un placer, el de traducir un texto, y de hacerlo para otras personas. La conciencia del placer que procura la traducción es un mecanismo que impulsa a continuar trabajando con el mismo entusiasmo con que se acepta descifrar un acertijo.

Tal vez son muchos los errores cometidos en las traducciones de las obras de Flaubert, pero no podemos negar que gracias a la elaboración de estos trabajos la teoría de la traducción y los traductores mismos corrigen sus propios conceptos y se enriquecen con la formulación de otros nuevos. A partir de la comprensión de la existencia de estas fallas se da la posibilidad de reconsiderar la calidad de los materiales que están por crearse y salir a la luz. Si las traducciones de Madame Bovary con las que contamos no han satisfecho con mayor amplitud los requerimientos de fidelidad al original y de claridad en la emisión de una gama de intenciones, podemos esperar que, en futuros trabajos,

encontraremos a Flaubert, así como a su novela más fielmente representada en el ámbito en que se desarrolló y se estableció, con la estructura que él quiso darle. Si el autor tardó tanto tiempo en escribirla para lograr el tipo de historia que deseaba, el traductor no debe ser menos en la conciencia de que su traducción debe nacer lentamente, crecer poco a poco y llegar a su culminación una vez que ha madurado.

CONCLUSIONES

La situación de la literatura en nuestros días es un tema de gran complejidad, pues la salud de una sociedad puede diagnosticarse, entre otras cosas, por el estado de su literatura, y en la actualidad la salud cultural de las sociedades atraviesa por un período crítico.

El malestar de la literatura contemporánea es un secreto conocido por todos. No es fácil determinar sus causas pero se puede pensar que son las mismas que afectan a las civilizaciones de este siglo, pues vivimos un momento de cambios sociales trascendentales. A medida que la educación se extiende y que el analfabetismo desaparece, decrece entre las masas modernas el interés por la lectura. Este desapego afecta particularmente a la literatura llamada "seria". Se lee con cierta frecuencia sobre la decadencia de algunos géneros: a veces la novela, otras el cuento o el ensayo, y siempre la poesía, considerada anacrónica. Algunos atribuyen la escasez de obras realmente nuevas al cansancio: después de tantas rupturas e invenciones, de tantas revoluciones estéticas y tantos poemas y novelas que pusieron en entredicho a la noción misma de literatura, es lógico que se genere una confusión con respecto a la creación literaria.

Estos males pertenecen a la naturaleza misma de nuestras civilizaciones. Para ayudar a corregirlos, se podría, por ejemplo, mejorar el estudio de las humanidades y de la literatura en nuestras escuelas y universidades, o manifestar una oposición más activa a la manipulación política y comercial que se hace de la palabra cultura, o

bien a estimular la pluralidad de gustos, aficiones y tendencias con una diversificación en el mercado de las ediciones de obras, antiguas y nuevas, que confirmen el gusto por la lectura.

Los comentarios anteriores, hechos por Octavio Paz, que expresan una preocupación real por la situación literaria mundial, podrían ser igualmente aplicados a la situación de la traducción. Esta, al igual que la literatura original, también es material de lectura y objeto de estudio y sufre los mismos problemas, con el inconveniente adicional de llevar sobre sus hombros la denominación de actividad adyacente a la literaria.

El punto de vista de un escritor de cualquier nacionalidad -continúa Paz- es individual y singular. Un escritor no puede ni debe hablar en nombre de los demás: no es un vocero de una colectividad, sino la voz de una conciencia particular. Cada ser humano es heredero de una tradición y de una lengua, el resultado de una historia. Pero el escritor no puede hablar en nombre de nadie. La literatura no representa: su misión es presentar al mundo en su inmensa y contradictoria variedad. No al mundo en su totalidad, lo que resultaría imposible, sino algún aspecto de la realidad. La presentación asume muchas formas: descubrimiento, invención de realidades, sátira o transfiguración.

Muchos escritores han querido ser modernos: los mejores lo han conseguido, y unos cuantos han alcanzado lo más difícil, una modernidad sin fechas (1).

El papel que la obra de Gustave Flaubert realizó en su época sigue vigente en nuestros días, y aunque él no se quiso "moderno" lo es, y probablemente su obra siga siendo moderna en el futuro, pues su aportación a las literaturas del mundo está viva y es funcional. Gustave Flaubert es un autor ampliamente conocido y estudiado. Las investigaciones relativas a su vida y obra son muy numerosas, y el autor francés continúa siendo motivo evidente de análisis, como lo demuestra el último libro publicado en Francia, Flaubert: el San Antonio normando, escrito por Herbert Lothmann y ya anunciado en México por Tusquets (2). Si este es el presente de la obra flaubertiana, se debe esencialmente al hecho de haber trabajado para sí más que para los demás, por haber sido portavoz de sí mismo, de sus inquietudes y deseos y no de fórmulas preestablecidas por otros.

(1) Octavio Paz: "En torno al libro". Discurso con motivo de la inauguración de la 44a. Feria del Libro de Frankfurt, 29 de septiembre de 1992, en Fomento Editorial, Órgano informativo de la Coordinación de Humanidades y de la Dirección General de Fomento Editorial. México, UNAM, no. 72, diciembre de 1992, pp. 17-22.

(2) José Antonio Luco: "Flaubert, el San Antonio normando", en El Nacional. México, martes 26 y miércoles 27 de enero de 1993.

Madame Bovary es una de esas novelas muy conocidas cuyo título nos remiten invariablemente a recordar el nombre de su autor (y no al contrario, que sería el mecanismo tradicional), tanto se ha desplazado en el tiempo y en el espacio hasta independizarse y existir por sí misma. Es también la gestación del otro yo de un hombre y de su época en palabras que fotografían emociones, ideas y experiencias, y retomando los conceptos de Paz, un descubrimiento. Lo verosímil es un símil de real más que lo real mismo: lo real re-creado a partir de un punto de vista. La verdad realista se encuentra delineada por detrás: no en vano Flaubert mismo dijo "Madame Bovary soy yo", frase que se ha hecho célebre, que ha dado la vuelta al mundo y que identifica permanentemente al escritor con su creación. Esta frase tiene dos connotaciones innegables: Flaubert es Madame Bovary, es decir Emma, porque ella es ese otro yo gestado durante el proceso de escritura, él mismo traspolado a un cuerpo de mujer, con mentalidad femenina, emociones femeninas, pasiones femeninas, actitudes femeninas; para crearlo, Flaubert hombre desapareció bajo el dominio de una totalidad femenina que evolucionó hasta erigirse como una personalidad única y libre de su creador. Flaubert también es Madame Bovary en su totalidad: el escritor plasmó en la novela sus experiencias, sus ideas, sus puntos de vista sobre su entorno, pero fundamentalmente, su productiva imaginación y su espontánea creatividad. Flaubert es Emma y todo lo que la rodea.

Con respecto a la actividad traductora, hay que reconocer que es una labor que necesita estar permanentemente comprometida con la calidad, que implica responsabilidad ante el trabajo y ante el lector, conocimiento de todas las fuentes que han participado en la producción de la obra, manejo inteligente de las técnicas de traducción, valor para saber decidir la manera en que se va a elaborar el resultado y para responder ante las consecuencias que traiga consigo. En este aspecto es indispensable considerar a la actividad comparatista, aplicada a la literatura y a la traducción, como un medio indispensable para una definición más íntegra de la obra.

La consideración de la obra de Flaubert y de las características de la traducción fue la base fundamental para el juicio sobre las versiones presentadas. La versión de Cláramunda para Ediciones Zeus, con sus importantes omisiones y cambios de sentido, puso de manifiesto la obligación por parte de una casa editorial de responsabilizarse por la seriedad del trabajo de sus traductores, a riesgo de perder credibilidad y renombre. La traducción de Claudio Gancho para Castell y Moretón respetó la totalidad del capítulo VIII, trasladó el texto pero falseó muchas veces sus contenidos, demostrando con ello sus fallas en cuanto a la comprensión del original y revelando un posible desconocimiento de fundamentos de traducción. Con el texto presentado por Pedro Vances para Espasa-Calpe se evidenció la necesidad de someter a revisiones de traducción y a correcciones de estilo toda

traducción que va a ser editada en grandes tirajes para publicaciones masivas, pues aunque la libertad en el trabajo de un traductor es esencial, debe establecerse una conciencia de cierto rigor estilístico para no ejercer un liberalismo traductivo, en el que la obra original desaparezca bajo el entusiasmo del escritor potencial que el traductor lleva dentro de sí. La versión elaborada por el grupo de asesores de la Red Editorial Iberoamericana resultó ser un excelente ejemplo de trabajo de equipo, en el cual casi todos los detalles fueron cuidadosamente verificados: el casi es un tanto penoso, pues aún siendo seis profesionales trabajando un solo texto dejaron escapar de su control errores que pudieron seguramente haber sido evitados.

Pero no solamente debo hablar de lo "malo" de estas versiones: no sería justo para los traductores ni para su trabajo. Si nos es posible opinar que una de ellas es mejor que las otras, o hablar de los cortes en una o de los cambios en otra, es porque hoy en día el traductor ha adquirido la conciencia de que un trabajo como el suyo es tan respetable como cualquier otra labor, sobre todo en el ámbito cultural, y que como tal puede ser realizado de la mejor manera posible. Al tener un mayor conocimiento de los útiles con que cuenta, un manejo más controlado de las teorías aplicables, información más amplia y depurada con respecto a los elementos gestadores y formadores de la obra, ejerce un juicio crítico más objetivo y satisfactorio para sí mismo y establece parámetros comparativos de calidad y gusto estético

gracias a la ayuda que le proporcionan las traducciones existentes. Por otra parte, cada versión elaborada ha tenido un mérito común que, finalmente, es el de toda traducción: dar a conocer una obra y un autor a un público que no tiene acceso directo a ellos.

La propuesta de traducción que ofrezco trató de llenar los objetivos que el capítulo VIII presenta, de evitar los errores y las confusiones cometidos por los traductores de las versiones analizadas y, primordialmente, de elaborar un trabajo accesible en su lectura, comprensible en el contexto y lo más conscientemente fiel al original. Es seguro que mi traducción también tiene fallas corregibles o pasajes mejorables, pero creo que Roland Barthes tenía razón al decir que cada persona tiene su lectura: por eso, mi traducción es solamente una versión, entre otras, de la novela de Flaubert. Asimismo, la atención que traté de poner en mi trabajo me hace aún más responsable de los errores que pueda contener.

La traducción de un pasaje de la novela de Gustave Flaubert me permitió acceder a un conocimiento más profundo de la temática y la estilística narrativa del escritor que transformó irrevocablemente la forma de hacer prosa. Asimismo, el contacto con documentos actuales sobre las diferentes formas de elaborar una traducción profundizó mi conciencia sobre la importancia de saber traducir para hacerlo de la mejor manera posible y mi respeto por una

actividad que, desde la aparición de las primeras civilizaciones con un manejo de cultura oral y escrita, se ha establecido como un lazo de comunicación indiscutible entre los pueblos. Es posible imaginar y desear que, en un futuro no lejano, la traducción sea abiertamente aceptada como un medio de difusión de ese gusto por la lectura cuyo decaimiento en nuestras sociedades actuales desluce a nuestras culturas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

A) MATERIAL DE TRABAJO:

- FLAUBERT, Gustave: Madame Bovary. Paris, Ediciones Garnier Frères, 1961.
- : Madame Bovary. Traducción de Claudio Gancho. Barcelona, Castell y Moretón Editores, col. Clásicos, 1984.
- : Madame Bovary. Traducción de Pedro Vances. México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A. col. Austral No. 1449. Sexta edición, 1990.
- : Madame Bovary. Sin nombre de traductor. Asesores: Carmen Codoñer, Javier Coy, Antonio López Eire, Emilio Nañez, Francisco Rico, Ma. Teresa Zurdo. México, Red Editorial Iberoamericana, REI, S.A. Primera edición, 1986.
- : Madame Bovary. Traducción de José Ma. Claramunda Bes. Barcelona, Ediciones Zeus, 1964.

B) LECTURAS SOBRE GUSTAVE FLAUBERT:

- DORRA, Raúl: La literatura puesta en juego. México, UNAM, Colegio de Letras, Opúsculos, serie Investigación, 1986.
- ESCARPIT, Robert G.: Historia de la literatura francesa. México, Fondo de Cultura Económica, Col. breviaríos No. 4, 1974.
- FERRARD, Thierry: Flaubert. Etude de Madame Bovary. Salammbô. L'Education Sentimentale. Analyses et commentaires. Ailleur, Belgique, Ed. Marabout, 1992.
- LEVIN, Harry: El realismo francés. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust. Traducción de Jaume Reig. Barcelona, Ed. Laia, Col. Paper! 451/Literatura, No. 22, 1974.

- PAZ, Octavio: Los Hijos del Limo. Vuelta. México, Ed. La Oveja Negra, Ltda., y RBA. Proyectos Editoriales, S.A. col. Historia de la Literatura Latinoamericana, 1985.
- RIEGERT, Guy: Madame Bovary/ Flaubert. Paris, Ed. Hatier, col. Profil Littérature, No. 19, 1971.
- VARGAS LLOSA, MARIO: La proja perpetua. Barcelona, Ed. Bruguera, col. Grandes Maestros, No.626, 1985.
- DEBRAY-GENETTE, R. et al: Travail de Flaubert. Paris, Ed. du Seuil, 1983.

C) LECTURAS SOBRE TEORIA LITERARIA Y TRADUCCION:

- ANGENOT, Marc et al: Théorie littéraire. Problèmes et perspectives. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL: Précis de littérature comparée. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- GARCIA YEBRA, Valentín: En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia. Madrid, Ed. Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, 1983.
- GILBERT, Sandra & Susan GUBAR: The Madwoman in the Attic. The woman writer and the Nineteenth-century Imagination. New Haven, Yale University Press, 1984.
- GENETTE, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Ediciones du Seuil, 1982.
- : Figures III. Paris, Ediciones du Seuil, 1972.
- ISER, Wolfgang: The Act of Reading. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- PIMENTEL-ANDUJIZA, Luz Aurora: El espacio ficcional. Texto inédito.

- STEINER, George: Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. Traducción del inglés de Adolfo Castañón. México, Fondo de Cultura Económica, col. Lengua y Estudios Literarios, 1980.
- WILLS, Wolfram: La ciencia de la traducción. Problemas y métodos. Traducción del alemán por Gerda Ober Kirchner y Sandra Franco. México, UNAM, 1988.
- WHITE, Hayden: Tropics of Discourse. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

D) ARTICULOS SOBRE TRADUCCION:

- BENJAMIN, Walter: "The Task of the Translator", en Illuminations. Ed. y con una introducción por Hannah Arendt. Traducido por Harry Zohn. New York, Schocken Books, 1969, pp. 69-83.
- LEFEVERE, André: "Literary Theory and Translated Literature", en Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria. Universidad de Michigan, 1982, vol VII, no. 19-20-21. Primera sección, "Theory and Translation, pp. 3-22.
- ORTEGA Y GASSET, José: "Miseria y esplendor de la traducción", en Ideas y creencias. Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- PAZ, Octavio: "Teoría y práctica de la traducción", en El signo y el garabato. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1973, pp. 53-109.
- TOURY, Gideon: "A Rationale for Descriptive Translation Studies", en Dispositio, op. cit., pp. 23-40.
- VAN BRAGT, Katrin: "The Tradition of a Translation and its Implications: 'The Vicar of Wakefield' in French Translation.", en Dispositio, op. cit., pp. 63-76.
- GADDIS ROSE, Marilyn: "Walter Benjamin as Translation Theorist: A Reconsideration.", en Dispositio, op. cit., pp. 163-176.

JAKOBSON, Roman: "On Linguistic Aspects of Translation", en BROWER, Reuben: On Translation. Cambridge, Harvard University Press, 1959. Pp. 232-239.

ISRAEL, Fortunato: "La traduction littéraire: l'appropriation du texte.", en La liberté en traduction. Actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990. Primera sección, "Traduction littéraire", pp. 17-28.

Discusión: pp. 29-42.

MARSACK, Robyn: "Translation, transformation", en La liberté en traduction, op. cit., pp. 43-51.

Discusión: pp. 52-58.

JARDIN, Pascale: "Vous avez dit liberté?", en La liberté en traduction, op. cit., pp. 59-65.

Discusión: pp. 64-82.

LADMIRAL, Jean-René: "Sourciers et ciblistes", en La traduction. Revue d'esthétique. Publicada con la participación del Centro Nacional de la Investigación Científica y del Centro Nacional de las Letras. Paris, Ediciones Edouard Privat, nueva serie, no. 12, 1986, pp. 33-42.

DE LAUNAY, Marc B.: "Traduire le style?", en La traduction, op. cit., pp. 43-54.

MESCHONNIC, Henry: "Alors la traduction chantera.", en La traduction, op. cit., pp. 75-88.

LORTHOLARY, Bernard: "Les partis pris du traducteur.", en La traduction, op. cit., pp. 183-187.

E) DICCIONARIOS CONSULTADOS:

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: Diccionario español de sinónimos y antónimos. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, octava edición. 1986.

GARCIA-PELAYO Y GROSS, Ramón: Dictionnaire Français-Espagnol, Español-Français. México, Ed. Larousse col. Saturno, 1967.

MOLINER, María: Diccionario de uso del español. Madrid, Editorial Gredos, 1967. Dos tomos.

ROBERT, Paul: Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nueva edición revisada, corregida y actualizada. Paris, Le Robert, 1983.

Petit Larousse Illustré. Paris, Librairie Larousse, 1980.

ANEXOS.

FLAUBERT: MADAME BOVARY. CAPITULO VIII, PRIMERA PARTE.

M. le Marquis demanda quelques bouteures à Bovary, se fit un devoir de l'en remercier lui-même, aperçut Emma, trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne; si bien qu'on ne crut pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni d'autre part commettre une maladresse, en invitant le jeune ménage.

Un mercredi, à trois heures, M. et Mme Bovary, montés dans leur *boe*, partirent pour la Vaubyessard, avec une grande malle attachée par derrière et une boîte à chapeau qui était posée devant le tablier. Charles avait, de plus, un carton entre les jambes.

Ils arrivèrent à la nuit tombante, comme on commençait à allumer les lampions dans le parc, afin d'éclairer les voitures.

VIII

Le château, de construction moderne, à l'italienne avec deux ailes avançant et trois perrons, se déployait au bas d'une immense pelouse où paissaient quelques vaches, entre des bouquets de grands arbres espacés tandis que des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige hombaient leurs touffes de verdure inégales sur la ligne courbe du chemin sablé. Une rivière passait sous un pont; à travers la brume, on distinguait des bâtiments à toit de chaume, éparpillés dans la prairie, que bordaient en pente douce deux côteaux couverts de bois, et par derrière, dans les massifs, se tenaient, sur deux lignes parallèles, les remises et les écuries, restes conservés de l'ancien château démoli.

Le *boe* de Charles s'arrêta devant le perron du milieu, les domestiques parurent; le marquis s'avança, et offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibule.

Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas avec celui des voix y retentissait comme dans une église. En face montait un escalier droit, et à gauche une galerie, donnant sur le jardin, conduisait à la salle de billard dont on entendait, dès la porte caramboler les boules d'ivoire. Comme elle la traversait pour aller au salon, Emma vit autour du jeu de

hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, lécorés tous, et qui souriaient silencieusement, en poussant leur queue. Sur la boiserie sombre du lambris, de grands cadres dorés portaient, au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires. Elle lui : « Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, comte de la Vaubyessard et baron de la Fresnaye, tué à la bataille de Courtras, le 20 octobre 1587. » Et sur un autre : « Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers, de la Vaubyessard, amiral de France et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, blessé au combat de la Hougue-Saint-Vaast, le 29 mai 1692, mort à la Vaubyessard, le 28 janvier 1698. » Puis on distinguait à peine ceux qui suivaient, car la lumière des lampes, rabattue sur le tapis vert du billard, laissait flotter une ombre dans l'appartement. Brunissant les toiles horizontales, elle se brisait contre elles en arêtes fines, selon les craquelures du vernis; et de tous ces grands carrés noirs bordés d'or sortaient, çà et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardaient, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la boucle d'une jarretière au haut d'un mollet rebondi.

Le marquis ouvrit la porte du salon; une des dames se leva (la marquise elle-même), vint à la rencontre d'Emma et la fit asseoir près d'elle, sur une causeuse, où elle se mit à lui parler amicalement, comme si elle la connaissait depuis longtemps. C'était une femme de la quarantaine environ, à belles épaules, à nez busqué, à voix traînante, et portant, ce soir-là, sur ses cheveux châtains, un simple fichu de guipure qui retombait par derrière, en triangle. Une jeune personne blonde se tenait à côté, dans une chaise à dossier long; et des messieurs, qui avaient une petite fleur à la boutonnière de leur habit, causaient avec les dames, tout autour de la cheminée.

A sept heures, on servit le dîner. Les hommes, plus nombreux, s'assirent à la première table, dans le vestibule, et les dames à la seconde, dans la salle à manger, avec le marquis et la marquise.

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient; et, en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait d'un coup de sa cuillère sauter pour vous le morceau qu'on choisissait. Sur le grand poêle de porcelaine à baquettes de cuivre, une statue de femme drapée jusqu'au menton regardait immobile la salle pleine de monde.

Mme Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre.

Pendant, au bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber dans sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du marquis, le vieux duc de Laverdière, l'ancien favori du comte d'Artois, dans le temps des parties de chasse au Vaudreuil, chez le marquis de Conflans, et qui avait

été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette, entre-MM. de Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines!

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenades ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs.

Les dames, ensuite, montèrent dans leurs chambres s'approprier pour le bal.

Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une acricie à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. Le pantalon de Charles le serrait au ventre.

- Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il.
- Danser? reprit Emma.
- Oui!
- Mais tu as perdu la tête! on se moquerait de toi,

reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle.

Charles se tut. Il marchait de long en large, attendant qu'Emma fût habillée.

Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau faciales au bout

de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure.

Charles vint l'embrasser sur l'épaule.

- Laisse-moi! dit-elle, tu me chiffonnes.

On entendit une ritournelle de violon et les sons d'un cor. Elle descendit l'escalier, se retenant de courir.

Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.

Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et seraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruisaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.

Le bruit d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le bruit clair des lous d'or qui se versaient

à côté, sur le tapis des tables; puis tout reprenait à la fois, le cornet à piston lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et froïaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

Quelques hommes (une quinzaine) de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes, se distinguaient de la foule par un air de famille, quelles que fussent leurs différences d'âge, de toilette ou de figure.

Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses: leurs favoris longs tombaient sur des cols rabatus; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur suave. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes. Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journalièrement assouviées; et, à travers leurs manières douces, perceait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

A trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine

de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux mille louis à sauter un fossé en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient. On refluait dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres: au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir eue. Elle était là; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.

Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

— Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé!

Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle. Le monsieur, ramenant l'éventail, l'offrit à la dame, respectueusement; elle le remercia d'un signe de tête et se mit à respirer son bouquet.

Après le souper, où il y eut beaucoup de vins d'Espa-

gne et de vins du Rhin, des potages à la bisque et au lait d'amandes, des puddings à la Trafalgar et toutes sortes de viandes froides avec des gelées alentour qui tremblaient dans les plats, les voitures, les unes après les autres, commencèrent à s'en aller. En écartant du coin le rideau de mousseline, on voyait glisser dans l'ombre la lumière de leurs lanternes. Les banquettes s'éclaircirent; quelques joueurs restaient encore; les musiciens rafraîchissaient, sur leur langue, le bout de leurs doigts; Charles dormait à demi, le dos appuyé contre une porte.

À trois heures du matin, le coillon commença, Emma ne savait pas valser. Tout le monde valsait, Mlle d'Andervillers elle-même et la marquise; il n'y avait plus que les hôtes du château, une douzaine de personnes à peu près.

Cependant, un des valseurs, qu'on appelait familièrement *vicomte*, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur sa poitrine, vint une seconde fois encore inviter Mme Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien.

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'écriait au pantalon; leurs jambes entraînaient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.

Quand elle les rouvrit, au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs

agenouillés. Elle choisit le vicomte, et le violon recommença.

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres.

On causa quelques minutes encore et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher.

Charles se traîna à la rampe, les genoux lui *rentraient dans le corps*. Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au whist, sans y rien comprendre. Aussi poussa-t-il un grand soupir de satisfaction lorsqu'il eut retiré ses bottes.

Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda.

La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner.

Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre.

Mais elle grelottait de froid. Elle se déshabilla et se blottit entre les draps, contre Charles qui dormait.

Il y eut beaucoup de monde au déjeuner. Le repas dura dix minutes; on ne servit aucune liqueur, ce qui étonna le médecin. Ensuite Mlle d'Andervillers ramassa des morceaux de brioche dans une bannette, pour les porter aux cygnes sur la pièce d'eau, et on s'alla promener dans la serre chaude, où des plantes bizarres, héri-

sées de poils, s'étagaient en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés. L'orangerie, que l'on trouvait au hout, menait à couvert jusqu'aux communs du château. Le marquis, pour amuser la jeune femme, la mena voir les écuries. Au-dessus des râteliers en forme de corbeille, des plaques de porcelaine portaient en noir le nom des chevaux. Chaque bête s'agitait dans sa stalle, quand on passait près d'elle, en claquant de la langue. Le plancher de la sellerie luisait à l'œil comme le parquet d'un salon. Les harnais de voiture étaient dressés dans le milieu sur deux colonnes tournantes, et les mors, les fouets, les étriers, les gourmettes rangés en ligne tout le long de la muraille.

Charles, cependant, alla prier un domestique d'atteler son *boe*. On l'amena devant le perron, et, tous les paquets y étant fourrés, les époux Bovary firent leurs politesses au marquis et à la marquise, et repartirent pour Tostes.

Emma, silencieuse, regardait tourner les roues. Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait les deux bras écartés, et le petit cheval trotait l'amble dans les brancards, qui étaient trop larges pour lui. Les guides molles battaient sur sa croupe en s'y trempant d'écume, et la boîte ficelée derrière le *boe* donnait contre la caisse de grands coups réguliers.

Ils étaient sur les hauteurs de Thibourville, lorsque, devant eux, tout à coup, des cavaliers passèrent en riant, avec des cigares à la bouche. Emma crut reconnaître le vicomte; elle se détourna, et n'aperçut à l'horizon que le mouvement des têtes s'abaissant et montant, selon la cadence inégale du trot ou du galop.

Un quart de lieue plus loin, il fallut s'arrêter pour raccommoier, avec de la corde, le recellement qui était rompu.

Mais Charles, donnant au harnais un dernier coup d'œil, vit quelque chose par terre, entre les jambes de

son cheval; et il ramassa un porte-cigares tout bordé de soie verte et blasonné à son milieu, comme la portière d'un carrosse.

— Il y a même deux cigares dedans, dit-il; ce sera pour ce soir, après dîner.

— Tu fumes donc? demanda-t-elle.

— Quelquefois, quand l'occasion se présente.

Il mit sa trouvaille dans sa poche et fouetta le bidet.

Quand ils arrivèrent chez eux, le dîner n'était point prêt. Madame s'emporta. Nastasia répondit insolemment.

— Partez! dit Emma. C'est se moquer, je vous chasse.

Il y avait pour dîner de la soupe à l'oignon, avec un morceau de veau à l'oseille. Charles, assis devant Emma, dit en se frottant les mains d'un air hâveux :

— Cela fait plaisir de se retrouver chez soi!

On entendait Nastasia qui pleurait. Il aimait un peu cette pauvre fille. Elle lui avait, autrefois, tenu société pendant bien des soirs, dans les désœuvrement de son veuvage. C'était sa première pratique, sa plus ancienne connaissance du pays.

— Est-ce que tu l'as renvoyée pour tout de bon? dit-il enfin.

— Oui. Qui m'en empêche? répondit-elle.

Puis ils se chauffèrent dans la cuisine, pendant qu'on apprêtait leur chambre. Charles se mit à fumer. Il fumait en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée.

— Tu vas te faire mal, dit-elle dédaigneusement.

Il déposa son cigare, et courut avaler, à la pompe, un verre d'eau froide. Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire.

La journée fut longue, le lendemain! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espallier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle

connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait lointain! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui? Son voyage à la Vaubyesnard avait fait un trou dans sa vie; à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas.

Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : « Ah! il y a huit jours..., il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais! » Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les apparurements; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.

IX

SOUVENT, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte.

Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il?... Au vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s'étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuation de la même passion silencieuse. Et puis le vicomte, un matin, l'avait emporté avec lui. De quoi avait-on parlé, lorsqu'il restait sur les cheminées à large chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Pompadour? Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant; là-bas! Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pomnade.

La nuit, quand les mareyeurs, dans leurs charrettes, passaient sous ses fenêtres en chantant la *Marjolaine*,

VERSION 1: ASESORES, PARA RED EDITORIAL IBEROAMERICANA.

Llamaba a *Djali*, la cogía entre sus rodillas, pasaba sus dedos sobre su larga cabeza fina y le decía:

—Vamos, besa a tu ama, tú que no tienes penas.

Después, contemplando el gesto melancólico del esbelto animal que bostezaba lentamente, se enternecía, y, comparándolo consigo misma, le hablaba en alto, como a un afligido a quien se consuela.

A veces llegaban ráfagas de viento, brisas del mar que, extendiéndose de repente por toda la llanura del País de Caux, traían a los confines de los campos un frescor salado. Los juncos silbaban a ras de tierra, y las hojas de las hayas hacían ruido con un temblor rápido, mientras que las copas, balanceándose sin cesar, proseguían su gran murmullo. Emma se ceñía el cial a los hombros y se levantaba.

En la avenida, una luz verde proyectada por el follaje iluminaba el musgo raso, que cruja suavemente bajo sus pies. El sol se ponía; el cielo estaba rojo entre las raras, y los troncos iguales de los árboles plantados en línea recta parecían una columna parda que se destacaba sobre un fondo dorado; el miedo se apoderaba de ella, llamaba a *Djali*, volvía de prisa a Tostes por la carretera principal, se hundía en un sillón y no hablaba en toda la noche.

Pero a finales de septiembre algo extraordinario pasó en su vida: fue invitado a la Vaubessard, a casa del marqués de Anvervilliers.

Secretario de Estado bajo la Restauración, el marqués, que trataba de volver a la vida política, preparaba desde hacía mucho tiempo su candidatura a la Cámara de Diputados. En invierno hacía muchos reparos de leña, y en el Consejo General reclamaba siempre con interés carreteras para su distrito. En la época de los grandes calores había tenido un flemon en la boca, del que Carlos le había curado como por milagro, acertando con un toque de lanceta.

El administrador enviado a Tostes para pagar la operación contó, por la noche, que había visto en el huertecillo del médico unas cerezas soberbias. Ahora bien, las cerezas crecían mal en la Vaubessard, el señor marqués pidió algunos esquejes a Bovary, se sintió obligado a darle las gracias personalmente, vio a Emma, se dio cuenta de que tenía una bonita cintura y

de que no saludaba como una campesina; de modo que no creyeron en el castillo sobrepasar los límites de la condescendencia, ni por otra parte cometer una torpeza, invitando al joven matrimonio.

Un miércoles, a las tres, el señor y la señora Bovary salieron en su carricoche para la Vaubessard, con un gran baúl amarrado detrás y una sombrerera que iba colocada delante del pescante. Carlos llevaba además una caja entre las piernas.

Llegaron al anochecer, cuando empezaban a encender los faroles en el parque para alumbrar a los coches.

CAPÍTULO VIII

LA mansión, de construcción moderna, al estilo italiano, con dos alas salientes y tres escalinatas, se alzaba en la parte baja de un inmenso prado cubierto de hierba donde pastaban algunas vacas, entre bosquecillos de grandes árboles espaciados mientras que macizos de arbustos, rododendros, celindas y bolas de nieve bombaban sus matas de verdor desiguales sobre la línea curva del camino enarenado.

Por debajo de un puente corría un riachuelo; a través de la bruma, se distinguían unas construcciones cubiertas de paja, esparcidas en la pradera, que terminaba en suave pendiente en dos lomas cubiertas de bosque y, por detrás, en los macizos, se alzaban, en dos líneas paralelas, las cocheras y las cuadras, restos que se conservaban del antiguo castillo demolido.

El carricoche de Carlos se paró delante de la escalinata central; aparecieron unos criados; se adelantó el marqués, y, ofreciendo el brazo a la mujer del médico, la introdujo en el vestíbulo.

Estaba pavimentado de losas de mármol, era de techo muy alto, y el ruido de los pasos, junto con el de las voces, resonaba como en una iglesia. Enfrente subía una escalera recta, y a la izquierda una galería que daba al jardín conducía a la sala de billar, desde cuya puerta se oía el ruido de las bolas de marfil al chocar en carambola. Cuando lo atravesaba para ir al salón, Emma vio alrededor de la mesa a unos hombres de aspecto grave, apoyado el mentón sobre altas corbatas, todos ellos con

condecoraciones, y sonriendo en silencio al empujar el taco de billar. De la oscura madera que revestía las paredes colgaban unos grandes cuadros con marco dorado que tenían al pie unos nombres escritos en letras negras. Emma leyó: «Juan Antonio d'Andervilliers d'Iberbonville, conde de la Vaubvessard y barón de la Fresnaye, muerto en la batalla de Coutras, el 20 de octubre de 1587.» Y en otro: «Juan Antonio Enrique-Guy d'Andervilliers de la Vaubvessard, almirante de Francia y caballero de la Orden de San Miguel, herido en el combate de la Hougue. Saint-Vaast, el 29 de mayo de 1692, muerto en la Vaubvessard el 23 de enero de 1693.» Después, los siguientes apenas se distinguían porque la luz de las lámparas, proyectada sobre el tapete verde del billar, dejaba flotar una sombra en la estancia. Bruñendo los cuadros horizontales, se quebraba contra ellos en finas aristas, según las resquebrajaduras del barniz; y de todos aquellos grandes cuadros negros enmarcados en oro se destacaba, acá y allá, alguna parte más clara de la pintura, una frente pálida, dos ojos que parecían mirarte, unas pelucas que se extendían sobre el hombro empolvado de los uniformes rojos, o bien la hebilla de una jarretera en lo alto de una rolliza pantorrilla.

El marqués abrió la puerta del salón; una de las damas se levantó (la marquesa en persona), fue al encuentro de Emma y le hizo sentarse a su lado en un canapé, donde empezó a hablarle amistosamente, como si la conociese desde hacía mucho tiempo. Era una mujer de unos cuarenta años, de hermosos hombros, nariz aguilera, voz cansina, y que llevaba aquella noche sobre su pelo castaño, una sencilla mantilla de encaje que le caía por detrás en triángulo. A su lado estaba una joven rubia sentada en una silla de respaldo alto; y unos señores, que llevaban una pequeña flor en el ojal de su frac, conversaban con las señoras alrededor de la chimenea.

A las siete sirvieron la cena. Los hombres, más numerosos, pasaron a la primera mesa, en el vestíbulo, y las señoras a la segunda, en el comedor, con el marqués y la marquesa.

Al entrar, Emma se sintió envuelta por un aire cálido, mezcla de perfume de flores y de buena sopa blanca, del aroma de las viandas y del olor de las trufas. Las velas de los candelabros elevaban sus llamas sobre las tapas de las fuentes de plata; los

cristales tallados, cubiertos de un vaho mate, reflejaban unos rayos pálidos; a lo largo de la mesa se alineaban ramos de flores, y, en los platos de anchos bordes, las servilletas, dispuestas en forma de mitra, sostenían en el hueco de sus dos pliegues cada una un panecillo ovalado. Las patas rojas de los bogavantes saltan de las fuentes; grandes frutas en cestas caladas se escalinaban sobre el musgo; las codornices conservaban sus plumas, olía a buena comida; y con medias de seda, calzón corto, corbata blanca, chorreras, grave como un juez, el maestresala que pasaba entre los hombros de los invitados las fuentes con las viandas ya trinchadas, hacía saltar con un golpe de cuchara el trozo que cada uno escogía. Sobre la gran estufa de porcelana una estatua de mujer embogada hasta el mentón miraba inmóvil la sala llena de gente.

Madame Bovary observó que varias damas no habían puesto los guantes en su copa¹.

Entretanto, en la cabecera de la mesa, solo entre todas estas mujeres, inclinado sobre su plato lleno, y con la servilleta atada al cuello como un niño, un anciano comía, dejando caer de su boca gotas de salsa. Tenía los ojos enrojecidos y llevaba una pequeña coleta, atada con una cinta negra. Era el suegro del marqués, el viejo duque de Laverdière, el antiguo favorito del conde de Arton, en tiempos de las partidas de caza en Vaudreuil, en casa del marqués de Conflans, y que había sido, de cian, el amante de la reina María Antonieta, entre los señores de Coigny y de Lawun. Había llevado una vida escandalosa, llena de duelos, de apuestas, de mujeres rapadas, había derrochado su fortuna y asustado a toda su familia. Un criado, detrás de su silla, le nombraba en voz alta, al oírlo, los platos que él señalaba con el dedo tanteando; y sin cesar los ojos de Emma se volvían automáticamente a este hombre de labios colgantes, como a algo extraordinario y augusto. Él había vivido en la Corte y se había acostado en lechos de reinas!

Sirvieron vino de champaña helado. Emma tembló en toda

¹ Era una señal. Las mujeres distinguidas solían llevar guantes. Las que no tomaban vino ponían sus guantes en el caso para indicar que no les servirían. Eran guantes de ceremonia, a juego con el vestido. Se encuentran testimonios literarios de esta costumbre en las novelas francesas del siglo XIX.

su piel al sentir aquel frío en su boca. Nunca había visto granadas ni comido piña. El azúcar en polvo incluso le pareció más blanco y más fino que en otros sitios.

Después, las señoras subieron a sus habitaciones a arreglarse para el baile.

Emma se acicaló con la conciencia meticulosa de una actriz debutante. Se arregló el pelo, según las recomendaciones del peluquero, y se confundió en su vestido de barés², extendido sobre la cama. A Carlos le apretaba el pantalón en el vientre.

—Las trabillas me van a molestar para bailar —dijo.

—¿Bailar? —replicó Emma.

—Sí.

—¡Pero has perdido la cabeza!, se burlarían de ti, quéstate en tu sitio. Además, es más propin por un médico —añadió ella.

Carlos se calló. Se paseaba por toda la habitación esperando que Emma terminase de vestirse.

La veía por detrás, en el espejo, entre dos candelabros. Sus ojos negros parecían más negros. Sus bandós, suavemente ahuecados hacia las orejas, brillaban con un destello azul; en su montón temblaba una rosa sobre un tallo móvil, con gotas de agua artificiales en la punta de sus hojas. Llevaba un vestido de azafrán pálido, adornado con ramilletes de rosas de pitimín mezcladas con verde.

Carlos fue a besarle en el hombro.

—¡Déjame! —le dijo ella—. Me arrugas el vestido.

Se oyó un rítmico de un violín y los sonidos de una trompa. Ella bajó la escalera, conteniéndose para no correr.

Habían empezado las contradanzas. Llegaba la gente. Se empujaban. Emma se sirvió cerca de la puerta, en una banqueta.

Terminada la contradanza, quedó libre la pista para los grupos de hombres que charlaban de pie y los servidores de librea que traían grandes bandejas. En la fila de las mujeres sentadas, los abanicos pintados se agitaban, los ramilletes de flores medio ocultaban la sonrisa de las caras, y los frascos con tapa de oro giraban en manos entrecubiertas cuyos guantes blancos

² Barés: tela de lana ligera y no cruzada, primitivamente fabricada en Barège (Altos Pirineos), que sirve para hacer chales, vestidos, etc.

marcaban la forma de las uñas y apretaban la carne en la muñeca. Los adornos de encajes, los broches de diamantes, las pulseras de medallón temblaban en los corpiños, relucían en los pechos, tintineaban en los brazos desnudos. Las cabelleras, bien pegadas en las frentes y recogidas en la nuca, lucían en coronas, en racimos, o en ramilletes de misotis, jazmín, flores de granado, espigas o acianos. Algunas madres, con mirada ceñuda, tocadas de turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos.

A Emma le palpitó un poco el corazón cuando, enlazada a su caballero por la punta de los dedos, fue a ponerse en fila, y esperó el ataque del violín para comenzar. Pero pronto desapareció la emoción; y balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba hacia delante, con ligeros movimientos del cuello. Una sonrisa le asomaba a los labios al escuchar ciertos primeros del violín, que tocaba solo, a veces, cuando se callaban los otros instrumentos; se oía el claro sonido de los lutes de oro que se echaban al lado sobre los tapetes de las mesas; después, todo recomenzaba al mismo tiempo, el cornetín lanzaba un trompetazo sonoro, los pies volvían a encontrar el compás, las faldas se ahuecaban, se cogían las manos, se saltaban; los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella.

Algunos hombres, unos quince, de veinticinco a cuarenta años, que se movían entre las parejas de baile o charlaban a la entrada de las puertas, se distinguían de la muchedumbre por un aire de familia, cualesquiera que fuesen sus diferencias de edad, de atuendo o de cara.

Sus trajes, mejor hechos, parecían de un paño más suave, y sus cabellos peinados en bucles hacia las sienes, abrigados por portadas más finas. Tenían la tez de la riqueza, esa tez blanca realzada por la palidez de las porcelanas, los reflejos lozano raso, el barniz de los bellos muebles, y que se mantiene lozano gracias a un régimen discreto de alimentos exquisitos. Su cuello se movía holgadamente sobre sus corbatas bajas; sus patillas largas caían sobre cuellos vueltos; se limpiaban los labios con pañuelos bordados con una gran inicial y que despedían un perfume suave. Los que empezaban a envejecer tenían aspecto juvenil, mientras que un aire de madurez se veía en la cara de

los jóvenes. En sus miradas indiferentes flotaba el sosiego de las pasiones diariamente satisfechas; y, a través de sus maneras suaves, se manifestaba esa brutalidad particular que comunica el dominio de las cosas medio fáciles, en las que se ejercita la fuerza y se recrea la vanidad, el manejo de los caballos de raza y el trato con las mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un caballero de frac azul hablaba de Italia con una mujer pálida que lucía un aderezo de perlas. Ponderaban el grosor de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y los Cassines, las rosas de Génova, el Coliseo a la luz de la luna. Emma escuchaba con su otra oreja una conversación con muchas palabras que no entendía. Rodaban a un hombre muy joven que la semana anterior había derrotado a *Miss-Arabelle* y a *Romulus* y ganado dos mil luises saliendo un foso en Inglaterra. Uno se quejaba de sus jinetes, que engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre del animal.

La atmósfera del baile estaba pesada: las lámparas palidecían. La gente refluía a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales; al ruido de los vidrios rotos, Madame Bovary volvió la cabeza y percibió en el jardín, junto a las vidrieras, unas caras de campesinos que estaban mirando. Entonces acudió a su memoria el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a ver la granja, la charca cenagosa, a su padre en blusa bajo los manzanos, y se vio a sí misma, como antaño, desentando con su dedo los barrotes de leche en la lechería. Pero, ante los fulgores de la hora presente, su vida pasada, tan clara hasta entonces, se desvanecía por completo, y hasta dudaba si la había vivido. Ella estaba allí: después, en torno al baile, no había más que sombra que se extendía a todo lo demás. En aquel momento estaba tomando un helado de marraquino, que sostenía con la mano izquierda, en una concha de plata sobredorada, y entornaba los ojos con la cucharilla entre los dientes.

Una señora a su lado dejó caer su abanico. Un danzante pasaba.

—¿Me hace el favor —dijo la señora—, de recogerme el abanico, que está detrás de ese canaço?

El caballero se inclinó, y mientras hacía el movimiento de

extender el brazo, Emma vio la mano de la joven que echaba en su sombrero algo de color blanco, doblado en forma de triángulo. El caballero recogió el abanico y se lo ofreció a la dama respetuosamente; ella le dio las gracias con una señal de cabeza y se puso a oler su ramillete de flores.

Después de la cena, en la que se sirvieron muchos vinos de España, del Rin, sopas de cangrejos y de leche de almendras, pudón a lo Trafalgar y toda clase de carnes frías con gelatinas alrededor que temblaban en las fuentes, los coches empezaron a marcharse uno detrás de otros. Levantando la punta de la cortina de muselina, se veía deslizarse en la sombra la luz de sus linternas. Las banquetas se vaciaban; todavía quedaban algunos jugadores; los músicos humedecían con la lengua la punta de sus dedos; Carlos estaba medio dormido, con la espalda apoyada contra una puerta.

A las tres de la mañana comenzó el cotillón. Emma no sabía bailar el vals. Todo el mundo valseaba, incluso la misma señora d'Andervilliers y la marquesa; no quedaban más que los huéspedes del palacio, una docena de personas más o menos.

Entretanto, uno de los valseadores, a quien llamaban familiarmente *evizeconde*, y cuyo chaleco muy abierto parecía ajustado al pecho, se acercó por segunda vez a invitar a Madame Bovary asegurándole que la llevaría y que saldría airosa.

— Empezaron desespacio, después fueron más deprisa. Daban vueltas: todo giraba a su alrededor, las lámparas, los muebles, las maderas, el suelo, como un disco sobre su eje. Al pasar cerca de las puertas, los bajos del vestido de Emma se pegaban al pantalón del *vizeconde*; sus piernas se entrecruzaban; él inclinaba su mirada hacia ella, ella levantaba la suya hacia él; una especie de mareo se apoderó de ella, se quedó parada. Volvieron a empezar; y, con un movimiento más rápido, el *vizeconde*, arrastrándola, desapareció con ella hasta el fondo de la galería, donde Emma, jadeante, estuvo a punto de caerse, y un instante apoyó la cabeza sobre el pecho del *vizeconde*, y después, sin dejar de dar vueltas, pero más desespacio, él la volvió a acompañar a su sitio; ella se apoyó en la pared y se tapó los ojos con la mano.

Cuando volvió a abrirlos, en medio del salón, una dama sentada sobre un taburete tenía delante de sí a tres caballeros

arrodillados. Ella escogió al vizeconde, y el violón volvió a empezar.

Los miraban. Pasaban y volvían, ella con el cuerpo inmóvil y el mentón bajado, y él siempre en su misma postura, arqueado el cuerpo, echado hacia atrás, el codo redondeado, los labios salientes. Lésta sí que sabía valerse! Continuaron mucho tiempo y cansaron a todos los demás.

Aún siguieron hablando algunos minutos, y después de diez las buenas noches o más bien los buenos días, los huéspedes del castillo fueron a acostarse.

Carlos arrastraba los pies cogiéndose al pasamanos, las rodillas se le metían en el cuerpo. Había pasado cinco horas seguidas, de pie delante de las mesas, viendo jugar al whist¹ sin entender nada. Por eso dejó escapar suspiros de satisfacción cuando se quitó las botas.

Emma se puso un chal sobre los hombros, abrió la ventana y apoyó los codos en el antepecho.

La noche estaba oscura. Caían unas gotas de lluvia. Ella aspiró el viento húmedo que le refrescaba los párpados. La música del baile zumbaba todavía en su oído, y hacía esfuerzos por mantenerse despierta, a fin de prolongar la ilusión de aquella vida de lujo que pronto tendría que abandonar.

Empezó a amanecer. Emma miró desentendidamente las ventanas del castillo, intentando adivinar cuáles eran las habitaciones de todos aquellos que había visto la víspera. Hubiera querido conocer sus vidas, penetrar en ellas, confundirse con ellas.

Pero temblaba de frío. Se desnudó y se arrojó entre las sábanas, contra Carlos, que dormía.

Hubo mucha gente en el desayuno. Duró diez minutos; no se sirvió ningún licor, lo cual extrañó al médico. Después, la señorita d'Andervilliers recogió los trozos de bollo en una cestilla para llevarse los a los cisnes del estanque y se fueron a pasear al invernadero, caliente, donde unas plantas raras, erizadas de pelos, se escalonaban en pirámides bajo unos jarrones colgados, que, semejantes a nidos de serpientes, rebosantes, dejaban caer de su borde largos cordones verdes entrelazados.

¹ Juego de cartas extendido en Francia en el siglo xix, antecedente del bridge.

El invernadero de naranjos, que se encontraba al fondo, conducía por un espacio cubierto hasta las dependencias del castillo. El marqués, para entretener a la joven, la llevó a ver las caballerizas. Por encima de los pesebres, en forma de canasta, unas placas de porcelana tenían grabado en negro el nombre de los caballos. Cada animal se agitaba en su compartimento cuando se pasaba cerca de él chasqueando la lengua. El suelo del guarnés brillaba a la vista como el de un salón. Los arcos de coche estaban colocados en el medio sobre dos columnas giratorias, y los bocados, los látigos, los estribos, las barbas, alineadas a todo lo largo de la pared.

Carlos, entretanto, fue a pedir a un criado que le enganchara su coche. Se lo llevaron delante de la escalinata, y una vez en él todos los paquetes, los esposos Bovary hicieron sus cumplidos al marqués y a la marquesa y salieron para Tostes.

Emma, silenciosa, miraba girar las ruedas. Carlos, situado en la punta de la banqueta, conducía con los dos brazos separados, y el pequeño caballo trotaba levantando las dos patas del mismo lado entre los varales que estaban demasiado separados para él. Las riendas flojas batían sobre su grupa empapándose de sudor, y la caja atada detrás del coche golpeabaacomposadamente la carrocería.

Estaban en los altos de Thibourville, cuando de pronto los pasaron unos hombres a caballo riendo con sendos cigarreros en la boca. Emma creyó reconocer al vizeconde; se volvió y no percibió en el horizonte más que el movimiento de cabezas que bajaban y subían, según la desigual cadencia del trote o del galope.

Un cuarto de hora más tarde hubo que pararse para arreglar con una cuerda la correa de la retranca que se había roto.

Pero Carlos, echando una última ojeada al arnés, vio algo caído entre las piernas de su caballo; y recogió una cigarrera toda bordada de seda verde y con un escudo en medio como la portezuela de una carroza.

—Hasta hay dos cigarreros dentro —¡ajo!—; serán para esta noche, después de cenar.

—¿Así que tú fumas? —le preguntó ella.

—A veces, cuando hay ocasión.

Cuando llegaron a casa la cena no estaba preparada. La señora se enfadó. Anastasia contestó insolentemente.

—¡Mátchesel! —dijo Emma—. Esto es una burla, queda despedido.

De cena había sopa de cebolla, con un trozo de ternera con acedera. Carlos, sentado frente a Emma, dijo frotándose las manos con aire feliz:

—¿Qué bien se está en casa!

Se oía llorar a Anastasia. Él le tenía afecto a aquella pobre chica. En otro tiempo le había hecho compañía durante muchas noches, en los ocios de su viudez.

Era su primera paciente, su más antigua relación en el país.

—¿La has despedido de veras?

—Sí. ¿Quién me lo impide? —contestó Emma.

Después se calentaron en la cocina mientras les preparaba su habitación.

Carlos se puso a fumar. Fumaba adelantando los labios, escupiendo a cada minuto, echándose atrás a cada bocanada.

—Te va a hacer daño —le dijo ella desdenosamente.

Dejó su cigarro y corrió a beber en la bombia un vaso de agua fría. Emma, cogiendo la petaca, la arrojó vivamente en el fondo del armario.

¡Qué largo se hizo el día siguiente!

Emma se pasó por su huertecillo, yendo y viniendo por los mismos paseos, parándose ante los arriates, ante la espaldiera, ante el cura de alabastro, contemplando embobada todas estas cosas de antaño que conocía tan bien.

¡Qué lejos le parecía el baile! ¿Y quién alegraba tanto la mañana de antaño de la noche de hoy? Su viaje a la Vauvessard había abierto una brecha en su vida como esas grandes grietas que una tormenta en una sola noche excava a veces en las montañas. Sin embargo, se resignó; colocó cuidadosamente en la cómoda su hermoso traje y hasta sus zapatos de raso, cuya suela se había vuelto amarilla al contacto con la cera resbaladiza del suelo. Su corazón era como ellos; al roce con la riqueza, se le había pegado encima algo que ya no se borraría.

El recuerdo de aquel baile fue una ocupación para Emma. Cada miércoles se decía al despertar: «¡Ah, hace ocho días... hace quince días... hace tres semanas, yo estaba allí!» Y poco a poco, las fisonomías se fueron confundiendo en su memoria, olvidó el aire de las contradanzas, no vio con tanta claridad las

libreas y los salones; algunos detalles se le borraron, pero le quedó la añoranza.

CAPÍTULO IX

A menudo, cuando Carlos había salido, ella iba a coger en el armario, entre los pliegues de la ropa blanca donde la había dejado, la cigarrera de seda verde.

La miraba, la abría, e incluso aspiraba el aroma de su forro, mezcla de verbena y de tabaco. ¿De quién era? Del vizconde. Era quizás un regalo de su amante. Habrían bordado aquello sobre algún bastidor de palisandro, mueble gracioso que se ocultaba a todas las miradas, delante del cual habían pasado muchas horas y sobre el que se habían inclinado los suaves rizos de la bordadora pensativa. Un hilito de amor había pasado entre las mallas del cañamazo; cada puntada de aguja habría fijado allí una esperanza y un recuerdo, y todos estos hilos de seda entrelazados no eran más que la continuidad de la misma pasión silenciosa. Y después, el vizconde se la habría llevado consigo una mañana. ¿De qué habrían hablado cuando la cigarrera se quedaba en las chimeneas de ancha campana entre los jarrones de flores y los relojes Pompadour? Ella estaba en Totes. ¡E! Estaba ahora en París, tan lejos! ¿Cómo era París? ¡Qué nombre extraordinario! Ella se lo repetía a media voz, saboreándolo; sonaba a sus oídos como la campana de una catedral y resplandecía a sus ojos hasta en la etiqueta de sus tarros de cosméticos.

De noche, cuando los pescaderos pasaban en sus carretas bajo sus ventanas cantando la *Margotaine*, ella se despertaba; y escuchando el ruido de las ruedas herradas que al salir del pueblo se amortiguaba enseguida al pasar tierra, se decía:

—«¡Mañana estarán allí!»

Y los seguía en su pensamiento, subiendo y bajando las cuestras, atravesando los pueblos, volando sobre la carretera principal, a la luz de las estrellas. Al cabo de una distancia indeterminada se encontraba siempre un lugar confuso donde espiraba su sueño.

Se compró un plano de París y, con la punta de su dedo so-

VERSION 2: JOSE MARIA CLARAMUNDA BES PARA EDICIONES ZEUS.

al llegar a su casa, no abría ya la boca en toda la noche.

A fines de septiembre ocurrió en su vida un suceso memorable, y fue que la invitaron a Vaubvessard, mansión del marqués de Andrevilliers.

El marqués, que había sido secretario de Estado en la época de la Restauración, quería volver a la política, y preparaba con anticipación su candidatura para ocupar un escaño en la Cámara de los Diputados. Distribuía haces de leña a los pobres durante el invierno y pedía incesantemente carreteras al Consejo General.

Carlos tuvo la fortuna de extirparle un tumor que tenía en la boca, empleando muy poco rato la lanceta. El apoderado del marqués, que fue a Tostes a pagarle la operación, contó a su principal que había visto unas cerezas magníficas en el jardincito del médico.

Como los cerezos no medraban bien en Vaubvessard, el marqués pidió a Bovary algunas estacas, y, al serle mandadas por éste, creyó de su deber ir a darle personalmente las gracias. Entonces vio a Emma, y se fijó en que la joven era bonita y distinguida. En el castillo creyóse que se infringía las conveniencias sociales invitando al matrimonio.

Un miércoles, a las tres de la tarde, partieron los Bovary en su coche, llevando a la zaga una maleta grande y una sombrerera amén de una caja, bastante grande de cartón que iba entre las piernas de Carlos.

Llegaron al anochecer y se apearon a la

luz de las antorchas que había encendidas en el parque para alumbrar a los carruajes.

VIII

El castillo, que era de construcción moderna y estilo italiano, componíase de dos cuerpos salientes y tres galerías. Levantábase en medio de un fértil prado, donde pacían vacas, entre bosquecillos de frondosos árboles y espesuras de arbustos que adornaban el camino enarenado. Un río pasaba bajo un puente. En la orilla distinguíanse casitas con techo de bálago, diseminadas por la pradería, y detrás de los macizos, veíanse, formando calle, las cocheras y cuadras, únicos restos del antiguo castillo demolido.

El coche de Bovary se detuvo en la gradería central. Los criados se hicieron cargo de él. El marqués salió a ofrecer el brazo a Emma y la condujo al vestíbulo.

El piso era de mármol y el techo elevadísimo, por lo que las pisadas resonaban como en un templo. La escalera partía del centro, y a la izquierda, una galería que daba al jardín, llevaba a la sala de billares, en donde se oían chocar las bolas de marfil. De paso al salón vio Emma a varios señores muy graves, condecorados, que sonreían al picar la bola.

En las paredes vio grandes cuadros con marcos dorados e inscripciones en letras negras. Pudo leer: «Juan Antonio de Andrevilliers y de Yverbonville, conde la

Vaubyssard y barón de la Fresnaye, muerto en la batalla de Contras el 20 de octubre de 1537; «Juan Antonio Enrique Guido de Andervillers de la Vaubyssard, almirante de Francia y caballero de la Orden de San Miguel, herido en la batalla de Hongue-Saint-Waast el 29 de mayo de 1692; murió en la Vaubyssard el 23 de enero de 1693».

No pudo descifrar las demás inscripciones, pues las lámparas, que arrojaban su luz sobre el tapiz verde de la mesa de billar, dejaban lo demás en la penumbra.

El marqués empujó la puerta del salón, y levantándose la marquesa salió al encuentro de Emma, haciéndola sentar a su lado y hablándole como si la conociera de toda la vida. La marquesa tenía unos cuarenta años, bonitos hombros, nariz aguilera y voz lánguida, monótona y lenta; aquella noche llevaba sobre sus cabellos castaños un pañuelo de encaje, de forma triangular, cuya punta le caía sobre la espalda. Junto a ella estaba sentada una joven de rubia cabellera, y bastantes caballeros, con una flor en el ojal de la levita, conversaban con las señoras.

A las siete se sirvió la cena. Los hombres, más numerosos, se sentaron a la primera mesa, en el vestíbulo, y las señoras a la segunda, en el comedor, con los marqueses.

Al entrar sintióse Emma envuelta en una atmósfera tibia, mezcla del perfume de las flores y la mantelería, del humo de las viandas y el olor de las trufas.

Las bujías de los candelabros prolongaban llamas rojas sobre los vasos de

plata; los objetos de cristal, con facetas cubiertas de un vaho mate, reflejaban rayos pálidos; los ramos de flores estaban alineados a lo largo de toda la mesa; en los platos estaba la servilleta, plegada a modo de mitra de obispo, y entre los dos pliegues había un panecillo de forma ovalada. Las patas rojas de las langostas se salían de las fuentes; las diversas frutas estaban en cestas y las codornices con sus plumas. El maestresala, con calzón corto, medias de seda, camisa con pechera adornada de encaje y corbata blanca, servía a los convidados los toques que éstos elegían.

La señora de Bovary observó que muchas damas ni siquiera habían tocado su vaso.

En un extremo de la mesa, solo entre tantas señoras, estaba un anciano inclinado sobre el plato, con la servilleta anudada por detrás del cuello como los niños, que comía dejando caer de la boca gotas de salsa. Era el padre político del marqués, el duque de Laverdière, favorito del duque de Artois en los tiempos de las monarquías en la finca que tenía el marqués de Conflans en Vaudreuil, que había sido, según se decía, amante de la reina María Antonieta. Había llevado una vida desordenada de duelos y escándalo, de juego y crápula, arruinándose al cabo con espanto de su familia. Detrás de su silla, un criado le decía al oído los nombres de los platos que señalaba con el dedo.

Emma no podía apartar la vista de aquel viejo de labios colgantes, como si

fuera un ser extraordinario y augusto. Había vivido en la corte y dormido en las cámaras reales.

Se sirvió champaña helado. Emma experimentó un escalofrío al sentir el frío en la boca. Jamás había visto granadas ni comido ananas. Hasta el azúcar molido le pareció más blanco y fino que en otras partes.

Terminada la cena, las damas subieron a sus habitaciones a arreglarse para el baile.

Emma se compuso con el esmero de la actriz que sale por primera vez a las tablas. Se peinó como le había recomendado el peluquero y se puso el vestido de lana.

A Carlos le apretaba el vientre el pantalón.

—Las trabillas no van a dejarme bailar —dijo.

—¡Bailar! —exclamó Emma.

—Sí.

—Estás loco. Van a burlarse de tí. No hagas eso. Además, un médico no debe bailar.

Carlos, sin contestar una palabra, esperó a que su mujer acabara de vestirse. La contemplaba en el espejo, vuelta de espaldas a él entre dos sillas. Sus ojos parecían más negros. Sus cabellos tenían un brillo azulado. Habíase puesto en el moño una rosa que temblaba en su tallo móvil. El vestido era de color de azafrán claro, adornado con tres ramos de rosas.

Carlos la besó en el hombro.

—Estate quieto. ¿No ves que vas a arrugarme el vestido?

Se oyó un retornelo de violín y los sonos de una trompeta. Emma bajó la escalera despacio.

Las cuadrillas estaban ya formadas. Llegaba más gente. Emma se sentó en una banqueta junto a la puerta.

Cuando hubo terminado la contradanza, los hombres se quedaron hablando en el centro del salón, mientras los criados iban de una parte a otra con grandes bandejas.

Las señoras estaban sentadas en fila. Los abanicos pintados se agitaban; los ramilletes ocultaban a medias la sonrisa de los rostros; los frasquitos con tapón de oro daban vueltas en las manos entreabiertas y encerradas en guantes blancos que marcaban la forma de las uñas y apretaban la carne de la muñeca. Los encajes, los broches de diamantes y los brazaletes con medallón temblaban sobre los corpiños, brillaban sobre los pechos y en los brazos desnudos. Las cabelleras estaban adornadas con flores: miosótis, jazmín, azar, aciano.

El corazón de Emma latió un poco al verse en medio del salón frente a su pareja, pero pronto desapareció la emoción, y se puso a bailar al ritmo de la orquesta. A veces sonreía extasiada ante los primos de un solo violín. De cuando en cuando, se oía claramente el tintineo del oro sobre las mesas de juego. Después todo se confundía con los sonos de los instrumentos, los pies se movían con más ligereza, ahuecábanse las faldas y los ojos lanzaban miradas amorosas.

Algunos convidados —unos quince— de

veinticinco a cuarenta años, diseminados por el salón o hablando a la entrada de las puertas, se distinguían de los demás por cierto aire de familia, a pesar de las diferencias de edad, de indumentaria o de rostro.

Sus trajes parecían de más buen paño y mejor cortados, y llevaban el cabello peinado con bucles hacia las sienas.

Tenían esa blancura distinguida del cutis que indica el régimen de una buena alimentación. Movían el cuello con libertad sobre sus corbatas bajas y se enjugaban los labios con pañuelos que exhalaban un suave perfume. Las personas ya maduras tenían el aire joven, y las jóvenes, algo de la madurez en sus modales. En sus miradas lefase la calma de las pasiones dominadas con frecuencia, y en sus dulces maneras esa brutalidad particular que da la dominación de las cosas medio fáciles en que se ejerce la fuerza o se recrea la vanidad: montar caballos de pura raza y el trato con mujeres que no niegan sus favores.

Un caballero hablaba de Italia con una joven pálida, a tres pasos de Emma. Alababan el diámetro de las columnas de San Pedro, Tivoli, el Vesubio, Castellamare, las rosas de Génova y el Coliseo a la claridad de la luna. Otros hablaban de cosas que Emma no entendía.

Un grupo rodeaba a un jovencito que la semana anterior había vencido a *Miss Arabella* y *Romulus*, ganando dos mil lúises en una carrera de obstáculos en Inglaterra. Otro se lamentaba de que su *jockey* engordaba, y el de más allá de que

en la imprenta habían equivocado el nombre de su caballo.

La atmósfera de la sala iba enrareciéndose y las luces palidecían. La gente iba a respirar al salón de billares. Un criado rompió dos cristales. La señora Bovary, al oír el ruido, volvió la cabeza y vio en el jardín, aldeanos que miraban con las caras pegadas a los cristales de las ventanas. El recuerdo de Bertaux acudió a su memoria. Volvió a ver la granja, la balsa cenagosa, su padre con blusa bajo los manzanos y ella quitando la nata a la leche.

Pero su vida pasada se desvaneció entre los fulgores del momento, y hasta dudó de que la hubiese vivido.

En aquel instante estaba tomando un helado de marrasquino que tenía en la mano izquierda en una concha de plata sobredorada y entornaba los ojos con la cucharita entre los dientes.

Una señora que estaba a su lado dejó caer el abanico en el momento en que pasaba un caballero.

—¿Será usted tan amable que me recoja el abanico?

El caballero lo recogió del suelo, y al extender éste el brazo, vio Emma que la señora depositaba en su sombrero una cosa blanca doblada en forma de triángulo. El caballero inclinóse respetuosamente, y ella le dio las gracias con un movimiento de cabeza y se puso a oler su ramo de flores.

Después de la cena sirvieron vinos de

España y el Rin, *sopas a la bisque* (1) y de leche de almendras, pudines a la Trafalgar y toda suerte de fiambres. Empezó luego el desfile de carruajes. Quedaron desocupadas muchas de las banquetas. Carlos estaba medio dormido, apoyado en una puerta.

A las tres de la madrugada comenzó el cotillón. Emma no sabía valsar. Valsaba todo el mundo, hasta la marquesa y la señorita de Andervilliers. Se hallaban allí solamente los huéspedes del castillo, cosa de una docena de personas.

Sin embargo, uno de los bailarines, a quien llamaban familiarmente el vizconde, la invitó, asegurándole que, guiada por él, lo haría bien.

Comenzaron a bailar despacio, luego más de prisa. Daban vueltas, y todo giraba alrededor de ellos, las lámparas, los muebles, los artesonados y el pavimento, como un disco en torno de un eje. Se miraban en los ojos. Emma sintió como un embotamiento de los sentidos y se detuvo. Reanudaron el baile, y el vizconde, con un movimiento más rápido, la llevó y desapareció con ella hasta el extremo de la galería, donde Emma, jadeante, estuvo a punto de caer y apoyó un instante la cabeza en el pecho de su pareja. Dando vueltas aún, aunque más lentamente, el vizconde la condujo a su sitio.

Emma se apoyó en la pared y se cubrió los ojos con la mano. Al abrirlos vio a tres caballeros arrodillados delante de una

(1) Sopa hecha con cangrejos, caldo y puré de legumbres. — Nota del traductor.

dama. Esta eligió al vizconde, y el violín comenzó a sonar.

Todos los miraban. Pasaron varias veces: la dama, con el busto innóvil, y el vizconde, encorvado y con la boca hacia adelante. ¡Aquella sí que sabía valsar! Bailaron mucho rato, hasta cansar a los demás.

A esto sucedió un rato de charla, y luego los huéspedes del castillo retiráronse a descansar.

Carlos se caía de sueño y de cansancio. Había estado cinco horas de pie viendo jugar al *whist* (1), sin entender jota de este juego. Dio un suspiro de satisfacción después de quitarse las botas.

Emma se cubrió con un chal y se asomó a la ventana. La noche estaba oscura. Caían gotas de lluvia. Emma aspiró el viento húmedo que le refrescaba los párpados. Resonaba todavía en sus oídos la música del baile, y ella hacía esfuerzos por no dormirse para prolongar la ilusión de aquella vida lujosa que tendría que abandonar en seguida.

Amanecía. Estuvo contemplando gran rato las ventanas del castillo, tratando de adivinar dónde dormían los que había visto por la noche. Hubiera querido conocer sus vidas, confundirse con ellos.

Pero tiritaba de frío. Se desnudó y se metió entre las sábanas, junto a Carlos, que dormía ya.

(1) Juego de naipes, de origen inglés, en que toman parte cuatro personas, yendo dos en compañía contra otras dos. La voz con que se designa y que significa silencio alude a la prohibición de hablar mientras se está jugando. Es análogo al que en España se llama *tresillo*. — Nota del traductor.

Asistió mucha gente al desayuno. Duró diez minutos y no se sirvieron licores, lo que sorprendió a Carlos. Luego, la señora de Andervilliers puso pedazos de *briche* en una canasta para llevarlos a los cisnes del estanque. Estuvieron en el invernadero, donde había plantas raras, cubiertas de pelo, colocadas en figura de pirámide debajo de jarrones suspendidos que, como nidos de serpientes muy llenos, dejaban caer desde sus bordes largos cordones verdes entrelazados.

El marqués, para distraer a Emma, la llevó a ver las cuadras. En la parte superior de los *vâteliers* (1), que tenían forma de cesta, había placas de porcelana con los nombres de los caballos en letras negras. El suelo del guardarnés brillaba como el de un salón. Los arneses, aderezos y guarniciones estaban colocados en dos columnas giratorias, y los bocados, látigos, estribos y barbadas puestos en hilera a lo largo de la pared.

Carlos, entre tanto, rogó a un criado que le enganchara el coche. Llevaron el vehículo hasta la gradería, y los Bovary, después de despedirse de los marqueses, tomaron el camino de Tostes.

Emma, silenciosa, miraba como giraban las ruedas. Carlos, en el pescante, guiaba el coche, y el caballo trotaba entre las varas, que estaban demasiado anchas para él. Las riendas, flojas, le azotaban la grupa y se impregnaban de espuma. La caja de cartón, atada con cordeles, daba

(1) Especie de balaustrada que se pone encima de los pesebres para contener el heno, la paja, etc., que comen las caballerías.—Nota del traductor.

grandes golpes en la parte posterior de la caja del coche.

Cerca de Thibourville, pasaron por delante de ellos algunos jinetes con un cigarro puro en la boca, charlando y riendo. Emma creyó reconocer al vizconde. Volvió la cabeza; pero sólo vio, en el horizonte, el movimiento de las cabezas, las cuales bajaban o subían, según la cadencia del trote o el galope.

Un cuarto de legua más allá fue preciso detenerse para componer con cuerdas el cejadero, que se había roto, y, al examinarlo Carlos por última vez, vio en el suelo, entre las patas del caballo, un objeto, que recogió: una cigarrera bordada en seda verde con un escudo en medio, como en la portezuela de una carroza.

—Y tiene dentro un par de puros —dijo—. Me los fumaré después de cenar.

—Pero ¿tú fumas? —le preguntó Emma.

—Alguna vez, si se presenta la ocasión. Cuando llegaron a su casa aún no estaba lista la comida.

Madame Bovary se enfadó, y Anastasia contestóle una insolencia.

—¡Váyase usted de esta casa! —gritó Emma—. ¡Queda despidida!

La comida consistía en sopa de cebolla y un trozo de ternera con acederas.

Carlos, sentado frente a Emma, frotándose las manos alegremente, dijo:

—¡Qué bien está uno en su casa!

Oíase llorar a la criada. Carlos le tenía un poco de afecto a la muchacha. Le había hecho compañía muchas noches du-

rante su viudez. Era la persona del país que hacía más tiempo que conocía.

—¿De veras las despedes? —preguntó a su mujer.

—Sí. ¿Quién va a impedirme lo?

Se calentaron en la cocina mientras les arreglaban la habitación. Carlos se puso a fumar, escupiendo sin parar y echándose hacia atrás a cada bocanada.

—Te va a hacer daño —dijo Emma desdefiosamente.

Bovary dejó el cigarro y salió a beber un vaso de agua fría. Emma cogió la cigarrera y la tiró al fondo del armario.

El día siguiente le pareció muy largo. Se paseó por el jardincillo, yendo y viniendo por los mismos sitios, deteniéndose delante los arriates, delante de la espaldera, delante del cura de yeso, mirando con sorpresa todas esas cosas de otro tiempo que tan bien conocía. ¡Qué lejos le parecía que estaba el baile! ¿Quién separaba a tanta distancia la mañana de anteaayer y la noche de hoy? Su viaje a Vaubyssard había hecho en su vida una grieta como esas que hace, a veces, en una sola noche, la tempestad en las montañas.

No obstante, se resignó. Guardó en la cómoda su bonito vestido y hasta los zapatos de raso, cuyas suelas había puesto amarillentas la cera del suelo del salón de baile. Su corazón estaba como ellos; al rozarse con la riqueza, habíase puesto encima algo que jamás se borraría.

El recuerdo de aquel baile fue, pues, una ocupación para Emma. Cada vez que llegaba el miércoles, se decía al despertar:

«¡Hace ocho días! ¡Ya hace quince días! ¡Ya hace tres semanas!» Poco a poco, las fisonomías fueron confundéndose en su memoria, olvidó la música de las contradanzas, no vio con tanta claridad las libreas de los criados ni los aposentos. Se borraron de su memoria algunos detalles, pero siempre sintió la nostalgia de aquella fiesta.

IX

A menudo, cuando Carlos salía, Emma sacaba la cigarrera del armario en que la tenía escondida.

La contemplaba, la abría y la oía, aspirando aquel aroma mezcla de tabaco y verbena. ¿De quién sería?... Del vizconde. Quizá fuese regalo de su amante. La habría bordado en un bastidor de palosanto que tendría oculto a todas las miradas, y la pensativa bordadora habría pasado horas y horas con la cabeza inclinada sobre la labor. Por entre las mallas del cañamazo habría pasado un hábito de amor; cada puntada habría fijado allí una esperanza o un recuerdo, y todos esos hilos de seda entrelazados no eran sino la continuidad de la misma pasión silenciosa.

Un día, el vizconde se la habría llevado. ¿De qué hablarían cuando él la dejaba sobre las repisas de las chimeneas, entre vasos con flores y relojes Pompadour? Ella, Emma, estaba en Tostes; él, en París. ¿Cómo era París? ¡Qué nombre tan

VERSION 3: CLAUDIO GANCHO PARA CLASICOS CASTELL Y MORETON.

darle las gracias personalmente, vio a Emma y descubrió que tenía un talle bonito y que no saludaba como las campesinas. Así pues, en el castillo no se creyó traspasar los límites de la condescendencia ni cometer por otra parte una acción inconveniente invitando al joven matrimonio.

Un miércoles a las tres, el señor y la señora Bovary subieron a su coche y partieron hacia Vaubyessard con un gran baúl colocado detrás y una sombrerera delante del tablero. Charles llevaba además un cartón entre las piernas.

Llegaron al caer la noche, cuando se empezaban a encender los farolillos del parque para alumbrar a los coches.

CAPITULO VIII

El castillo era una construcción moderna, a la italiana, con dos alas que avanzaban y tres escalinatas, y se desplegaba al pie de una inmensa pradera donde pacían algunas vacas, entre grupos espaciados de grandes árboles, en tanto que los abundantes arbustos, rododendros, jeringuillas y mundillos hinchaban sus matas de verdes diversos sobre la línea curva del camino enarenado. Un río pasaba debajo de un puente. A través de la bruma se distinguían construcciones con techo de paja diseminadas por la pradera, que bordeaban en suave pendiente dos laderas cubiertas de bosque; por detrás, en los macizos, se conservaban en dos líneas paralelas las cocheras y los establos, restos del antiguo castillo demolido.

El coche de Charles se detuvo delante de la escalinata central. Aparecieron los criados, el marqués se adelantó y ofreciendo su brazo a la esposa del médico la introdujo en el vestíbulo.

Este se encontraba pavimentado con losas de mármol muy grueso y el ruido de los pasos, con el de las voces, resonaba como en una iglesia. Enfrente ascendía una escalera recta; a la izquierda, una galería que daba al jardín conducía

a la sala de billar: desde la puerta se oían las carambolas de las bolas de marfil. Al atravesarla para ir al salón, Emma vio en torno al juego a varios hombres de aspecto grave, con el mentón apoyado en altos cuellos, todos ellos engalanados y silenciosamente sonrientes al golpear con su taco. Sobre el revestimiento oscuro del artesonado, grandes cuadros dorados ostentaban en la parte inferior de su marco nombres escritos en letras negras. Leyó en uno de ellos: «Jean-Antoine de Andervilliers de Yverbonville, conde de Vaubyessard y barón de la Fresnaye, muerto en la batalla de Coutras el 20 de octubre de 1587». Y en otro: «Jean-Antoine-Henry-Guy de Andervilliers de Vaubyessard, almirante de Francia y caballero de la Orden de San Miguel, herido en el combate de Hougue-Saint-Vaast el 29 de mayo de 1692, muerto en Vaubyessard el 23 de enero de 1693». Luego apenas se distinguían los siguientes, porque la luz de las lámparas, dirigida sobre el tapete verde del billar, dejaba flotar una sombra en el resto de la pieza. Bruñendo las telas horizontales, se quebraba contra ellas en finas aristas, según las resquebrajaduras del barniz. Y de todos aquellos grandes cuadros negros orlados de oro resaltaba de vez en cuando alguna porción más clara de pintura, una frente pálida, unos ojos que os miraban, pelucas que caían sobre un hombro empolvado y vestido de rojo o bien el lazo de una jarretera sobre una pantorrilla rolliza.

El marqués abrió la puerta del salón. Una de las damas, la marquesa en persona, se levantó, salió al encuentro de Emma y la hizo sentar a su lado, en un pequeño canapé, donde se puso a conversar con ella amigablemente, como si la conociese desde mucho tiempo atrás. Era una mujer de unos cuarenta años, de bellos hombros, nariz aguilceña y voz cansina, que aquella noche llevaba sobre sus cabellos castaños un simple pañuelo de quipocue que le caía por detrás en triángulo. Una joven rubia permanecía a su lado en una silla

de respaldo alto. Los caballeros, con una pequeña flor en el ojal de su solapa, conversaban con las damas alrededor de la chimenea.

A las siete se sirvió la cena. Los hombres, más numerosos, se sentaron en la primera mesa, en el vestíbulo, y las damas en la segunda, en el comedor, con el marqués y la marquesa.

Al entrar, Emma se sintió envuelta en un aire cálido, mezcla de perfume de flores y de ropa interior buena, del vaho de las viandas y el olor de las trufas. Las velas de los candelabros alargaban sus llamas sobre las campanas de plata; los cristales afacetados, cubiertos de una capa mate, reflejaban aquellos rayos pálidos. A lo largo de toda la mesa se alineaban los ramos de flores y en los platos de ancho borde las servilletas, dispuestas en forma de mitra, contenían entre la abertura de sus dos pliegues un panecillo de forma ovalada. Las patas rojas de los bogavantes sobresalían de las fuentes; en canastillas caladas, gruesas frutas se escalonaban sobre el musgo; las codornices conservaban sus plumas; ascendían los vapores; y con medias de seda, calzón corto, corbata blanca y chorrera, solemne como un juez, el jefe de comedor, paseando por entre los hombros de los invitados las fuentes con las viandas completamente trinchadas, hacía saltar con un golpe de su cucharón el pedazo que cada cual escogía. Sobre la gran estufa de porcelana con molduras de cobre, una estatua de mujer vestida hasta el mentón contemplaba inmóvil la sala llena de gente.

La señora Bovary observó que muchas damas no habían dejado sus guantes sobre la gran consola.

En la cabecera de la mesa, solo entre todas aquellas mujeres, inclinado sobre su plato lleno y con la servilleta adada al cuello como un niño, comía un anciano, dejando caer de su boca algunas gotas de salsa. Tenía los ojos enrojecidos y llevaba una pequeña coleta recogida con una cinta negra.

Era el suegro del marqués, el viejo duque de Laverdière, el antiguo favorito del conde de Artois en los tiempos de las partidas de caza en Vaudreil, en casa del marqués de Conflans; según se decía, había sido amante de la reina María Antonieta entre los señores de Coigny y de Lauzun. Había llevado una vida ruidosa y desordenada, repleta de duelos, apuestas y raptos de mujeres; habla devorado su fortuna y horrorizado a toda su familia. Un criado situado detrás de su silla le gritaba al oído los platos que él señalaba con el dedo tartamudeando. Los ojos de Emma se volvían incesantemente de modo espontáneo a aquel anciano, como si fuera algo extraordinario y augusto. ¡Había vivido en la corte y se habla acostado en el lecho de las reinas!

Se escanciò vino de Champaña helado. A Emma le tiritó toda su piel al sentir aquel frío en la boca. Nunca había visto granadas, ni comido ananás. Incluso el azúcar en polvo le pareció más blanco y más fino que en cualquier otra parte.

A continuación, las damas subieron a sus habitaciones, con el fin de prepararse para el baile. Emma se arregló con la conciencia meticulosa de una actriz el día de su presentación. Dispuso sus cabellos siguiendo las recomendaciones del peluquero y se puso el vestido de barés extendido sobre el lecho. A Charles el pantalón le apretaba el vientre.

—Las trabillas me van a molestar para bailar —dijo.

—¿Bailar? —repitió Emma.

—¡Claro!

—¡Pero tú has perdido la cabeza! Se reirán de ti. Mantente en tu puesto. Por lo demás es lo más conveniente para un médico —observó ella.

Charles guardó silencio y se puso a dar vueltas, en espera de que su mujer se hubiera vestido.

La vela por detrás en el espejo, entre dos candelabros. Sus ojos negros parecían más negros todavía. Sus bandós, suavemente abombados sobre las orejas, brillaban con un

fulgor azul; una rosa temblaba en su moño sobre una varilla móvil, con gotas de agua artificiales en el extremo de los pétalos. Llevaba un vestido de color azafrán pálido, realizado por tres ramilletes de rosas de pitimín mezcladas con verde.

Charles fue a abrazarla por la espalda.

—¡Déjame, que me arrugas! —gritó ella.

Se dejó oír un ritornelo de violín y las notas de un coro. Emma bajó la escalera reprimiéndose para no correr.

Las contradanzas habían comenzado. La gente llegaba, empujándose. Ella se situó junto a la puerta en una banqueta.

Cuando la contradanza hubo terminado, el entarimado quedó libre para los grupos de hombres que conversaban en pic y los criados de librea que sostenían grandes bandejas. En la fila de mujeres sentadas, los abanicos decorados se agitaban, los ramilletes ocultaban a medias la sonrisa de los rostros y los frascos de tapón de oro giraban en las manos entreabiertas, donde los guantes blancos marcaban la forma de las uñas y comprimían la carne de las muñecas. Los adornos de encaje, los broches de diamantes, los brazaletes de medallón temblaban en las blusas, brillaban sobre los pechos y tintineaban en los brazos desnudos. Las cabelle-ras, bien pegadas sobre la frente y retorcidas sobre la nuca, se exhibían en forma de coronas, ramos o ramilletes, miosotas, jazmines, flores de granado, espigas o acianos. Tranquilas en sus puestos, las madres de rostro ceñudo lucían turbantes rojos.

El corazón de Emma palpitaba un poco acelerado cuando, sosteniéndola un caballero por la punta de los dedos, fue a colocarse en fila y aguardó el golpe de arco para partir. Pero muy pronto desapareció su emoción y, balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizó hacia delante, con ligeros movimientos de cuello. Una sonrisa le subía a los labios ante ciertos primores del violín, que a veces sonaba solo, mientras

callaban los demás instrumentos. Se escuchaba claro el tintineo de los luises de oro que se echaban al lado sobre el tapete de las mesas. Luego todo recomenzaba, cuando el cornetín lanzaba su nota sonora. Los pies volvían a moverse a compás, las faldas se ahuecaban y rozaban, las manos se alargaban y se retiraban, incluso los ojos se bajaban y volvían a clavarse luego en los de la pareja.

Algunos hombres de veinticinco a cuarenta años (alrededor de unos quince), diseminados entre los bailarines o conversando a la entrada del salón, se distinguían de la multitud por cierto aire de familia, cualesquiera que fuesen sus diferencias de edad, traje o aspecto. Sus fracs, mejor hechos, parecían de una tela más ligera y sus cabellos, recogidos en bucles hacia las sienes, estaban abrigados con pomadas más delicadas. Tenían la tez de riqueza, esa tez blanca que realzan la palidez de las porcelanas, los moarés de satén y el barniz de los muebles elegantes y que mantiene sana un régimen discreto de alimentos exquisitos. Sus cuellos se movían cómodamente sobre corbatas bajas, sus largas patillas caían sobre cuellos vueltos; se secaban los labios con pañuelos bordados con una gran marca que exhalaban un suave olor. Los que comenzaban a envejecer conservaban el aire juvenil, mientras que una relativa madurez se reflejaba en el rostro de los jóvenes. En sus miradas indiferentes flotaba la quietud de unas pasiones calmadas diariamente y a través de sus modales suaves se traslucía esa singular brutalidad que comunica el dominio de las cosas fáciles a medias, en las cuales se ejercita la fuerza o se complace la vanidad, el manejo de caballos de raza y la compañía de mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un caballero vestido de azul hablaba de Italia con una joven pálida que lucía un aderezo de perlas. Celebraban el grosor de los pilares de San Pedro, Tivoli, el Vesubio, Castellamare y Cassines, las rosas de Génova y el coliseo al claro de luna. Con el otro oído, Emma

escuchaba una conversación llena de palabras que no comprendía. Rodeaban a un muchacho jovencísimo que la semana anterior había batido a *Mis Arabelle* y *Romulus* y ganado dos mil luises saltando un foso en Inglaterra. Uno se quejaba de los corredores que engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían desfigurado el nombre de su caballo.

El aire del baile era pesado. Las lámparas palidecían. La gente volvía a la sala de billar. Un criado subió sobre una silla y rompió dos cristales. Al ruido de aquel estropicio, la señora Bovary volvió la cabeza y vio en el jardín, contra los barrotes, rostros de campesinos que miraban. Entonces le sobrevino el recuerdo de Bertaux. Recordó la granja, la charca cenagosa, la figura de su padre con blusa bajo los manzanos; en fin, se vio a sí misma como entonces, descremado con el dedo los tarros de leche. Pero bajo los resplandores de la hora presente su vida pasada, tan nítida hasta entonces, se desvanecía por completo e incluso llegaba a dudar de haberla vivido. Ella estaba allí; luego, alrededor del baile, ya no había sino sombra extendiéndose sobre todo lo demás. Se hallaba comiendo un helado al marrasquino que sostenía con la mano izquierda en una concha y entornaba los ojos con la cucharilla entre los dientes.

Junto a ella una dama dejó caer su abanico. Pasaba un bailarín.

—¿Serías tan amable, señor —le dijo la dama—, de querer recoger mi abanico, que está detrás de este canapé?

El caballero se inclinó y mientras hacía el movimiento de extender el brazo, Emma vio cómo la mano de la joven dama echaba en su sombrero algo blanco doblado en triángulo. El caballero recogió el abanico y se lo ofreció a la dama respetuosamente; ella le dio las gracias con un movimiento de cabeza y se puso a oler su ramillete.

Después de la cena, en que abundaron los vinos de España y del Rhin, las sopas de cangrejo y de leche de almen-

dras, los budines a la Trafalgar y toda suerte de carnes frías con gelatinas que temblaban en las fuentes, en derredor los coches comenzaron a partir uno tras otro. Apartando la cortina de muselina se veía deslizarse en la sombra la luz de sus faroles. Los asientos se despejaban; algunos jugadores continuaban aún; los músicos se refrescaban en la lengua la punta de los dedos; Charles dormitaba recostado en una puerta.

A las tres de la madrugada comenzó el cotillón. Emma no sabía bailar el vals. Todo el mundo lo bailaba, incluso la señorita de Andervilliers y la marquesa. Ya no quedaban más que los huéspedes del castillo, una docena de personas aproximadamente.

No obstante, uno de los bailarines, a quien llamaban familiarmente *vizconde*, cuyo chaleco muy abierto parecía moldeado sobre su pecho, vino por segunda vez a invitar a la señora Bovary, asegurándole que él la conduciría y que no tendría dificultad.

Comenzaron lentamente; luego fueron más aprisa. Giraban y todo giraba a su alrededor: las lámparas, los muebles, los artonados y la pista, como un disco sobre un pivote. Al pasar junto a las puertas, el vestido de Emma se adhería por debajo al pantalón de su pareja, sus piernas se adentraban una en la otra, él bajaba su mirada hacia ella y ella la levantaba hacia él. La invadía un aturdimiento y hubo de detenerse. Reanudaron el baile y arrastrándola con un movimiento más rápido, el vizconde desapareció con ella, conduciéndola al extremo de la galería, donde, jadeante, estuvo a punto de caer y durante un momento apoyó la cabeza sobre su pecho. Después, siempre girando, pero ya más suavemente, la devolvió a su puesto; ella se apoyó contra el muro y se puso la mano ante los ojos.

Cuando volvió a abrirlos, en medio del salón una dama sentada en un taburete tenía arrodillados delante a tres bailarines. Eligió al vizconde y el violín volvió a tocar.

Los contemplaban. Pasaban y volvían a pasar, ella con el cuerpo inmóvil y el mentón bajo y él siempre en su misma actitud, con el busto hacia atrás, el codo arqueado, la boca hacia delante. ¡Aquella sí que sabía bailar el vals! Continuaron durante mucho rato y cansaron a todos los demás.

Aún se conversó durante algunos minutos más. Luego, tras los adioses, o mejor, los buenos días, los huéspedes del castillo se fueron a acostar.

Charles se arrastró a lo largo de la barandilla: las rodillas se negaban a sostener su cuerpo. Había pasado cinco horas seguidas en pie delante de las mesas, mirando jugar al whist sin entender nada. Por ello lanzó un gran suspiro de satisfacción cuando pudo quitarse las botas.

Emma se echó un chal sobre los hombros, abrió la ventana y se acodó en ella.

La noche era oscura. Caían algunas gotas de lluvia. Aspiró el viento húmedo, que le refrescaba los párpados. La música del baile todavía resonaba en sus oídos y hacía esfuerzos para mantenerse despierta, con el fin de prolongar la ilusión de aquella vida de lujo que pronto tendría que abandonar.

Despuntó la aurora. Ella miró las ventanas del castillo durante largo rato, intentando adivinar cuáles serían las habitaciones de las personas en quienes se había fijado la vispera. Hubiera querido conocer sus vidas, penetrar y confundirse con ellas.

Pero titubaba de frío. Se desnudó y se acurrucó entre las sábanas contra Charles, que ya dormía.

Hubo mucha gente en el desayuno. La refección duró diez minutos; no se sirvió ningún licor, lo cual sorprendió al médico. Luego la señorita de Andervilliers recogió en una canastilla los restos de bollos para los cisnes del estanque y los invitados se fueron a pasear por el cálido invernadero, donde diversas plantas exóticas, crizadas de púas, se exten-

dían en pirámides bajo fanales suspendidos que, parecidos a nidos de serpientes demasiado llenos, dejaban caer de sus bordes largos cordones verdes entrelazados. El invernadero de los naranjos, que encontraron al final, conducía a cubierto hasta las dependencias del castillo. El marqués, para distraer a la joven señora, la condujo a ver los establos. Por encima de los pesebres en forma de ménsula, sendas placas de porcelana ostentaban escrito en negro el nombre del caballo correspondiente. Cada animal se agitaba en su compartimiento cuando alguien pasaba junto a él chasquendo la lengua. El suelo lucía como el piso de un salón. Los arcos de los coches estaban colocados en el centro, sobre dos columnas retorcidas, y los bocados, las fustas, las bridas y las colleras, alineados a lo largo del muro.

Charles, por su parte, fue a rogar a un criado que le preparase su carricoche. Lo llevaron ante la escalinata y una vez colocados todos los paquetes, los esposos Bovary presentaron sus respetos al marqués y a la marquesa y emprendieron el regreso a Tostes.

Emma, silenciosa, contemplaba girar las ruedas. Charles, sentado en el borde del asiento, conducía con los dos brazos abiertos y el pequeño caballo trotaba entre los varales, demasiado anchos para él. Las riendas flojas batían sobre su grupa, empapándose de espuma, y la caja, atada en la parte trasera del coche, daba contra la carrocería grandes golpes rítmicos.

Estaban en los altos de Thibourville cuando, de repente, pasaron delante de ellos unos jinetes riendo y fumando cigarrillos puros. Emma creyó reconocer entre ellos al vizconde; se volvió, pero sólo vio en la lejanía el movimiento de las cabezas que bajaban y subían según la cadencia irregular del trote o del galope.

Un cuarto de legua más adelante, tuvieron que detenerse, para arreglar con una cuerda el retroceso, que se había roto.

Cuando Charles echaba un último vistazo a los arcos, vio algo en el suelo, entre las patas del caballo; y recogió una cigarrera enteramente ribeteada de seda verde y blasonada en el centro como la portezuela de una carroza.

—Tiene, incluso, dos cigarrillos —dijo—. Serán para esta tarde, después de comer.

—Pero, ¿tú fumas?— le preguntó ella.

—Alguna vez, cuando la ocasión se presenta.

Colocó el hallazgo en su bolsillo y arrió al caballo. Cuando llegaron a su casa, la comida no estaba preparada. La señora se irritó y Nastasie le respondió con insolencia.

—¡Marchaos! —gritó Emma—. Esto es una burla. Os despidió.

Para comer hubo sopa de cebolla y un pedazo de ternera con acedera. Charles, sentado frente a Emma, dijo frotándose las manos con aire feliz:

—Es un placer encontrarse otra vez en casa.

Se oía llorar a Nastasie. Él quería un poco a aquella pobre muchacha. Tiempo atrás, le había hecho compañía muchas noches en los ocios de su viudez. Era, además, su primera cliente, su conocida más antigua del pueblo.

—Pero, ¿la has despedido en serio? —preguntó por fin.

—Sí —respondió Emma—. ¿Quién me lo impide?

Después se calentaron en la cocina, mientras se arreglaba su habitación. Charles se puso a fumar. Fumaba alargando los labios, escupiendo a cada momento, echándose hacia atrás en cada bocanada.

—Te va a hacer daño —le advirtió ella desdeñosamente.

Charles dejó el cigarrillo y corrió a la bomba a beberse un vaso de agua fría. Emma tomó la cigarrera y la arrojó violentamente al fondo del armario.

Al día siguiente, la jornada fue larga. Ella se paseó por el jardincillo, yendo y viniendo por los mismos senderos, deteniéndose delante de los arcos, el empujado y el cura de

escayola, contemplando con embeleso todas aquellas cosas que tan bien conocía. ¡Cuán lejano le parecía ya el baile! ¿Quién separaba a tanta distancia la mañana de anteayer y la tarde de hoy? Su viaje a Vaubessard había abierto un foso en su vida, al modo de esas grandes grietas que la tempestad en una sola noche excava a veces en las montañas.

No obstante, ella se resignó: guardó piadosamente en la cómoda su bello vestido e incluso sus zapatos de satén, cuya suela se había puesto amarilla con la cera resbaladiza de la pista. Su corazón estaba como ellos: con el roce de la riqueza se había echado encima algo que ya no desaparecería.

Para Emma fue una ocupación el recuerdo de aquel baile. Cada vez que amanecía un miércoles, se decía al despertarse: «¡Ah, hoy hace ocho días...! Hace quince días... Hace tres semanas yo estaba allí...» Y poco a poco, los rostros se fueron confundiendo en su memoria, olvidó el aire de las contradanzas, dejó de ver con claridad las libreas y los salones; algunos detalles se disiparon, pero la pena permaneció.

CAPITULO IX

A menudo, cuando Charles había salido, Emma iba al armario y tomaba la cigarrera de seda verde, sacándola de la ropa blanca donde la había dejado.

La miraba, la abría e incluso aspiraba el olor de su forro, mezcla de verbena y de tabaco. ¿A quién pertenecería? Al vizconde, quizá. Podía ser un regalo de su querida.

Aquello se había bordado sobre algún bastidor de palisandro, un lindo mueble oculto a la vista de todos, que habría ocupado muchas horas y sobre el que se habrían inclinado los suaves bucles de una trabajadora pensativa. Un soplo de amor habría pasado entre las mallas del cañamazo; cada puntada de aguja abría fijado allí una esperanza o un recuerdo y todos aquellos hilos de seda entrelazados no eran sino la continuidad de la misma pasión silenciosa. Luego, el vizconde, una mañana, se habría llevado consigo la cigarrera. ¿De qué habrían hablado mientras permanecía sobre las chimeneas de ancha campana, entre los jarros de flores y los relojes Pompadour? Ella estaba en Tostes. El estaba entonces en París, ¡tan lejos! ¿Cómo era París? ¡Qué nombre tan extraordinario! Ella se lo repetía a media voz para deleitarse;

VERSION 4: PEDRO VANCES, PARA EDITORIAL ESPASA-CALPE.

El apoderado del marqués, enviado a Tustes para pagar la operación, contó, a su regreso por la noche, que había visto en el jardincito del médico unas cerezas soberbias.

Ahora bien; como las cerezas de Vauleyessard crecían de mala manera, el señor marqués pidió unos cuantos esquejes a Bovary y creyóse en la obligación, al recibirlos, de dar personalmente las gracias. Vio a Emma, notó que era de bonita planta y de modales nada campesinos; así, pues, a nada se le ocurrió pensar en el castillo que se traspasarán los límites de la condescendencia ni que se cometiese torpeza invitando al joven matrimonio.

Un miércoles, a las tres, los Bovary partieron en su coche-cito para Vauleyessard con una enorme maleta a la zaga y una sombrerera en el pescante. Carlos, además, llevaba una caja de cartón entre las piernas.

Llegaron al anochecer, cuando para alumbrar a los coches comenzaban a encender en el parque las luces.

VIII

El castillo, de construcción moderna y estilo italiano, con dos cuerpos salientes y tres escalinatas, desplegábase al pie de una inmensa pradera, en la que pacían algunas vacas, entre espaciados bosquecillos de árboles, en tanto que algunos macetones de arbustos, dompedros, jeringuillas y nieves arqueaban el disparate verdor de sus ramajes sobre la curva línea del enarenado camino. Un riachuelo desfilábase bajo un puente, y a través de la bruma, diseminadas por la pradera, parecíanse unas construcciones con techumbre de álamo, que bordeaban dos colinas con árboles, y por detrás, en los macizos, ergulábase las cocheras y las cuadras, restos del antiguo y desmolido castillo.

El liburo de Carlos se detuvo ante la escalinata central; aparecieron unos domésticos; adelantóse el marqués y, ofreciéndole el brazo a Emma, la introdujo en el vestíbulo.

El pavimento era de mármol y elevadísimo el techo, y el rumor de las pisadas y las voces repercutían allí como en una iglesia. Al frente arrancaba una escalera y a la izquierda divisábase una galería con vistas al jardín, que llevaba a la sala de billar, desde cuya puerta se oía el chocar de las martilleadas bolas. Al atravesarla para dirigirse al salón, Emma pudo ver en torno de la mesa unos hombres de grave catadura, de ve-

saltantes corbatas bajo el mentón, todos con condecoraciones y que sonreían silenciosamente al manejar el tazo.

En el sombrío artesonado del techo veíanse cuadros enormes de dorados marcos con negras inscripciones al pie. Emma leyó: «Juan Antonio de Audervilliers de Iverbouville, conde de la Vauleyessard y barón de la Fresnaye, muerto en la batalla de Coutras el 20 de octubre de 1587.» Y en otro: «Juan Antonio Enrique Guido de Audervilliers de la Vauleyessard, almirante de Francia y caballero de la Orden de San Miguel, herido en el combate de la Hougue-Saint-Vaast el 29 de mayo de 1692; murió en la Vauleyessard el 23 de enero de 1693.» Las que seguían apenas eran visibles, y ello porque la luz de las lámparas, concentrada sobre la mesa de billar, dejaba en la penumbra el resto de la sala. La luz, al bruñir las horizontales telas, se rompía, conforme al grieteado del barniz en finas aristas, y de todos aquellos grandes y toscos cuadros con cerco de oro destacábase acá y allá un más claro trozo de pintura, una frente pálida, unos ojos que miran, unas pelucas sobre las empolvadas hombreras de las rojas casacas, o bien la hebilla de una liga al final de una redonda pantorrilla.

El marqués abrió la puerta del salón; levantóse una dama —la marquesa misma—, salió al encuentro de Emma, la hizo sentar a su lado en un confidente y comenzó a charlar amistosamente con ella como si la conociera de toda la vida. Era una mujer de unos cuarenta años; de arqueada nariz, de hermosos hombros y voz lánguida; aquella noche llevaba, prendida de la castaña cabellera, una sencilla pañoleta de terciopelo que le caía por detrás, en forma de triángulo. A su lado, y en una silla de alto espaldar, veíase a una joven rubia, y unos cuantos caballeros, con sendas florecitas en los ojales de sus fraques, charlaban con las señoras alrededor de la chimenea.

A las siete se sirvió la comida. Los hombres, más numerosos, se sentaron en la primera mesa, emplazada en el vestíbulo, y las damas en la segunda, que hallábase en el comedor, con el marqués y la marquesa.

Emma, al entrar, sintióse envuelta por una tibia atmósfera, en la que se mezclaban el perfume de las flores y de la mantelería, el buen olor de las viandas y el aroma de las trufas. Las luces de los candelabros alargábanse en las argentadas campanas; los biselados y esmerilados cristales despedían desvaídos reflejos; los ramos de flores alineábanse a lo largo de la mesa, y en los platos, de anchas franjas, las servilletas, enrolladas a modo de cucurucho; mostraban en sus aberturas sendos panecillos ovoides. Las rojas antenas de las langostas

sobrepasaban las fuentes; en los fruteros, y sobre hojas, amontonábanse las frutas; las codornices humeantes lucían sus plumas, y el maestraza, con medias de seda, calzón corto, bata blanca y chorreras, serió como un juez, pasando por entre los hombros de los invitados las ya cortadas viandas hacia saltar con su cuchará el trozo que se escogía. Sobre enorme estufa de porcelana con filetes de cobre, una estufa de mujer, vestida hasta la barbilla, contemplaba inmóvil aquella sala llena de gente.

La señora de Bovary observó que varias damas se abalanzaron a tocar sus vasos.

Al final de la mesa, empero, solo entre todas aquellas mujeres, inclinado sobre el rebosante plato y con la servilleta anudada atrás, como un niño, comía un anciano de cuya boca desprendíanse gotas de salsa. Tenía los ojos enrojecidos; usaba peluca con trenza, a la que se enrollaba un lazo negro. Era el suegro del marqués, el anciano duque de Lavardin, antiguo favorito del conde de Artois por la época de las partidas de caza en Vaudreuil y en las posesiones del marqués de Conflans, y había sido, tal se decía, amante de la reina María Antonieta después del señor de Coigny y antes del señor de Lauzun. Pendenciero, jugador y muy dado a las mujeres, fue la suya una vida ruidosa y desenfrenada y había derrochado su fortuna, siendo el espanto de toda su familia. Tras de esto, en silla, un criado, en voz alta y al oído, decíale el nombre de los platos que tartamudeando le señalaba con el dedo. Emma no le era posible apartar sus ojos de aquel anciano de edad de caído helfo, como si se tratara de un ser augusto y extraordinario, ¡había vivido en la corte y habíase acostado en el lecho de las reinas!

Sirvieron champaña helado. Emma, al sentir aquella fría dad en su boca, estremeciéndose de pies a cabeza. Nunca había visto granadas ni comido ananás. El mismo azúcar en polvo sus túvulo por más blanco y fino que otro cualquiera.

A continuación las señoras subieron a sus respectivos bailes, a fin de ataviarse para el baile.

Emma aderezó con la meticulosa conciencia de una artista la noche de su presentación. Se peinó con arreglo a las instrucciones del peluquero y puso su traje de lanilla colorado sobre el lecho. A Carlos le oprimían los pantalones por el vientre.

—Las trabillas me van a molestar para bailar —dijo.

—¿Para bailar? —repuso Emma.

—Sí.

—¿Pero has perdido el juicio? Se burlarían de tí; no hagas tal cosa. Además, es lo más conveniente para un médico —añadió.

Callóse Carlos, yendo de acá para allá, en espera de que su mujer terminase de vestirse.

La veía por detrás, en el espejo, entre dos candelabros. Sus negros ojos parecíanle más negros. Sus cabellos, suavemente arqueados sobre las orejas, resplandecían con azules reflejos. En su rodete temblaba una rosa en su inmóvil tallo; con gotitas de agua en la extremidad de sus hojas. Llevaba un vestido color azafrán pálido, realzado por tres ramos de rosas y hojas verdes.

Carlos la abrazó por la espalda.

—¡Déjame, que me arrugas! —dijo ella.

Oyéronse unos sonos de violín y de trompa, y Emma bajó la escalera conteniéndose para no correr.

Había comenzado el baile. Iba llegando la gente y comenzaban los apretujones. Emma se colocó junto a la puerta en un diván.

Terminado que hubo el baile, adueñáronse del centro del salón los hombres, que charlaban de pie, y los domésticos en librea, que iban y venían con sendas bandejas. Las señoras, sentadas en hileras, agitaban sus pintados abanicos, disimulaban sus sonrisas bajo los ramos de flores, y los frascos con tapón de oro giraban en sus entreabiertas manos, cuyos níveos guantes descubrían la forma de las uñas y ajustábanse a las muñecas. Los adornos de encaje, los broches de diamantes y los brazaletes con medallón estremeciáanse en los cuerpillos, resplandecían en los senos y relucían en los desnudos brazos. Las cabelleras, muy pegadas a las sienes y recogidas en la nuca, tocábanse con mistos, jazmines, granadinos, acianos en forma de diadema, de racimos de ramos. Las madres de adusto rostro, muy tranquilas en sus sitios, ceñían rojos turbantes.

A Emma latióle levemente el corazón cuando, cogida de la punta de los dedos por su pareja, se puso en fila y aguardó la señal de la música para comenzar. Pero la emoción desapareció en seguida, y balanceándose al ritmo de la orquesta se deslizaba con leves gestos del cuello. Una sonrisa dibujábase en sus labios al escuchar, mientras los otros instrumentos hacían alto, ciertos delicados acordes del violín; de vez en cuando se oía el claro tintineo de los lises de oro que cerca de allí se arrojaban sobre el tapete de las mesas; después, y a un tiempo mismo, comenzaba de nuevo la orquesta, el cornetín lanzaba un toque sonoro, los pies golpeaban a compás,

ahucébanse y rozábanse las faldas, se daban y soltaban las manos, y los mismos ojos que abatíanse ante uno volvían a mirar fijamente.

Algunos invitados —unos quince—, de veinticinco a cuarenta años, confundidos entre los danzarines o charlando en el umbral de las puertas, distinguíanse de los demás por un aire de familia, fuesen cuales fuesen sus diferencias de edad, de vestimenta o de cutura.

Sus fraques, mejor hechos, parecían de más flexible tela, y sus cabellos, en rizos sobre las sienes, enlustrados por más finas pomadas. Tenían el cutis de los ricos, ese blanco cutis que realza la palidez de las porcelanas, el tornasol de los rasos, el barniz de los hermosos muebles y que se mantiene intacto gracias a un discreto régimen de exquisitos alimentos. Sus cuellos movíanse con desenvoltura; sus largas patillas calan sobre sus hombros, y limpiábanse la boca con pañuelos de enormes iniciales bordadas, que despedían un suave perfume. Los que comenzaban a envejecer tenían aspecto juvenil, en tanto que una como madurez se reflejaba en el rostro de los jóvenes. En sus indiferentes miradas percibíase la serenidad de las pasiones a diario satisfechas, y a través de sus apacibles modales se descubría esa brutalidad particular que el trato de las cosas medíes fáciles proporciona —el manejo de los caballos de pura sangre y el roce con las mujeres perdidas—, en los que la fuerza se ejerce o se recrea la vanidad.

A tres pasos de Emma, un caballero con fraque azul hablaba de Italia con una plática joven que lucía un aderezo de perlas. Elogiaban las dimensiones de los pilares de San Pedro, a Tivoli, al Vesubio, a Castellamare y los Cassines, las rosas genovesas y el Coliseo a la luz de la luna. Oía también una conversación llena de palabras que no comprendía. Rodeaba a un joven que la semana anterior había vencido a *Miss Arbella* y a *Romulus* y ganado dos mil libras en Inglaterra en una carrera de obstáculos. Quejábanse el uno de que sus caballos engordaban; el otro, de las erratas de imprenta que habían desnaturalizado los nombres de los suyos.

La atmósfera del salón de baile era pesada; empalidecían las luces; algunos invitados acogiéronse a la sala de billar.

Un doméstico, subido en una silla, rompió dos cristales; Emma, al ruido, volvió la cabeza y vio en el jardín, junto a las vidrieras, algunos rostros de campesinos que miraban Acudió entonces a su memoria el recuerdo de los Bertaux, y representóse la granja, la charca cenagosa, y volvió a ver a su padre con blusa, bajo los manzanos, y ella misma vióse

como otras veces, desmatando con el dedo los cuencos de leche. Pero su vida pasada, tan clara hasta entonces, desvanecíase por completo al fulgurar de la presente hora, y hasta dudaba de haberla vivido. Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra.

En aquel momento se tomaba un sorbete de marrasquino, que sostenía con su mano zurda en una concha de plata sobredorada, y con la cucharilla entre los dientes entornaba los ojos.

Junto a ella, una señora dejó caer un abanico a punto de pasar un caballero.

—¿Me hace el favor —dijo la señora— de recogerme el abanico que se me ha caído detrás de este canapé?

El caballero se inclinó, y al alargar el brazo, Emma vio que la dama arrojaba en el sombrero de él algo blanco, doblado triangularmente. El caballero, recogido que hubo el abanico, ofreciósele respetuosamente a la dama; ésta dióle las gracias con una inclinación de cabeza y comenzó a oler su ramo de flores.

Tras de la cena, en la que prodigáronse los vinos de España y del Rin, las sopas de congrejos y de fische de Almedras, los *puddings* a la Trafalgar y los flambres de todas clases, con sus cerros de gelatina que temblaba en los platos, comenzó, uno tras otro, el desfile de los coches.

Al apartar la cortina de muselina se veía destizarse en la sombra la luz de sus faroles. Humináronse los divanes; algunos jugadores permanecían aún en sus puestos; los músicos se humedecían, para refrescarlos, la yema de los dedos con la punta de la lengua; Carlos hablase medio dormido, apoyada la espalda en el quicio de una puerta.

A las tres de la madrugada comenzó el cotillón. Emma no sabía valsar. Todo el mundo, incluso la señorita de Audevilliers y la marquesa, bailaban; ya no había más que los huéspedes del castillo, una docena de personas aproximadamente.

Uno de los danzarines, a quien llamaban familiarmente vizconde y cuyo escotadísimo chaleco dijérase moldeado en el busto, invitó a bailar por segunda vez a la de Bovary, asegurándole que la ayudaría y que saldría bien del trance.

Comenzaron a danzar con lentitud, apresurándose después. Giraban, y con ellos todo, igual que una vauvedera: las lámparas, los muebles, el artesonado, el pavimento. Al pasar junto a las puertas el vestido de Emma se enrollaba por abajo

al pastalón, entrecruzándose las piernas de entrambos, y él, abatiendo sus ojos, la miraba, y ella, elevando los suyos, le miraba también. Emma, invadida por el cansancio, se detuvo. Comenzaron nuevamente, y el vizconde, arrastrándola con un más rápido movimiento, desapareció con ella hacia el final de la galería, y allí Emma, jadeante y a punto de caer, apoyó la cabeza por un momento en el pecho del vizconde. A continuación, girando siempre, pero con más suavidad, el vizconde la condujo de nuevo a su sitio, y ella, reclinándose en la pared, se cubrió los ojos con la mano.

Al apartarla de ellos, en medio del salón, ante una dama sentada en un taburete, veíase a tres caballeros arrodillados. La dama eligió al vizconde y el violín sonó de nuevo.

Todas las miradas convergían en ellos. Iban y venían; ella inmóvil el busto y baja la barbilla, y él siempre en la misma postura, arqueando el cuerpo, en alto el codo y erguida la cabeza. ¡Aquella sí que sabía valsar! Prosiguieron bailando mucho tiempo y los fatigaron a todos.

Tras del baile hubo unos minutos de charla, y a continuación, después de despedirse, los huéspedes del castillo se dirigieron a la cama.

Carlos, arrastrando los pies —las rodillas se le clavaban en el *viestre*—, se dirigió a la escalera. Se había pasado cinco horas seguidas en pie ante las mesas viendo jugar al *whist*, sin comprender lo más mínimo, y de aquí que al quitarse las botas lanzara un suspiro de satisfacción.

Emma echóse un chal sobre los hombros, abrió la ventanilla y acodóse en ella.

La madrugada era oscura. Caían algunas gotas de lluvia, y Emma aspiró la humedad del aire que refrescaba sus párpados. Aún zumbaba en sus oídos la música del baile, y hacía esfuerzos para mantenerse despierta a fin de prolongar aquella vida lujosa que le iba a ser preciso abandonar dentro de poco.

Despuntó el día, y contempló largamente las ventanas del castillo, tratando de adivinar cuáles serían las habitaciones de los que la noche antes viera. Hubiera deseado conocer sus vidas, penetrar en ellas, confundirse con ellas.

Pero como irritada de frío, desnudóse y se acurrucó bajo las sábanas, junto a Carlos, que dormía.

Al desayuno, que duró diez minutos y en el que, con gran asombro del médico, no se sirvieron licores, asistió mucha gente. La señorita de Audrevillers, inmediatamente, recogió en una cestita pedazos de *bricóche* para llevarse los a los ciegos

del estanque, y luego fuéronse a pasear por el tibio invernadero, en el que se veían unas plantas extrañas y vellosas, formando pirámides, en sendas macetas, las cuales, semejantes a nidios rebosantes de serpientes, dejaban caer por encima de sus bordes, largos cordones verdes entrelazados. El naranjal, que hallábase a lo último, conducía, bajo cubierto, a las dependencias del castillo.

El marqués, para entretener a Emma, acompañóla a las caballerizas. Sobre los pesebres, en forma de canastilla, leíanse los nombres de los caballos en sendas placas de porcelana con letras negras. Cada animal, cuando se pasaba junto a él, agitábase en su departamento y chascaba la lengua. El entarimado de la dependencia destinada a las guarniciones reuella como el de un salón. Los arcos de coche erguíanse en medio, colocados en dos perchas giratorias, y los bocados, las lustras, los estribos y las barbadás alineábanse a lo largo de la pared.

Carlos, en el ínterin, rogó a un doméstico que enganchara su coche. Lo condujeron ante la escalinata y, colocados que fueron los envoltorios, los Bovary despidiéronse de los marqués y tomaron el camino de Tostes.

Emma, silenciosa, contemplaba el girar de las ruedas. Carlos, al final del asiento, guiaba con los brazos separados, y el caballo trotaba entre los varales, excesivamente anchos para él. Las fajas bridas golpeaban la grupa, empapándose de sudor, y el maldito atado a la trasera iba dando acompañados golpes en la caja del carruaje.

Hallábanse por las cercanías de Thibourville, cuando ante ellos y de pronto pasaron unos jinetes riéndose y con sendos cigarros en la boca. Emma creyó reconocer en uno de ellos al vizconde; volvió la cabeza, pero sólo pudo percibir en la lejanía el movimiento de las cabezas, que abatíanse o se elevaban según el disparate ritmo del trote o del galope.

Un cuarto de legua más adelante fue preciso detenerse para componer con una cuerda el vejadero, que se había roto.

Carlos, al darle el último vistazo a la compostura, vio algo en el suelo, entre las patas del caballo, y recogió una petaca de seda verde, bordada y con blasones en el centro, como la portezuela de una carroza.

—Hasta tiene dos puros —dijo—; me los fumaré esta noche después de la cena.

—¿Pero tú fumas? —preguntó Emma.

—Algunas veces, cuando se presenta la ocasión.

Metióse en el bolsillo su hallazgo y azotó a la jaca.

Quando llegaron a su casa, aún no estaba lista la comida. Emma se enfadó y Anastasia contestó insolentemente.
—¡Váyase! —dijo Emma—. Esto es burlarse; queda usted despedida.

Tenían para comer un guiso de ternera con cebolla. Carlos, sentado ante su mujer, dijo frotándose las manos.

—¿Qué gusto da encontrarse uno de nuevo en su casa! Otase llorar a la doméstica. Carlos sentía un poco de cariño por aquella pobre muchacha. En la aburrida época de su viudedad habíale hecho compañía durante muchas noches. Era ella la primera que le ayudó, su más antiguo conocimiento en la comarca.

—¿De veras la despiden? —dijo al fin.

—¡Claro! ¿Quién va a impedírmelo? —repuso Emma.

Mientras arreglaban el cuarto, calentáronse en la cocina. Carlos se puso a fumar. Fumaba avanzando la boca, escupiendo a cada momento y retrepándose a cada bocanada.

—Va a hacerle daño —dijole su mujer desdenosamente.

Abandonó el cigarro y dirigióse a la bomba para beber un vaso de agua fresca.

El día siguiente fue larguísimo para ella. Se pasó por el jardincillo, yendo y viniendo por las mismas sendas, deteniéndose ante los arriates, ante la espaldera, ante el cura de yeso, contemplando con asombro todas aquellas cosas, que tan bien conocía. ¡Cuán lejos antojábasele ya el baile! ¿Quién de tal suerte separaba uno de otro día? Su viaje a la Vauveyssard habla partido su vida, al modo de la tempestad que hiede en una sola noche el seno de las montañas. Resignóse, empero, y guardó piadosamente en la cómoda sus bellos atavíos y hasta los zapatos de raso, cuyas suelas amarilaban, y ello por el roce que sufrieron en el entarimado de los salones. Su corazón era como ellos: el roce con el lujo dejó en él una huella que jamás desaparecería.

Aquel baile fue para Emma una preocupación. Todos los miércoles, en cuanto despertaba, decía:

—¡Ay! Hace ocho días..., hace quince días..., hace tres semanas que estaba allí.

Poco a poco fueron esfumándose en su memoria las fisionomías que viera; olvidó los bailaríes que tocaron, dejó de ver con la claridad de antes libreas y salones; desaparecieron algunos detalles, pero el recuerdo de aquella fiesta permaneció.

IX

A menudo, cuando Carlos salía, dirigíase al armario y sacaba de él la petaca de seda verde, oculta entre los pliegues de la ropa blanca.

Contemplábala, la abría, e incluso aspiraba el perfume —mezcla de verbena y tabaco— de su interior.

¿A quién pertenecería?... ¿Al vizconde? Quizá fuese un regalo de su querida. Habríala bordado en algún bastidor de palisandro, lindo mueble que ocultara a todas las miradas, ante el que sin duda pasó horas y horas y en el que reposaron quizá los suaves bucles de la pensativa bordadora. Un amoroso hábito habría pasado por entre el tejido de la seda; cada puntada de la aguja fijaría una esperanza o un recuerdo, y toda aquella urdimbre de sedosos hilos acaso no fuera otra cosa que la continuidad de la misma callada pasión. Luego, una mañana, el vizconde llevaríasele con él. ¿De qué habían hablado junto a las chimeneas de amplios jambales, entre floreros y relojes? Ella estaba en Tostes. Él, a la sazón, en París. ¿Cómo era París? ¿Qué nombre más atractivo! Y para deleitarse repetíasele en voz baja, y resonaba en sus oídos como campana de catedral, y resplandecía ante sus ojos en las etiquetas de sus frascos de pomada.

Llegada la noche, cuando los pescaderos, en sus carretas, pasaban cantando bajo sus ventanas, despertábase, y al escuchar el rumor de las ferradas ruedas, que iban perdiéndose en la lejanía, decía:

—¡Mañana estarán allí!

Y seguíalos con la imaginación, subiendo y bajando cuevas, atravesando pueblos, desfilando, a la luz de las estrellas, por los caminos. Tras recorrer una distancia indeterminada, al final de su sueño, veíase siempre en una plaza vagarosa.

Comptó un plano de París, y con la punta del dedo hacía correrías por la capital, en el mapa. Subía por los bulevares, deteniéndose en todos los ángulos, en las líneas que simulan las calles y en los cuadraditos que señalan los edificios. Cansada a la postre de mirar, cerraba los ojos y veía, en las tinieblas, retorcerse a impulsos del viento las luces de gas y desplegarse con estruendo ante la puerta de los teatros los estribos de los coches.

Se suscribió a *La canastilla*, revista de señoras, y a *La silfide de los salones*, devorando sin que se le fuera nada el relato de todos los estrenos, carreras y reuniones, e intere-