



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

Análisis sociológico de tres traducciones  
de *Madame Bovary* al castellano

Versiones de Consuelo Berges, Juan Bravo y María  
Teresa Gallego

Autora: Nuria Lozano Marne

Tutora: Dra. Cristina Valderrey Reñones

Salamanca, 2019

## **Resumen**

Las obras literarias canónicas suelen contar no solo con multitud de traducciones para su publicación en diversos países, sino también con varias retraducciones dentro de una misma lengua. Interesa, pues, además de comparar las diferentes estrategias de traducción que se adoptan en cada versión y que influyen en la recepción de la obra, plantearse los motivos que se hallan detrás de cada una, atendiendo a una serie de aspectos sociológicos. Por ello, en este trabajo se emplea un enfoque sociológico para analizar algunas muestras de dificultades de traducción en tres versiones distintas de *Madame Bovary*. Se presta especial atención al estudio de las notas del traductor presentes en los tres ejemplares, ya que constituyen el único elemento paratextual en el que los traductores enuncian su propio discurso y que permite entrever mejor el proceso de traducción.

Palabras clave: *Madame Bovary*, análisis sociológico, recepción, notas del traductor

## **Abstract**

Canon literary works usually have not only a multitude of translations for their publication in various countries, but also several retranlations within the same language. Therefore, in addition to comparing the different translation strategies adopted in each version and influencing the reception of the work, it is interesting to consider the reasons behind them, according to a series of sociological aspects. That is why a sociological approach is used in this dissertation in order to analyse certain samples of translation challenges in three different versions of *Madame Bovary*. Particular attention is given to the study of the translator's notes present in the three copies, as they constitute the only paratextual element in which translators enunciate their own discourse and which allows a better glimpse of the translation process.

Key words: *Madame Bovary*, sociological analysis, reception, translator's notes

## **Résumé**

Les œuvres littéraires canoniques bénéficient généralement non seulement d'une multitude de traductions pour leur publication dans de divers pays, mais aussi de plusieurs retraductions dans la même langue. Par conséquent, en plus de comparer les différentes

stratégies de traduction adoptées dans chaque version et qui exercent de l'influence sur la réception de l'œuvre, il est intéressant de considérer les raisons derrière chacune, en tenant compte d'une série d'aspects sociologiques. C'est pourquoi, dans ce travail, une approche sociologique est utilisée pour analyser quelques exemples de difficultés de traduction dans trois versions différentes de *Madame Bovary*. Une attention particulière est accordée à l'étude des notes du traducteur présentes dans les trois exemplaires, car elles constituent le seul élément paratextuel dans lequel les traducteurs énoncent leur propre discours et qui permet de mieux entrevoir le processus de traduction.

Mots-clés : *Madame Bovary*, analyse sociologique, réception, notes du traducteur

# ÍNDICE

1. Introducción
2. Marco teórico-conceptual
  - 2.1. Traducción de literatura francesa en España
  - 2.2. Influencia de aspectos sociológicos en la traducción
    - 2.2.1. La reescritura y la retraducción
    - 2.2.2. Aspectos paratextuales: notas del traductor
  - 2.3. Sobre *Madame Bovary*
    - 2.3.1. Autor: Gustave Flaubert
    - 2.3.2. Argumento
    - 2.3.3. Personajes principales
3. Metodología del trabajo y consideraciones previas
4. Análisis descriptivo-comparativo
  - 4.1. Traductores de las versiones escogidas
    - 4.1.1. Consuelo Berges Rábago
    - 4.1.2. Juan Bravo Castillo
    - 4.1.3. María Teresa Gallego Urrutia
  - 4.2. Editoriales
    - 4.2.1. Alianza
    - 4.2.2. Espasa
    - 4.2.3. Alba
  - 4.3. Otros factores de análisis
    - 4.3.1. Nombres propios
    - 4.3.2. Referencias a la cultura francesa
    - 4.3.3. Notas de los traductores
5. Conclusiones
6. Referencias bibliográficas

## 1. Introducción

*Hacer traducciones literarias es lo más parecido a tener hijos: es una gestación larga y complicada, cuanto más se acerca el inexorable plazo de entrega más insoportable y más pesado se vuelve el asunto, [...] pero, en general, una vez que el niño ya está fuera y lo miras, solo queda amor incondicional por tan trabajoso producto, pese a los muchos fallos que pueda tener.*

(Helena Cortés Gabaudan, directora del Instituto Cervantes y miembro del Consejo Editorial de *La Linterna del Traductor*, ASETRAD)

En el marco de la traducción literaria, no son pocos los estudios que comparan o critican las estrategias adoptadas por los traductores frente a las dificultades que reúnen las grandes obras. Hasta la fecha presente, como ya han constatado algunos investigadores (cf. Franco Aixela, 1996; López Ponz, 2012, etc.), abundan los trabajos que cuestionan ciertas soluciones y se postulan a favor de unos traductores frente a otros sin tener en cuenta la mayoría de las circunstancias que rodean y condicionan su compleja tarea.

Por ello, este trabajo pretende centrarse en la investigación de los aspectos sociológicos que han motivado las principales diferencias entre algunas versiones traducidas al castellano de *Madame Bovary*. Al tratarse de una obra canónica de este rango, existen numerosos estudios de orden filológico sobre el proceso de escritura de Flaubert, el argumento, el propio personaje de Emma Bovary, etc. (cf. Sartre, 1972; Vargas Llosa, 1975, etc.). Sin embargo, resulta sorprendente que, ante la variedad de traducciones que se han realizado al castellano, aún no se hayan efectuado prácticamente análisis de carácter fundamentalmente sociológico sobre algunas de sus versiones.

Así pues, sin pretensiones de dar con un universal, el objetivo primordial de este estudio es la reflexión sobre determinados factores que pueden influir en el proceso y producto de la traducción, y sobre cómo estos afectan a su recepción. Se concede especial importancia al estudio de las notas a pie de página de los tres traductores analizados aquí: Consuelo Berges, Juan Bravo y María Teresa Gallego, aspecto que permite obtener información muy valiosa, a pesar de la controversia que sigue generando su uso.

Debido a su naturaleza multidisciplinar, este trabajo ha requerido el empleo de conocimientos de diversa índole. Además de la investigación realizada expresamente, que me ha permitido familiarizarme con teorías de la traducción, autores, disciplinas como la sociología, etc., me ha resultado imprescindible lo aprendido en asignaturas del grado

como fundamentos para la traducción, lengua española, traducción literaria y, naturalmente, mi primera lengua extranjera, francés.

Para organizar toda la información, he decidido dividirla en dos partes. La primera consta de un marco teórico que, en primer lugar, incluye una introducción a la traducción de literatura francesa en España; en segundo lugar, trata la influencia de los aspectos sociológicos en la traducción, apartado que comprende las cuestiones de reescritura y retraducción, así como los aspectos paratextuales; y, en tercer lugar, ofrece una contextualización a la obra de *Madame Bovary*, con ciertas claves sobre su autor, resumen y personajes principales. La segunda parte, tras haber explicado previamente la metodología seguida, comprende la presentación de los tres traductores y de las editoriales de sus traducciones publicadas y constituye el análisis de uno de los capítulos de la obra, atendiendo a factores como los nombres propios, las referencias culturales y las notas del traductor (estas últimas, de toda la obra).

A pesar de las limitaciones que plantea el trabajo por su corta extensión y su reducción a una serie de aspectos y a una parte de la obra, tiene como objetivo replantearse numerosas cuestiones, como el porqué de las retraducciones, los posibles usos de los paratextos, etc. y, sobre todo, demostrar la mejora que el análisis sociológico puede aportar al estudio de traducciones. Por tanto, no constituye sino un primer paso para adentrarse en el complejo mundo de la traducción literaria.

## 2. Marco teórico-conceptual

### 2.1. Traducción de literatura francesa en España

La literatura francesa ha estado presente en España desde tiempos inmemoriales. Tal y como recoge el investigador Lafarga (1995: 33), cabe establecer la diferencia entre los conceptos de recepción y de influencia literaria, a pesar de que en ocasiones se utilicen de manera intercambiable. El primero se refiere al conocimiento o la presencia de autores y culturas extranjeras en un país, mientras que el segundo alude a la huella que dejan los recursos de ciertos autores en los de otro país. Por lo tanto, para que pueda haber influencia literaria, es necesaria en primer lugar su recepción.

Los estudios de recepción literaria abarcan numerosas disciplinas (ibid.: 35): desde la traducción, que es la mayor evidencia de la presencia de literatura extranjera en un país, hasta la sociología de la literatura, que será tratada con más detalle en el siguiente apartado, pasando por el discurso crítico, en el que influyen, a su vez, factores literarios, culturales y antropológicos, la enseñanza de lenguas extranjeras, etc. Los estudios de influencia, por su parte, se centran en el uso de recursos y temas tomados de autores extranjeros.

La aceptación de autores y obras extranjeras en un país se ve condicionada por múltiples razones de diversa índole: histórica, estética, ideológica, comercial, etc. Además, a estas se añaden las dificultades de transmisión, traducción o impresión que pudieran surgir dependiendo de la época, lo que podía retrasar su circulación en el país de llegada (ibid., 2004: 215). En el caso de *Madame Bovary*, publicada originalmente por entregas en *La Revue de Paris* en 1856 y al año siguiente en forma de libro, su primera traducción al castellano, *¡Adúltera!*, de Amancio Peratoner (seudónimo de Gerardo Blanco) se publicó en 1875: casi 20 años más tarde.

Cabe destacar que, hasta la fecha, no existe bibliografía que recoja un repertorio de todas las traducciones al español de literatura francesa, si bien se puede encontrar una amplia gama de recursos sobre traducción literaria del francés al español en una época en concreto, de un género específico o de ciertos autores. Por ello, surgen limitaciones a la hora de analizar el volumen de obras traducidas del francés al castellano, a diferencia de otras combinaciones lingüísticas en las que sí que resulta más fácil localizar bases de datos informatizadas; por ejemplo, las que incluyen el inglés.

Para consultar las traducciones al español peninsular realizadas a partir de 1972, se puede acudir a la base de datos del ISBN. De igual modo, se encuentra disponible el recurso de *Index translationum*, la base de traducciones de libros de la UNESCO. No obstante, ambos presentan limitaciones: el primero, porque excluye toda la obra anterior a esa fecha y, el segundo, porque no permite restringir la búsqueda a Francia y España, sino a francés y a español, por lo que incluye la literatura del resto de países que comparten estas lenguas.

En cualquier caso, el propósito de este trabajo no consiste en investigar sobre toda la literatura francesa en España, lo cual sería inabarcable, sino en tomarla como punto de partida para la comparación de las distintas versiones en español de la obra literaria francesa escogida: *Madame Bovary*, de Flaubert. En relación con este autor, se han realizado más estudios de influencia que de recepción de su obra. De entre los autores españoles en los que se ha detectado su presencia destaca Clarín, pues *La Regenta* y *Madame Bovary* han sido objeto de numerosos análisis comparativos, dados los paralelismos que presentan en la forma en la que están escritas (ibid.: 19).

En la época de estos dos autores, el siglo XIX, se considera que la literatura francesa fue la más traducida en España y la que más influyó (García Albero, 2013: 185). Fue muy destacable la labor de revistas culturales españolas como *La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Imparcial*, etc., que difundían literatura extranjera, en especial, francesa, gracias al contenido aportado por sus colaboradores en otros países.

Las traducciones en la prensa española tras la Revolución de 1868 ejercían una doble función: por una parte, suplir las carencias de la producción literaria nacional y, por otra, favorecer la apertura de la sociedad española acercando la cultura extranjera (Giné y Hibbs, 2010, citados en ibid.: 184). Por todo ello, la literatura francesa ha desempeñado un papel fundamental para la sociedad española; en especial, desde el último tercio del siglo XIX, que coincide con la época de producción literaria de Flaubert.

## **2.2. Influencia de aspectos sociológicos en la traducción**

El estudio de los aspectos sociológicos ha ido adquiriendo importancia en la traductología, especialmente desde la década de los 80, gracias a la labor de numerosos investigadores, que han logrado que se amplíen las concepciones de la actividad traductora. Inicialmente, la traducción se consideraba un mero trasvase textual y,

posteriormente, se empezó a tener en cuenta la cultura como unidad principal que condiciona todo acto traductor. Más recientemente, han surgido teorías centradas en el aspecto social de la práctica, puesto que «any translation, as both an enactment and a product, is necessarily embedded within social contexts»<sup>1</sup>. (Wolf, 2007: 1).

Evidentemente, esta nueva concepción no descuida los rasgos lingüísticos ni la forma en la que influye la cultura en la traducción, sino que integra a estos aspectos el sistema social en el que vive e interactúa cada traductor. Además, dado que las traducciones se llevan a cabo en instituciones sociales, estas determinan en gran medida su selección, producción y distribución, y, por ende, las estrategias que se adoptan (ibid.: 1).

En relación con lo anterior, a partir de la década de los 90, varios autores comenzaron a plantearse la existencia de un «giro sociológico» (*sociological turn*), ya que, hasta el momento, ninguna corriente se había centrado en la influencia de ciertos factores externos en la producción textual, subyacentes en toda traducción (ibid., 2010: 33). No obstante, sin que se cuestionen las ventajas de una perspectiva sociológica para el análisis de traducciones, «sociology does not always have all the answers and it will not provide any immediate panacea for the problems of Translation Studies»<sup>2</sup> (Pym, 2009: 30 citado en ibid.: 34).

Chesterman (2009: 15) introduce los aspectos sociológicos en los llamados «estudios del traductor» o *Translator studies*. Se basa en la clasificación de Holmes (1988) de los componentes de la traductología y propone completar el campo de la sociología de la traducción, ya que Holmes solo entendía esta como un producto internacional. Chesterman, por tanto, añade dos nuevas perspectivas: la sociología en el proceso de traducción y en el traductor.

Algunas consideraciones de Chesterman (2009: 16) sobre la sociología del traductor incluyen las diferentes culturas a las que pertenecen los traductores, las condiciones de

---

<sup>1</sup> «toda traducción, en tanto que proceso o que producto, está necesariamente inmersa en contextos sociales» (traducción propia).

<sup>2</sup> «la sociología no siempre tiene todas las respuestas y no ofrecerá una panacea inmediata para los problemas de la traductología» (traducción propia).

trabajo, las tarifas, los hábitos y los modelos, las asociaciones profesionales y redes de traductores, los sistemas de acreditación, los derechos, etc. También constata que otros factores como las relaciones de poder, el género o la ideología influyen igualmente en el trabajo y las actitudes del traductor. Estas actitudes se pueden percibir también, por ejemplo, a través de los prólogos y las notas del traductor, que se desarrollarán en el apartado siguiente con mayor detalle.

Otra idea que desarrolla este autor es la referida a la motivación personal del traductor para enfrentarse a una obra, que también permite comprender mejor sus actitudes en las traducciones, dado que podría influir en las razones por las que decide traducir un texto dado o especializarse en un ámbito en concreto. No obstante, de acuerdo con Wolf (2010: 31), no conviene centrarse demasiado en la figura del traductor para no subjetivizar en exceso el proceso de traducción.

Por otra parte, tal y como indica la investigadora López Ponz (2012: 83), se ha extendido la práctica traductológica de comparar traducciones y criticar las decisiones de los traductores, como si estos fueran sujetos aislados que trabajan en el vacío, sin considerar todo lo que rodea a una traducción. En la misma línea, Franco Aixela comparte lo siguiente:

la evaluación de traducciones será mucho más sostenible si se conocen las motivaciones y restricciones a las que está sujeto un traductor real en un contexto sociohistórico verosímil, o lo que es lo mismo, si se conoce anticipadamente cuál será la reacción social ante el cumplimiento y/o ruptura de las normas de traducción vigentes (1996: 38).

Los sociólogos Heilbron y Sapiro (2002: 4), por su parte, constatan que el enfoque sociológico rompe con los métodos anteriores de análisis al tener en cuenta todas las relaciones implicadas en la producción y la circulación de las traducciones. Además, situando las traducciones en un espacio internacional, que no deja de ser social, se observa una jerarquía que condiciona el flujo de libros traducidos y su impacto. Esta se rige por varios principios, como las relaciones políticas entre países, el mercado internacional de libros y los intercambios culturales, dentro de los cuales los literarios gozan de cierta autonomía.

Por lo tanto, como se ha visto, la circulación de traducciones de literaturas extranjeras está subordinada a múltiples factores sociológicos de muy diversa índole. A todo ello

se le añade la recepción en el país de destino, como se explica en el apartado anterior, que, además, se ve influida por la posición de la lengua, el autor y la cultura de la obra de origen.

En este trabajo se reflejarán, sobre todo, algunas de las nociones de Chesterman sobre la sociología del traductor, sin que este se convierta en el único foco de atención. En el análisis no se profundizará tanto en cuestiones relativas a la circulación de libros de *Madame Bovary* como al proceso en sí de traducción y sus condiciones, ya que este es el propósito planteado.

### **2.2.1. La reescritura y la retraducción**

Partiendo de la teoría de Lefevere (1992), se considera reescritura desde la antología hasta la traducción de una obra original, pasando por la compilación, la historiografía, la crítica o la edición de textos. La traducción, por tanto, al ser un tipo de reescritura, implica una manipulación para lograr una serie de fines (sin entender esta en sentido necesariamente peyorativo) y ambos conceptos están estrechamente ligados a la ideología y al poder, tanto a nivel literario como social.

Dado que toda forma de reescritura ha sido esencial para la transmisión y la evolución de literaturas, resulta interesante su estudio y, para ello, es necesario plantearse quién reescribe, por qué, para quién y en qué circunstancias. En relación con la idea previamente expuesta de que el traductor no es un sujeto aislado, cabe aludir al concepto de mecenazgo propuesto por Lefevere, referido a los poderes externos al sistema literario que actúan directamente sobre él: la ideología, el componente económico y el estatus (ibid.: 30).

Las editoriales, por ejemplo, se incluyen en este mecenazgo. A esto se debe que la canonización de una obra literaria influya en su disponibilidad en el mercado. Por otra parte, según este autor, las reescrituras de una obra canonizada difieren en gran medida, puesto que se adecuan tanto a la ideología del traductor (voluntaria o impuesta), como a la literatura receptora, que dictan las estrategias que seguirá para la resolución de problemas.

De la noción de mecenazgo surgen también las denominadas por Lefevere *constraints* o restricciones a las que está sometido el traductor. Dentro de las ideológicas confluyen las del propio traductor, las de los receptores y las del editor, que están, a su vez, muy ligadas

a la cultura. López Ponz (2012: 51) aborda igualmente otro tipo de restricciones: las literarias, basándose en la concepción lefeveriana de la poética, que hacen referencia a las normas de un género concreto en una época.

Asimismo, esta autora considera las restricciones laborales del traductor, que encajarían en el componente económico de la clasificación de Lefevere. Cabe señalar que, al no ser una profesión regulada (al menos en España), la actividad traductora no dispone de unas condiciones de trabajo fijas y aplicables a todos los encargos. En consecuencia, no solo puede darse el intrusismo porque no estén establecidas las cualificaciones mínimas para traducir, sino que también existe un gran espectro de tarifas.

Dada esta situación, se deduce que no todos los traductores tienen la posibilidad de negociar libremente las condiciones de su encargo y, muy frecuentemente, tienen que adaptarse a los gustos del editor en lugar de aplicar las estrategias que ellos mismos consideren. A ello se añaden los plazos a los que están sometidos, que afectan en gran medida a la calidad del producto final (ibid.: 50), como se comprobará en el análisis de las tres versiones de *Madame Bovary*.

Por su parte, Franco Aixela (1996: 143) incide sobre la figura del iniciador del proceso de traducción (sin que sea necesariamente una sola persona) para llamar la atención sobre el hecho de que sus indicaciones pueden trascender la idiosincrasia del traductor. Por ejemplo, al imponer una estrategia concreta para la traducción de nombres propios. La política editorial también puede fijar límites de extensión para adecuar la traducción a la colección en la que se inscriba, por lo que, en ocasiones, los traductores pueden verse obligados a condensar el original por cuestiones ajenas a su voluntad.

Así, está visto que las restricciones a las que está sujeto un traductor pueden provocar que varíe su actitud en función de los condicionantes expuestos anteriormente: el propósito de la traducción, el lector tipo, el género textual, los iniciadores o editores, el momento sociohistórico en el que se realiza, el grado de canonización del original, el formato o maquetaciones que deban respetarse y el propio traductor (ibid.: 185). Por todo ello, resulta extremadamente complejo encontrar pautas objetivas y sostenibles para el análisis de traducciones y, en cualquier caso, siempre han de tenerse en cuenta todas las circunstancias del proceso hasta llegar al producto.

Otra forma de reescritura, además de la traducción, es la retraducción en tanto que «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro Vera y Ruiz Noguera, 2007: 21, citados en García Salgado, 2013: 2). Cabe preguntarse por qué existen en ocasiones tantas retraducciones de una misma obra, lo cual constituye una problemática aún en desarrollo.

El traductólogo Berman planteó en la revista *Palimpsestes* la «hipótesis de la retraducción» (1990: 1). Esta considera toda traducción como un acto inacabado que solo llega a completarse mediante la retraducción y una de las razones en las que se apoyaba era el envejecimiento de las traducciones. Sin embargo, otros autores se han mostrado en desacuerdo, puesto que aceptar esta hipótesis supondría asegurar que toda traducción posterior a otra es necesariamente mejor y que las obras originales son textos «absolutos e intocables» (Santoyo, 1997: 61 citado en García Salgado, 2013: 7).

Si bien no es posible establecer pautas claras que justifiquen la retraducción, cabe mencionar ciertos motivos que apunta García Salgado en su trabajo de investigación (ibid.: 10), basándose en una publicación de Venuti (2004): las normas, la ideología, la insatisfacción hermenéutica, los intereses editoriales y la subjetividad del traductor. La relación que, sin duda, se puede asegurar es la que establece Franco Aixela (1996: 149), que reza que «cuando una obra alcanza un grado de canonización suficiente en el universo terminal, existe una clara tendencia a su retraducción, sobre todo si el interés de la obra se mantiene». De ahí que no resulte extraño el número de traducciones existentes de *Madame Bovary*.

En cuanto a los intereses editoriales, cuando se trata de obras canónicas, los editores cuentan con cierta garantía de que el producto va a tener éxito. Además, por motivos económicos, se observa que surgen más retraducciones a partir de que autores canónicos pasan a dominio público (García Salgado, 2013: 12). En el caso de *Madame Bovary*, coincide que la gran mayoría de traducciones al castellano se ha realizado desde finales del siglo XX<sup>3</sup>.

Por otra parte, los traductores que realizan retraducciones se benefician de la posibilidad de consultar la versión o versiones anteriores si así lo desean, lo cual permite tomar

---

<sup>3</sup> En el apartado referente a la metodología del trabajo se ofrecerá un breve recorrido por las traducciones de *Madame Bovary*.

decisiones muy conscientes, ya sea compartiendo estrategias adoptadas por otros o proponiendo nuevas soluciones (Franco Aixela, 1996: 149). Por ejemplo, Gallego Urrutia, en una entrevista para *El País* (2013), afirmó que suele leer las traducciones anteriores, aunque no las utiliza de base para crear la suya, e incluso consulta las realizadas a otros idiomas.

Por su parte, la traductora de clásicos Carmen Francí escribió en la revista de traducción *El Trujamán* (2012) que el principal motivo que impulsa una retraducción es la honradez profesional, ya que en numerosas traducciones de clásicos existentes se detectan problemas como el exceso de adaptación, que lleva a la supresión de referencias de la cultura original y del estilo del autor. Gallego Urrutia, en *El País* (2013), también constató que en ocasiones existen aspectos poco investigados o mal interpretados en antiguas traducciones, no por incompetencia del traductor, sino por falta de medios.

Otra gran razón es la censura tanto de tipo político como religioso o moral. En relación con esto, cabe mencionar que en 2014 se publicaron en la revista cultural española *Turia* tres fragmentos inéditos de *Madame Bovary* traducidos por Mauro Armiño e incorporados a su nueva versión para la editorial Siruela. Estos se habían suprimido de la edición original de Flaubert y no se recuperaron hasta 2013 en la edición de «Obras completas de Flaubert», publicada en la colección *La Pléiade* de la editorial Gallimard. Por todo ello, se puede deducir que las retraducciones más recientes suelen ser más fieles, ya que tienden a conservar mejor la integridad de la obra original.

### **2.2.2. Aspectos paratextuales: notas del traductor**

Gérard Genette, en su ensayo de 1987 (2001 en su traducción al español), propone el término «paratexto» para designar a una serie de producciones que rodean y acompañan al texto del libro para darle presencia y asegurar su recepción. En él se incluirían el título, el nombre del autor, la cubierta, las dedicatorias, las ilustraciones, el prólogo, el epílogo... Lo considera una especie de «umbral» que constituye una zona de transacción y ofrece al público la opción de o bien adentrarse en el texto o bien retroceder al exterior.

Como deduce López Ponz (2012: 200), los paratextos tienen doble función: explicativa y comercial. Asimismo, cabe distinguir los dos tipos de paratextos que establece Genette: el epitexto, referido a lo externo al libro en sí (entrevistas al autor, reseñas, etc. tanto

públicas como privadas) y el peritexto, que corresponde a los elementos que acompañan al texto literario en el libro.

Este trabajo se centrará más en el peritexto por motivos de tiempo, extensión y acceso a los posibles epitextos privados. No obstante, sobre el autor central de este trabajo, Flaubert, cabe destacar el interés de toda la información sobre su proceso de escritura de *Madame Bovary* hallada en su correspondencia íntima con su amante Louise Colet, que puede ser de gran utilidad para futuras investigaciones.

A efectos del análisis de paratextos (o más bien, peritextos) de las traducciones, Genette no los aborda, puesto que considera que estas no se sitúan al mismo nivel de la obra original, sino que las traducciones en sí actúan como paratextos de la obra original (ibid.: 202). Por limitaciones de tiempo y extensión, en este trabajo no se estudiará cómo se trasladan los peritextos del texto original de Flaubert, sino que se centrará en cuáles se añaden para contextualizar la nueva versión, en concreto, en las notas del traductor y en cómo influyen en la recepción del texto meta.

Genette define las notas como «enunciados de extensión variable relativos a un segmento más o menos determinado del texto y dispuestos ya sea junto a ese segmento o en referencia a él» (2001: 272). De ahí que recalque su carácter parcial y local. Su ubicación, en cambio, es muy variable: pueden situarse en los márgenes, a pie de página, entre líneas, al final del libro o volumen... Lo más relevante es que su lectura siempre es opcional y complementaria: es el destinatario el que elige si le interesa leerlas.

Tal y como expone M<sup>a</sup> Luisa Donaire en su estudio sobre las notas del traductor, abreviadas como NT, N. del T. o bien N. de la T., «evidencian las dificultades que presenta la actividad traductora» y constituyen el «único espacio en el que el traductor adopta el yo enunciador de su propio discurso» (1991: 79). Dicho de otro modo, mediante esta herramienta, el traductor adquiere un estatuto diferente y se vuelve visible.

Esta autora, además, establece una clasificación de las notas dependiendo de si el traductor está aportando claves de lectura o claves de traducción, dado el doble papel que ejerce al ser a la vez lector y autor de una obra. En cualquier caso, las notas influyen en la recepción del texto meta y en la manera en la que se lee e interpreta (Toledano Buendía, 2013: 149).

Sin duda, los grandes clásicos de la literatura son el tipo de obra en el que más presentes están las notas a pie de página y su análisis permite obtener conclusiones muy interesantes acerca de la actividad traductora, así como del sistema literario de recepción. En general, el traductor decide cuándo y dónde interviene basándose en lo que considera más racional en un contexto específico, con un objetivo concreto y en unas circunstancias de producción y recepción determinadas (ibid.: 156), como se comprobará en la parte correspondiente al análisis.

Sin embargo, a partir de estas conclusiones no se pueden establecer reglas universales sobre la presencia o ausencia de notas a pie de página, así como sobre sus usos y funciones, dado que no se deben únicamente a la elección libre del traductor, sino que, como se ha visto, este está sujeto a una serie de normas y políticas. De hecho, a menudo es el tipo de edición el que determina su número, su longitud, su mayor o menor autonomía en relación con el texto original, etc. (Henry, 2000: 230).

A pesar de las múltiples funciones que cumplen las notas del traductor, a lo largo de los años, su presencia y relevancia han suscitado polémica entre ciertos especialistas y críticos literarios. Según recoge J. Ignacio Velázquez (Morillas y Álvarez, 2000: 91), hay quienes las consideran perjudiciales porque reconocen una impotencia al no haber encontrado la equivalencia transcultural del elemento original; esto es, dan a entender que el traductor no ha conseguido dejar claro en la traducción el sentido del texto original y, de esta forma, provocan frustración en el lector.

Otros motivos en su contra son, por ejemplo, que constituyen una especie de intromisión del traductor o barrera entre el autor original y el lector, y que, además, alteran el tiempo de lectura y, sobre todo, la continuidad. No obstante, algunos argumentan que el lector puede documentarse siempre que lo considere necesario, lo cual resulta contradictorio con el respeto al tiempo de lectura. Pero aún más crítico fue Georges Mounin (1963, citado en Henry, 2000: 240) al determinar que «la note en bas de page est la honte du traducteur»<sup>4</sup>.

En contraposición, Velázquez (en Morillas y Álvarez, 2000: 94) defiende que todo traductor se compromete a serle fiel al sentido y al contenido de las obras. Por lo tanto, debe garantizar que el destinatario capte el sentido original y ha de tener en cuenta que la

---

<sup>4</sup> «la nota a pie de página es la vergüenza del traductor» (traducción propia).

capacidad de los lectores de la obra original para comprender el texto no es la misma que la de los lectores de la lengua de llegada, dado que los últimos no comparten el universo del autor; o, dicho de otro modo, sus saberes.

Por otra parte, en lo que están de acuerdo numerosos autores es en que el traductor no debe esclarecer en su traducción lo que el autor original haya decidido dejar opaco para sus lectores. De igual modo, sus notas no deben convertirse en una guía de lectura, sino proporcionar las pistas suficientes para que el destinatario de la lengua de llegada pueda construirla.

En definitiva, con respecto a los peritextos de los traductores, no pueden establecerse pautas universales, pero en el marco de la traducción literaria, surgen dificultades muy diversas que las notas a pie de página permiten solventar de forma apropiada. Ejemplo de ello se encontrará más adelante, en el análisis comparativo de las tres versiones traducidas de *Madame Bovary*.

### **2.3. Sobre *Madame Bovary***

Antes de comenzar con el análisis, considero pertinente ofrecer una breve contextualización del autor de la obra en cuestión, así como del argumento y de los rasgos más característicos de sus personajes principales. De este modo, resultará más sencillo comprender o relacionar algunos aspectos que puedan aparecer.

#### **2.3.1. Autor: Gustave Flaubert**

Nacido en Ruán, Normandía, en 1821, es uno de los novelistas más representativos de la escuela realista. En 1844 abandonó sus estudios de derecho por motivos de salud, lo que le permitió dedicarse exclusivamente a la literatura. *Madame Bovary* fue su primera novela, publicada en 1856, y reconocida más tarde como una obra maestra de la literatura francesa. Dado que se le acusó de inmoralidad y ofensa a la religión por el contenido de esta novela, tuvo que enfrentarse a un proceso legal al año siguiente, del que resultó absuelto.

Otras de sus obras son *Salammbô* (1862), *L'éducation sentimentale* (1869), *La tentation de Saint Antoine* (1874), *Trois contes* (1877) y *Bouvard et Pécuchet* (1881), esta última inacabada debido a su fallecimiento en 1880. En ellas combina elementos tanto románticos como naturalistas y es destacable, en especial, su constante búsqueda de la

perfección y su gran precisión en los detalles y en el lenguaje, como resaltan numerosos especialistas y críticos literarios<sup>5</sup>.

El estilo que emplea es el indirecto libre o «de interioridad», mediante el cual escribe a través de la conciencia de los personajes. La ironía es otro de sus recursos más característicos, que se aprecia no solo en el propio lenguaje, sino también en otros aspectos, entre ellos los nombres de los personajes, como se mencionará en el análisis. Igualmente, cabe destacar su manera de representar una realidad no objetiva, puesto que todos los personajes de la novela se describen desde la perspectiva de otros.

En el análisis no se profundizará en la forma de reproducir el estilo de Flaubert en las traducciones, si bien resultaría de gran interés comparar ciertas muestras de estrategias traductoras en estas tres versiones (y en otras), pues presentan diferencias notables. No obstante, el estilo de Flaubert es uno de los aspectos de la obra que más se ha estudiado hasta el momento, tanto en sí mismo, como en el artículo de Marcel Proust (1920) titulado «*À propos du "Style" de Flaubert*», como en relación con su traducción (cf. Bravo, 1995).

### **2.3.2. Argumento**

En esta novela, esencialmente descriptiva, confluyen diversos temas: la vida ordinaria, la ambición, la mediocridad, la pasión, la moral, la hipocresía, la violencia, el erotismo, la dicha frente a la infelicidad, la muerte, etc.

En resumen, narra la vida de una joven, Emma Rouault, que contrae matrimonio con Charles Bovary, un médico que había acudido a su casa para atender a su padre. Lejos de estar viviendo la realidad con la que tanto soñaba, a Emma se le va acabando el amor y no deja de anhelar la vida privilegiada y lujosa de los aristócratas. Su esposo le propone un cambio de aires, por lo que se mudan a otra ciudad, Yonville, en la que su vida sigue siendo igual de rutinaria. Allí conoce a un aristócrata, Rodolphe, y, decidida a acabar con la monotonía y la frustración, comienza a verle a escondidas y se convierten en amantes, pero, tras planear una huida juntos, este la abandona. Tiempo después, inicia otra relación clandestina con un notario, Léon, quien también se acaba alejando de ella. Mientras tanto, sus deudas aumentan debido a la cantidad de lujos que se compra para calmar su ansiedad

---

<sup>5</sup> Sartre le dedica un libro titulado *El idiota de la familia: Gustave Flaubert desde 1821 a 1857* (1972) y Vargas Llosa aborda buena parte de su vida y trayectoria en *La orgía perpetua* (1975), entre otros autores.

hasta que le llega a su casa una orden de embargo. Puesto que nadie le ofrece ayuda, su desesperación es tal que la única solución que encuentra es suicidarse con arsénico.

### **2.3.3. Personajes principales**

En este subapartado se proporcionarán, de manera breve y concisa, los rasgos esenciales de los protagonistas de la obra, así como de otros personajes que cobran una especial importancia en el desarrollo de la novela. Sus características más destacables son las siguientes:

- Emma Rouault / Bovary. Es soñadora, ambiciosa, impulsiva y pasional. Anhela una vida perfecta y llena de lujos, lo cual le provoca una gran desesperación. Su belleza se resalta de diferente manera dependiendo de quién la describa: Charles o sus amantes.
- Charles Bovary. Es racional y conformista. Como profesional, mediocre. Su simpleza e ignorancia no le permiten captar lo que sucede a su alrededor ni comprender los sueños, misticismos y frustraciones de su esposa. Su única aspiración es llevar una vida tranquila junto a su familia.
- Rodolphe Boulanger. Pertenece a una alta clase social. Se muestra frívolo, seductor y contradictorio: le promete a Emma escapar con ella y, la víspera, le envía una carta de ruptura.
- Léon Dupuis. En un principio, es tímido, sensible y romántico, con gustos muy afines a los de Emma, pero cambia de personalidad a lo largo de la novela: se va volviendo atrevido y miserable progresivamente.
- Monsieur Homais. Es el boticario de Yonville, ciudad a la que se mudan Emma y Charles. Se muestra orgulloso y pedante, lo cual se refleja en el lenguaje que utiliza.

Una vez contextualizada la obra, a su autor, su argumento y sus personajes principales, se explicará en el siguiente apartado de metodología el modo en el que se procederá a analizar las tres versiones en español. Si bien este será de carácter mayoritariamente práctico, en él se tratará de incluir gran parte de lo expuesto en el marco teórico-conceptual. Por lo tanto, se utilizarán remisiones a algunas de las nociones aquí expuestas.

### 3. Metodología del trabajo y consideraciones previas

El análisis comparativo que se desarrollará en este trabajo seguirá un método descriptivo basado en la observación de traducciones. Dada la complejidad del fenómeno traductológico y todos los condicionantes a los que se ve sometido cada traductor, como se ha señalado previamente en el marco teórico, todos sus procedimientos se considerarán válidos. Esto es, no se tratará de juzgar en ningún caso la calidad de las traducciones, sino que se pretenderá presentar los puntos en los que difieren en función de las circunstancias en las que se inscribe cada una de ellas.

Cabe destacar, ante todo, que las observaciones realizadas en el análisis no llegarán a abarcar todos los aspectos teóricos expuestos ni darán respuestas a todas las cuestiones que pudieran surgir. Esto será una muestra de la imposibilidad de establecer reglas universales para la traducción<sup>6</sup>.

Como ya se ha comentado en apartados anteriores, existen multitud de traducciones al español de Madame Bovary. En Latinoamérica, varios países cuentan con una o varias versiones: aproximadamente nueve en Argentina, una en Chile, una en Colombia y dos en México<sup>7</sup>. En España se han conocido al menos 40 versiones, desde la primera, de Amancio Peratoner (Miret Editorial - 1875), considerada una «traducción libre al castellano» y titulada «¡Adúltera!», hasta la última, de Mauro Armiño (Siruela – 2014), que incorpora tres fragmentos inéditos de la obra original, como se ha indicado en el apartado 2.2.1 del marco teórico.

El hecho de que se hayan realizado más en España puede deberse a múltiples razones, desde la menor distancia física y cultural con Francia hasta las condiciones más favorables

---

<sup>6</sup> Lance Hewson, profesor de la Universidad de Ginebra, en su libro *An approach to translation criticism* establece una diferencia entre análisis, crítica y valoración. El primero consiste en una explicación no valorativa de las relaciones entre original y traducción. La crítica determina el potencial interpretativo de una traducción respecto a un marco dado por el original. La valoración, por su parte, consiste en aportar una opinión en base a ciertos criterios. El autor defiende que no es posible emitir juicios valorativos para traducciones literarias, ya que la calidad no se mide objetivamente (Hewson 2011: 3-6).

<sup>7</sup> Datos extraídos del blog *Club de traductores literarios de Buenos Aires*, del escritor y traductor argentino Jorge Fondebrider.

de aceptación, transmisión, etc., como se indica en el apartado 2.1 sobre la traducción de literatura francesa en España.

De las versiones publicadas en España, entre la primera y la última mencionadas, cabe destacar de entre las más reconocidas, por orden cronológico, las de Tomás de C. Durán (Mancis – 1900), Pedro Vances (Espasa-Calpe – 1923), José Pablo Rivas (Calleja – 1924), J.A. Gigena (Sopena – 1940), Joan Sales (Vergara – 1963), Julio C. Acerete (Bruguera – 1967), Consuelo Berges (Alianza – 1975), Carmen Martín Gaité (Orbis – 1982), Germán Palacios Rico (Cátedra – 1986), Juan Bravo Castillo (Espasa-Calpe – 1993), María Teresa Gallego Urrutia (Alba – 2012), etc.

Como puede observarse, a pesar de que no se recoja la totalidad de versiones publicadas, ha transcurrido más tiempo entre las primeras y se han producido más a partir de 1963, lo cual puede deberse a varios de los motivos señalados en el marco teórico: el momento sociohistórico (mayor represión durante la dictadura franquista), los intereses editoriales (a mayor grado de canonización de la obra, mayor garantía de éxito), etc.

Asimismo, se detecta a simple vista la diferencia entre el número de traducciones realizadas por hombres y por mujeres hasta la segunda mitad del siglo XX. La causa principal se halla de nuevo en el contexto sociohistórico: las mujeres no gozaban de los mismos derechos que los hombres en numerosos ámbitos y hasta 1961 no se aprobó la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer, que reducía sus restricciones de acceso al mundo laboral. Pero este podría ser objeto de un estudio mayor.

El corpus escogido para este análisis se limitará a tres ejemplares de los autores y editoriales siguientes: Juan Bravo (Espasa-Calpe – 2000), Consuelo Berges (Alianza – 2007) y María Teresa Gallego (Alba – 2012). La obra original utilizada es una edición de la *Librairie Générale Française* para la colección *Classiques de poche*, que incluye el texto integral, además de un prólogo y notas del especialista Jacques Neefs.

En primer lugar, cabe señalar que las tres versiones escogidas son de traductores y editoriales de España. Esto se debe a que la decisión de ampliar el estudio a Latinoamérica merecería una extensión y un tiempo mucho mayores, ya que habría que tener en cuenta otros factores como la diferencia en la variación lingüística, la distancia geográfica y cultural, etc. En segundo lugar, el hecho de escoger solo tres se debe, principalmente, a la extensión y al tiempo previstos para el trabajo.

Los motivos para elegir estas tres versiones y no otras son varios. Por una parte, la pertenencia a diferentes momentos temporales, así como la disponibilidad de los ejemplares, pues la de Consuelo Berges es la más antigua a la que he podido acceder (a pesar de que la edición utilizada sea de 2007) y la de María Teresa Gallego, la última. Por otra parte, la inclusión de notas a pie de página de los traductores, que constituirá uno de los factores de análisis, puesto que, como se ha comentado anteriormente, se trata del único espacio en el que el traductor se hace visible y utiliza su propio discurso (sin que esto implique que las notas dependan de su voluntad exclusivamente). Además, Juan Bravo ha llevado a cabo un análisis de algunas traducciones previas, que también resulta interesante para este trabajo porque permite comprender mejor sus decisiones.

Por último, para seguir acotando el estudio, vista su amplitud, el análisis se centrará en el capítulo VI de la tercera parte de la novela, puesto que este incluye una serie de aspectos que resultan de interés. En primer lugar, su temática da cuenta de lo esencial de la obra: muestra la desdicha de Emma Bovary a través de los encuentros funestos con su amante León y el fin de su relación, el nerviosismo que padece, las importantes deudas que la llevan a la ruina, etc. En segundo lugar, suscita dificultades de traducción que los traductores resuelven de diferentes formas y que, por tanto, resultan interesantes de analizar (abundantes referencias culturales, nombres propios y tratamientos, etc.). Por último, contiene notas a pie de página de todos los traductores, lo cual permite comprender mejor sus decisiones de traducción y sus intenciones. No obstante, en ocasiones se aludirá a otras partes o capítulos, así como a la totalidad de la novela.

## **4. Análisis descriptivo-comparativo**

Esta segunda parte del trabajo servirá de caso práctico para demostrar la aportación de algunos aspectos sociológicos a la comparación de traducciones. Como se ha explicado previamente, toda traducción se produce en un contexto social y todo traductor está sujeto a una serie de condiciones que influyen en su trabajo. Se trata, pues, de averiguar el porqué de ciertas decisiones no solo atendiendo a los niveles lingüístico y cultural, sino adoptando una perspectiva más amplia, que incluya el máximo de información posible sobre cada versión.

Una vez asentadas las bases teóricas y expuesta la metodología, en primer lugar, es preciso presentar la trayectoria de cada uno de los traductores para comprender mejor sus estrategias y su *modus operandi*. En segundo lugar, se recogerá la información más relevante de las tres editoriales, dado que desempeñan un papel fundamental en el giro sociológico. A continuación, se extraerán muestras de traducción del capítulo escogido para plantear hipótesis y obtener conclusiones respecto a las soluciones de ciertas dificultades como los nombres propios y tratamientos, y las referencias culturales. Finalmente, se estudiarán y clasificarán las notas de los traductores, que, como ya se ha visto, constituyen una de sus herramientas clave.

### **4.1. Traductores de las versiones escogidas**

Los traductores de estas tres versiones tienen en común, por una parte, como se ha mencionado en la metodología, su nacionalidad española y, por otra, su gran reputación: todos han traducido numerosas obras literarias, en su mayoría clásicas, y sus traducciones han sido objeto de múltiples ediciones. No obstante, también presentan distintos perfiles y trayectorias, como se expondrá a continuación, que justifican, en parte, algunas diferencias en sus traducciones de *Madame Bovary*.

#### **4.1.1. Consuelo Berges Rábago**

Nació en 1899 y falleció en 1988. Si bien la edición de la traducción utilizada de esta autora es de 2007, su primera publicación de *Madame Bovary* data de 1975. Además de como traductora, trabajó como periodista, escritora y biógrafa, pero no había realizado estudios universitarios, sino que se educó leyendo en español y en francés, y su única

formación fue en la Escuela Normal de Maestras. En 1926, durante la Dictadura de Primo de Rivera, emigró a Perú y en 1939 tuvo que exiliarse unos años en Francia por sus preferencias republicanas, donde estuvo interna en un campo de concentración, del que consiguió escapar.

Dado que no podía ejercer como maestra, ni escribir en la prensa, ni firmar con su nombre los artículos, adoptó el pseudónimo de Yasnaia Poliana. Tradujo a innumerables autores, entre ellos Saint-Simon, Rousseau, La Bruyère, Proust, Descartes, Balzac, Jean Descola, Stendhal, etc. En 1955 fundó la Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes y en 1982 creó el Premio Stendhal de traducción, convertido en anual desde 1990, para traducciones del francés al castellano. Fue la primera traductora española en conseguir que se le reconocieran los derechos de traducción de sus obras y ordenó que, a su muerte, en 1988, se donaran sus ingresos a la fundación que lleva su nombre.

Al haber vivido en una época anterior a los otros dos traductores, sus condiciones de trabajo o, más bien, restricciones, retomando el concepto lefeveriano, fueron muy diferentes. Para empezar, no recibió formación universitaria, a diferencia de Juan Bravo y María Teresa Gallego, y no contaba con los mismos recursos de documentación que estos. Por otra parte, no disfrutó de la misma libertad de expresión: prueba de ello es que tuvo que exiliarse dos veces e incluso adoptar un pseudónimo para poder ejercer su derecho y escribir lo que pensaba.

Además, se vio sometida a una mayor desigualdad por ser mujer y tuvo que luchar por demostrar sus aptitudes y reivindicar los derechos laborales y sociales de las mujeres. El género y los derechos son dos de los aspectos que Chesterman incluye en la sociología del traductor, como se ha indicado en el apartado 2.2. del marco teórico-conceptual, ya que considera que influyen de algún modo en su trabajo y su toma de decisiones.

A todo esto se añade que anteriormente la traducción no era una profesión tan reconocida, sino, en numerosos casos, un modo de supervivencia, por lo que se realizaba, generalmente, en peores condiciones de tiempo y remuneración. Precisamente, a la edad de 84 años, Berges solicitó una beca de creación literaria en la traducción al Ministerio de Cultura porque la pensión que recibía le resultaba insuficiente para vivir dignamente. Todo ello justifica gran parte de su actuación traductora.

Juan Bravo, en un análisis que publica en 1995 sobre traducciones de *Madame Bovary* anteriores a la suya, afirma que las seis que componen su corpus, entre ellas la de Consuelo Berges, no cumplían con el rigor mínimo que debería exigirse a la traducción de una obra de ese calibre. Sin embargo, justifica el caso de esta autora: «laissant de côté par respect celle de Consuelo Berges qui m’a enseigné tant de choses sur l’univers compliqué de la traduction et qui a travaillé –je peux en témoigner– dans des conditions extraordinairement difficiles»<sup>8</sup>.

#### 4.1.2. Juan Bravo Castillo

Es doctor en Filología Románica y catedrático de Filología Francesa y Literatura Comparada. En 1979, fundó la revista *Barcarola* de creación literaria española, que publica artículos sobre traducción y crítica literaria. Ha traducido a grandes autores como Stendhal, Molière, Guy de Maupassant, Diderot, Sartre, etc. y ha escrito prólogos de numerosas obras. Destaca su estudio exhaustivo de Flaubert, que se refleja, en concreto, en su traducción de *Madame Bovary*, dado el conjunto de aportes filológicos que introduce en un total de 172 notas y un prólogo de cuatro páginas<sup>9</sup>.

En 1995, con motivo del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), hizo público el análisis de seis versiones en español de *Madame Bovary* mencionado en el subapartado anterior. Este se basó en una clasificación de errores de traducción, tanto de orden lingüístico como de sentido, con el objetivo de demostrar la importancia de ejercer una crítica práctica de las grandes obras para mejorar sus traducciones existentes.

En los ejemplos que analiza, postula que los seis traductores desconocían los obstáculos de la obra y tenían un «dudoso dominio» tanto del francés como del español. Esta falta de rigor la achaca, en parte, al periodo desde la Guerra Civil española hasta 1980 aproximadamente (en el que se enmarca la versión de Consuelo Berges), en el que la

---

<sup>8</sup> «dejando de lado por respeto la de Consuelo Berges que tanto me ha enseñado sobre el complejo universo de la traducción y que ha trabajado –puedo dar fe de ello– en condiciones extraordinariamente difíciles» (traducción propia).

<sup>9</sup> Cabe mencionar que el ejemplar del que dispongo presenta un prólogo no del traductor, sino de Carmen Posadas. No lo utilizaré en el análisis.

traducción no era un oficio tan serio como hoy en día, sino una forma de ganarse la vida, mal remunerada y que debía realizarse en un tiempo escaso.

Así pues, Juan Bravo explica que cuando recibió el encargo de Espasa-Calpe para traducir *Madame Bovary*, decidió estudiar en profundidad lo que habían hecho sus antecesores para ir más lejos y hacer justicia a los seis años de arduo trabajo de Flaubert. De esta forma explica, también, que su obra será más amplia, visto el volumen de información acumulada. Además, confirma una de las ideas expuestas en el marco teórico sobre las retraducciones, «j'ai joui des avantages que suppose le fait de constater les erreurs préalables des autres»<sup>10</sup>.

Por todo ello, puede establecerse que sus decisiones traductoras han sido muy conscientes, ya que ha tenido en cuenta varias de las versiones anteriores para elaborar la suya propia. Asimismo, en su versión se puede apreciar claramente su amplio estudio, tanto de Flaubert y de la obra en sí como de otros autores, a través de las notas, como se explicará más adelante, en el subapartado 4.3.3.

#### **4.1.3. María Teresa Gallego Urrutia**

Desde 1961 ha traducido más de 200 obras de autores francófonos, tanto clásicos como contemporáneos, y ha recibido numerosos reconocimientos. De entre ellos destacan el premio Stendhal por *Impresiones de África*, de Raymond Roussel (1991), la condecoración *Ordre des Arts et des Lettres*, otorgada por el gobierno francés (2003), el Premio Nacional a la Obra de un Traductor (2008) y el premio Esther Benítez por su traducción de *La señora Bovary* (2013).

Tal y como se ha indicado en el marco teórico, en una entrevista para la sección de cultura de *El País* (2013), esta autora afirmó que consultaba versiones anteriores de las obras que traducía, aunque nunca las utilizaba de base para crear la suya. Esto confirma una vez más las ventajas que supone contar con el trabajo de antecesores para tomar decisiones más razonadas. Al igual que Juan Bravo, considera que existen aspectos poco

---

<sup>10</sup> «he contado con las ventajas que supone el hecho de constatar los errores previos de los demás» (traducción propia).

investigados o mal interpretados en antiguas traducciones y recalca que se debe a la falta de medios.

Con todo, queda demostrado que los tres traductores tienen perfiles y trayectorias muy diferentes. Además, el contexto social, histórico, político y cultural, incluso literario, en el que vivió Consuelo Berges no coincide con el de Juan Bravo y María Teresa Gallego. De acuerdo con los estudios del traductor de Chesterman expuestos en el apartado 2.2 del marco teórico, todos estos aspectos influyen en la traducción, además de las condiciones de trabajo, las tarifas, los hábitos del traductor, etc., que, como se puede deducir, difieren en gran medida, especialmente entre Consuelo Berges y los otros dos traductores.

Por último, otro componente sociológico de interés defendido por Chesterman es la motivación personal. Mientras que Berges se vio probablemente obligada a traducir como medio para ganarse la vida, Bravo reconoce en el artículo mencionado que él aceptó la propuesta de este encargo con agrado y que tenía (o tiene) la obra en alta estima. En palabras de Bravo (2019), «Consuelo Berges, que fue mi maestra y amiga del alma, traducía para comer; yo, afortunadamente, tenía mi propio trabajo como catedrático».

Por su parte, Gallego considera que una razón importante para asumir esta tarea era dotar a la obra de una nueva perspectiva al separar dos palabras que llevaban años unidas: «*Madame*» y «*Bovary*». Pero, tal y como se ha visto en la teoría sociológica y como se recordará más adelante, las decisiones no dependen únicamente de quien traduce.

#### **4.2. Editoriales**

Las tres editoriales que han publicado las versiones utilizadas para este análisis presentan varios rasgos en común: el hecho de ser españolas, su gran actividad, lo cual se puede apreciar por sus altos índices de producción y difusión de libros, etc. No obstante, en este apartado se tratará de poner en relieve sus aspectos más distintivos, así como sus publicaciones de obras clásicas y de Flaubert, sus ediciones de *Madame Bovary* y, si se conocen, algunas de las condiciones de los encargos respectivos a estas tres versiones de Berges, Bravo y Gallego.

#### **4.2.1. Alianza (traducción de Consuelo Berges)**

Se fundó en 1966 y cuenta con múltiples colecciones, como Libro de bolsillo, Libro universitario, Alianza literaria, Alianza música, Alianza Forma, Alianza Diccionarios, Libro singular... Destaca especialmente la colección Biblioteca de traductores, en la que se incluyen grandes autores de todos los tiempos con nuevas versiones traducidas. El hecho de dedicar una colección propia a los traductores permite apreciar el reconocimiento de esta editorial hacia ellos.

Defiende que cada generación necesita su traducción de los clásicos, como afirmaban grandes escritores (T.S. Eliot, Borges, etc.). De ahí el interés en retraducir *Madame Bovary*. Además de esta obra, Alianza ha publicado de Flaubert *La educación sentimental*, *Tres cuentos* y *Salambó*. En cuanto a la circulación de *Madame Bovary*, según la BNE, de 1975 a 2019 se han registrado 11 ediciones o actualizaciones.

Consuelo Berges formaba parte del elenco de traductores de Alianza, contratada por Jaime Salinas, y fue la pionera en España en conseguir que le entregaran un mínimo porcentaje de los derechos de autor. Esto garantizó una mejora de las condiciones laborales de todos los traductores.

#### **4.2.2. Espasa (traducción de Juan Bravo)**

Fundada en 1860, se unió a Calpe en 1926 y se convirtió en una de las editoriales más importantes de Europa, con gran proyección en Argentina y México. En 1992 se incluyó en el Grupo Planeta. Cuenta con una extensa colección de literatura tanto española como extranjera y promueve guías de lectura para estudiantes.

Además de *Madame Bovary*, de Flaubert ha publicado *Tres cuentos* y *Bouvard y Pécuchet*. En cuanto a la circulación de *Madame Bovary* en esta editorial, según la BNE, de 1971 a 2016, han existido 13 registros bibliográficos, es decir, 13 ediciones o reimpressiones. Entre ellas se encuentra la traducción de Pedro Vances, anterior a la de Juan Bravo.

Con respecto a la traducción de Bravo para esta editorial, él mismo afirma que, puesto que debía compatibilizarla con su trabajo académico, exigió la condición de disponer, al menos, de dos años. Considera que «cuando uno se acerca a libros como este, hay que

hacerlo como en un reclinatorio» (2019). Asimismo, asegura que Espasa-Calpe le concedió total libertad para trabajar y no le impuso ningún límite en cuanto a los peritextos (introducción, notas, etc.).

#### **4.2.3. Alba (traducción de María Teresa Gallego)**

Se creó en 1993 con vocación eminentemente literaria y cuenta con casi 300 clásicos universales en español. Según una publicación de *El País* (2017), «fue una de las pioneras en rescatar grandes obras clásicas con traducciones actuales, cuidadas y precisas con el objetivo de llevarlas a un público contemporáneo». De Flaubert ha publicado *La educación sentimental* y *La señora Bovary*, y de esta última se han registrado en la BNE 7 ediciones y/o actualizaciones hasta 2017.

En un vídeo sobre su versión de *La señora Bovary* (2012), Gallego Urrutia asegura que «los libros de Alba son fruto de un trabajo en equipo entre todas las personas que trabajan en la editorial: los traductores, los correctores, el director de la colección de clásicos...». Incide también en la dimensión que confiere siempre a los traductores. Por ejemplo, aclara que tanto ella como la editorial estuvieron de acuerdo en utilizar dicho título, a pesar de la polémica que podía generar, puesto que mantener en francés *Madame Bovary* daría lugar a problemas de traducción, ya que obligaría a conservar también todos los tratamientos y no resultaría natural en español.

En definitiva, cada editorial es diferente y ejerce una forma distinta de mecenazgo: algunas dictan más consignas de traducción, mientras que otras otorgan más poder de decisión al traductor. Además, los plazos que se fijan influyen en gran medida en la calidad de la traducción. Pero, independientemente de esto y de sus políticas, cabe distinguir el tipo y el propósito de cada versión, como se analizará más adelante.

#### **4.3. Otros factores de análisis**

En este apartado se establecerá una comparación de algunas de las estrategias adoptadas para dos de las principales dificultades de traducción: los nombres propios y las referencias culturales, ya que son recurrentes a lo largo de toda la obra y en ellas se aprecian diferencias notables en las tres versiones. Para ello se tendrán en cuenta algunos aspectos sociológicos mencionados (el contexto sociohistórico, el propósito de la

traducción, el propio traductor, etc.), que permiten deducir los motivos de la diversidad de soluciones.

Tal y como se ha explicado en la metodología, los ejemplos de nombres propios y de referencias culturales se extraerán del capítulo VI de la tercera parte, dado que en este confluyen numerosas dificultades de estos dos tipos. No obstante, dada su abundancia y la reducida extensión de la que se dispone, el estudio se limitará a algunas muestras.

Las notas de los traductores constituyen otro componente esencial del análisis, que también se ve influido por aspectos sociológicos. A diferencia de los factores anteriores, estas se obtendrán de toda la obra, como se explica en la metodología. De este modo, se conseguirá una visión más clara y completa del uso de este recurso en los diferentes casos para extraer conclusiones más acertadas.

#### 4.3.1. Nombres propios

En el capítulo escogido, el VI de la tercera parte, al igual que en toda la novela, se observan diferencias en las estrategias de traducción de los nombres propios, tanto de los antropónimos como de los topónimos, así como de los tratamientos. Interesa, pues, plantearse qué puede motivar las decisiones traductoras y cómo afectan a la lectura. En la siguiente tabla se mostrará algún ejemplo de las tres versiones junto al texto original:

<b>Original</b>	<b>Juan Bravo</b>	<b>Consuelo Berges</b>	<b>M<sup>a</sup> Teresa Gallego</b>
[...] avait répondu <u>M. Homais</u> . (pg. 413)	[...] había respondido <u>monsieur Homais</u> . (pg. 307)	[...] respondió <u>monsieur Homais</u> . (pg. 338)	[...] dijo el <u>señor Homais</u> . (pg. 1012)
Emma attendit <u>Léon</u> trois quarts d'heure. (pg. 415)	Emma esperó a <u>Léon</u> tres cuartos de hora. (pg. 308)	Emma esperó a <u>León</u> tres cuartos de hora. (pg. 339)	Emma estuvo esperando a <u>Léon</u> tres cuartos de hora. (pg. 1015)
<u>Charles</u> accourait [...]. (pg. 427)	<u>Charles</u> se presentaba [...]. (pg. 319)	Acudía <u>Carlos</u> [...]. (pg. 350)	<u>Charles</u> acudía [...]. (pg. 1051)

Vous devez être bien privé à <u>Rouen</u> . (pg. 415)	Por aquí, por <u>Rouen</u> , debe usted estar un tanto falto. (pg. 309)	En <u>Ruán</u> se encontrará usted muy privado. (pg. 340)	En <u>Ruán</u> debe usted de estar bastante a dieta. (pg. 1017)
-------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

A partir de esta muestra, se obtienen los siguientes datos:

- En la versión de Juan Bravo (Espasa-Calpe), se mantienen siempre los nombres propios originales, tanto antropónimos como topónimos, así como los tratamientos.
- En la versión de Consuelo Berges (Alianza), se naturalizan los nombres propios originales, tanto antropónimos (de pila) como topónimos que cuenten con una traducción prefijada, pero se mantienen los tratamientos en francés.
- En la versión de M<sup>a</sup> Teresa Gallego (Alba) se mantienen siempre los antropónimos originales, pero se naturalizan los topónimos y se traducen los tratamientos.

Si bien no pueden establecerse reglas absolutas, tal y como manifiestan ciertos estudios (cf. Franco Aixela 1996:105), es cierto que la tendencia más actual es la de conservar los nombres propios originales y adaptar los topónimos que cuenten con una traducción prefijada, como se observa en la versión de Gallego. De hecho, es lo que recomienda la Ortografía de la lengua española (2010).

La estrategia que solía adoptarse anteriormente, en cambio, como recogen los estudios citados de Franco Aixela y como se puede apreciar en la versión de Berges, consistía en naturalizar los nombres de pila siempre que compartieran etimología con pares españoles. Los apellidos, en cambio, no suelen tener homólogos en diferentes lenguas, por lo que siempre se ha tendido a la repetición, como se observa en estos ejemplos.

Con respecto al destinatario de las tres traducciones, es cierto que, en principio, todas están dirigidas a lectores españoles. No obstante, difiere el contexto temporal, como se ha indicado, y los nombres propios «tenden a tener distintas versiones preferentes a lo largo de la historia y dependiendo de la sociedad concreta que los aborde» (ibid.:92). En otras palabras, «el grado de exotismo que esperan los lectores hispanohablantes de los nombres propios de obras extranjeras no ha sido siempre el mismo» (ibid.: 132).

Así pues, de acuerdo con este autor, el motivo de que en algunas traducciones del inglés «John» pase a ser «Juan» es de carácter histórico. Este ejemplo es extrapolable al caso de «Charles» y «Carlos», así como al de «Léon» y «León» en la versión de Berges, estrategia que, por otra parte, implica un tipo de manipulación (en sentido lefeveriano) y cambia el efecto de la lectura: mientras la repetición de nombres originales favorece la recreación de la cultura de origen, la naturalización acerca más la obra a la cultura de llegada.

En cuanto a los tratamientos, Gallego es la única que los traduce. Tanto en el vídeo mencionado en el subapartado 4.2.3., publicado en la prensa de la editorial Alba, como en la nota que precede al texto de su traducción, explica dos de los motivos: la editorial es partidaria de que se traduzcan y ella misma también lo prefiere porque lo considera «menos forzado» y más fluido en castellano. Además, en otras obras ya los había traducido, por lo que deseaba mantener la coherencia.

Por todo ello, las diferencias observables en las estrategias traductoras respecto a los nombres propios pueden atribuirse no solo al criterio de cada traductor, sino también a las preferencias editoriales, a los contextos histórico y sociolingüístico, etc. Aunque no sea objeto de este trabajo ahondar en la clasificación de nombres propios, también es posible que en una misma versión se adopten distintas estrategias para unos nombres propios u otros dependiendo de la tipología de estos (por ejemplo, según su grafía, semanticidad, carga ideológica, etc.).

Con respecto a esto último, si bien en la versión de Bravo se conservan todos los nombres propios originales, sí que opta por explicar la carga semántica de algunos mediante el recurso de la nota. Por ejemplo, indica que «Félicité» (Felicidad en la versión de Berges), como se llama la sirvienta de los Bovary, es un nombre que, además de ser recurrente en otras obras de Flaubert, desempeña una función, ya que alude a la dicha que Emma tanto anhelaba. Igualmente, recalca el esmero con el que Flaubert eligió los nombres de todos sus personajes para dotarlos de un sentido irónico: Lheureux («el feliz»), Tuvache, etc. Esta estrategia pone de manifiesto el tipo de versión que constituye cada una y su propósito, como se explicará más adelante.

### 4.3.2. Referencias a la cultura francesa

A lo largo de este capítulo, así como en toda la novela, los tres autores aplican diferentes estrategias para traducir las referencias culturales, entre las que se incluyen cuestiones lingüísticas, localizaciones geográficas, referencias literarias, costumbres de la sociedad francesa, etc. De nuevo, resulta de interés reflexionar sobre los aspectos que se hallan detrás de cada una de las opciones. En la siguiente tabla se mostrará algún ejemplo de las tres versiones junto al texto original:

Original	Juan Bravo	Consuelo Berges	M <sup>a</sup> Teresa Gallego
Même il parlait argot afin d'éblouir, disant <u>turne</u> , <u>bazar</u> , <u>chicard</u> , <u>chicandard</u> , <u>Breda-Street</u> y <u>Je me la casse</u> pour je m'en vais. (pg. 414)	Hasta le hablaba en argot para deslumbrar, usando palabras como <u>turne</u> , <u>bazar</u> , <u>chicard</u> , <u>chicandard</u> , <u>Breda-Street</u> y <u>Je me la casse</u> por: me voy. (pg. 308, con nota al pie)	Hasta hablaba argot para deslumbrar, diciendo <u>turne</u> , <u>bazar</u> , <u>chicard</u> , <u>chicandard</u> , <u>Breda-Street</u> y <u>Je me la casse</u> por: me voy. (pg. 338)	Incluso decía palabras de jerga para deslumbrar; llamaba «covacha» al dormitorio, «tomate» al desorden, «finústico» a lo elegante, «Breda-street» a la calle de Breda y decía «me largo» en vez de «me marchó». (pg. 1014, con nota al pie)
Allons chez Bridoux prendre un <u>verre de garus</u> . (pg. 417)	Vamos a casa de Bridoux a tomar una <u>copa de garus</u> . (pg. 311, con nota al pie)	Vamos a Bridoux a tomar una <u>copa</u> . (pg. 339)	Vamos a casa de Bridoux a tomar una <u>copa de digestivo</u> . (pg. 1022).
Le jour de la <u>mi-câreme</u> , elle ne rentra pas à Yonville. (pg. 430)	El día de la <u>mi-carême</u> no volvió a Yonville. (pg. 321, con nota al pie)	El día de <u>mi-carême</u> no volvió a Yonville. (pg. 353, con nota al pie)	El jueves de la <u>tercera semana de Cuaresma</u> no volvió a Yonville. (pg. 1058)

Esta breve muestra ya permite considerar la variedad de estrategias que siguen los traductores frente a las dificultades de índole cultural que presenta la obra. *Grosso modo*, se vislumbran las tendencias de cada uno:

- Juan Bravo suele conservar la mayoría de las referencias en francés y, en múltiples ocasiones, se sirve de las notas a pie de página para aclararlas. En el primer ejemplo de la tabla, explica mediante una nota el significado de cada una de las palabras en argot y añade que la intención de Flaubert era denotar la pedantería del personaje Homais. También indica en otra nota que Breda-street era una forma «snob» de referirse a la calle, la sitúa geográficamente y explica la fama del barrio.

En el segundo ejemplo, incluye una nota para *garus* en la que explica que se trata de un elixir, ofrece su composición e indica la procedencia del nombre. Respecto al último ejemplo, utiliza la nota para explicar que se trata del jueves de la tercera semana de cuaresma, en la que se celebran bailes y desfiles.

- Consuelo Berges utiliza diversas estrategias en momentos diferentes del texto. En ocasiones, mantiene las referencias originales sin ampliación, como en el primer ejemplo; otras veces, generaliza y omite la referencia, como en el segundo; y otras, incluye una nota para contextualizar al lector. En este último caso, en la nota que introdujo para *mi-carême* explica que se trata del jueves de la tercera semana de cuaresma.

- María Teresa Gallego suele adaptar las referencias siempre que es posible. En el primer ejemplo se observa cómo transforma cada una y las acerca a la realidad sociocultural española del momento. En el segundo, omite el término marcado culturalmente y opta por una generalización. En el último, recurre directamente a la equivalencia de la referencia temporal y cultural en español.

Con todo, se pueden extraer algunas conclusiones generales de las diferentes actuaciones traductoras:

En el caso de Juan Bravo, se aprecia claramente el carácter filológico de su traducción, puesto que tiende a ir más allá de la mera aclaración de elementos exotizantes: siempre trata de ofrecer más información al lector. Como se explica en el subapartado 4.1.2., él mismo justifica que su versión sea más amplia por el volumen de información que había acumulado: por una parte, a través de sus estudios de investigación sobre Flaubert y

*Madame Bovary*, y, por otra, mediante el minucioso análisis que realiza de seis versiones previas, que le permiten tomar conciencia de las dificultades y evitar cometer los mismos errores de traducción que había detectado en sus antecesores. Asimismo, como se expone en el subapartado 4.1.2. dedicado a su trayectoria, es catedrático en Filología Francesa y Literatura Comparada, lo que justifica también su interés por compartir sus saberes literarios y proporcionar ayudas de interpretación al lector.

Pero, una vez más, no todo depende del traductor. Sin duda, su edición en Espasa-Calpe favorece la inclusión de notas a pie de página, como se explicará más adelante en el apartado correspondiente al análisis de las notas, puesto que no se le impuso ningún límite de extensión, además de haber contado con el plazo que él consideró suficiente para trabajar. De este modo, al gozar de total libertad para añadir explicaciones extratextuales, se puede justificar su decisión de conservar la mayoría de las referencias originales.

En el caso de Consuelo Berges, dependiendo del tipo de dificultad, opta por unas soluciones u otras, como se advierte en los ejemplos. Si bien no se observan tendencias claras y constantes de su traducción con respecto a las referencias culturales, es preciso tener en cuenta que sus condiciones de trabajo no fueron las mismas que las de Bravo y Gallego. Seguramente no contó con el mismo tiempo para la traducción y, por tanto, para la planificación de estrategias, revisión, etc., además de no disponer de tanta documentación ni de todas las versiones realizadas anteriormente.

Por lo tanto, tal vez no tuvo la oportunidad de detenerse tanto con cada dificultad. A ello se añade que pertenecía a una época anterior y que no tenía formación superior de filología ni de traducción, por lo que no podía haber adquirido técnicas de estas disciplinas. Probablemente se sirvió en gran medida de la práctica y la experiencia que ella misma había ido adquiriendo a través de las numerosas traducciones que realizó.

María Teresa Gallego, por su parte, trata de adaptar las referencias para acercarlas todo lo posible al destinatario español. Esto ya se aprecia, además, en el propio título de la obra y en los tratamientos, como se ha analizado anteriormente. Ella misma afirma que su propósito era dotar a la obra de una nueva perspectiva y que sus decisiones fueron fruto de un trabajo en equipo con el personal de la editorial; esto es, fueron consensuadas.

### 4.3.3. Notas de los traductores

Como ya se ha introducido en el subapartado de referencias culturales, en todas las versiones se ha empleado en algún momento la herramienta de las notas del traductor para resolver las dificultades halladas en la obra original. A través de ellas, se puede intuir, en ocasiones, el proceso traductor e incluso sus consideraciones sobre la obra.

Dada la abundancia y la diversidad de ellas que se pueden encontrar, resulta interesante dedicar un apartado propio a su estudio y clasificación. La siguiente tabla muestra la tipología y el número de notas recogidas en cada versión completa:

Tipo de NT	Juan Bravo	Consuelo Berges	Mª Teresa Gallego
Elementos de la cultura francesa	61	7	20
Referencias literarias	23	0	15
Cuestiones lingüísticas	3	5	0
Localizaciones geográficas	5	0	2
Referencias internas a la obra o a Flaubert	47	1	0
Intervenciones eruditas	31	0	3
Total	170	13	40

A partir de estos resultados, pueden construirse algunas hipótesis:

#### - **Número de notas**

Como se ha señalado en apartados anteriores, las diferencias en el número de notas de cada versión no se pueden atribuir solo a los traductores, sino a todo el universo que rodea la traducción, en el que, por supuesto, su papel es esencial. Sin embargo, el hecho de disponer de notas a pie de página influye en gran medida en la recepción de la obra, puesto que determina la lectura, la comprensión e incluso la interpretación de ciertos aspectos.

Así pues, en términos de Venuti, la versión de Juan Bravo sería la menos fluida y en la que el traductor se vuelve más visible, seguida de la de María Teresa Gallego. La de Consuelo Berges, por el contrario, es más fluida porque interviene en menos ocasiones, lo que la hace ser menos visible como traductora.

El nivel de visibilidad del traductor puede asociarse, además, con la época: en el momento de la traducción de Berges, era una profesión menos valorada que a finales del siglo XX y principios del XXI. Pero, independientemente de esto y del interés personal de cada traductor por incluir un mayor o menor número de notas, es preciso plantearse qué papel desempeñan los editores o editoriales y cuál es el propósito de cada versión.

De esta forma, como se ha explicado anteriormente, la versión de Bravo es de tipo claramente filológico, lo cual justifica en gran medida la alta presencia de notas del traductor. La editorial Espasa-Calpe ha favorecido su empleo, puesto que en su primera edición le permiten incluir un estudio introductorio en cuatro actos que aporta una crítica de la obra, de Flaubert y de su época, además de una lista bibliográfica sobre investigaciones dedicadas a ellos. Teniendo en cuenta todos los peritextos que añade a la traducción, se puede concluir que su versión está dirigida a un público culto, que pretenda no solo comprender la obra, sino también aumentar sus conocimientos literarios.

En el caso de la versión de Berges, si bien se desconocen las características del encargo por parte de la editorial, se puede deducir que su función era acceder a un destinatario más amplio, no solo a un porcentaje erudito de lectores. Atendiendo a su clasificación en la tabla, se aprecia que contiene anotaciones sobre cuestiones que se han considerado problemáticas, pero su propósito no es didáctico como en la versión de Bravo, sino comunicativo; es decir, la prioridad no era aumentar los conocimientos del lector sobre la obra, sino reexpresarla y ayudar a comprenderla.

Las notas en la versión de Gallego se explican porque también se puede considerar de tipo filológico. Está dirigida a un público con vocación literaria. Una de las razones por las que contiene menor número de notas que la de Bravo es que para las referencias culturales, en numerosas ocasiones, adopta la estrategia de adaptación, como se ha visto en el subapartado correspondiente, 4.3.2. Por tanto, en estos casos no se necesitaba explicación extratextual.

## - **Notas sobre elementos de la cultura francesa**

La mayoría de las notas de todos los traductores tiene por función aclarar o explicar elementos pertenecientes a la cultura francesa. En la versión de Juan Bravo, se ha considerado que los lectores podían beneficiarse de una contextualización en 61 ocasiones, 20 en la de María Teresa Gallego y 7 en la de Consuelo Berges.

Un ejemplo de este tipo de nota en el capítulo escogido para el estudio, VI de la tercera parte, es la referida a dos personajes, «Cujas y Barthole», que se ha incluido en todas las versiones. En ella contextualizan a los juristas francés e italiano, ya que pueden resultar desconocidos para el destinatario español.

En general, dado el tipo de traducción que constituye cada una, las políticas editoriales y su propósito, se explica que la versión de Bravo contenga un mayor número de ellas y de más extensión. En contraste, la de Berges presenta un número reducido de notas sobre elementos culturales por ser la versión menos anotada y con un propósito más meramente comunicativo que filológico.

En la versión de Gallego, la mitad del número total de notas se clasifican como relativas a referencias culturales, por lo que se les concede una gran importancia. No obstante, la editorial pretendía elaborar una versión más «precisa» para acceder al público más contemporáneo, como se indica en el subapartado correspondiente a Alba, 4.2.3. Por ello, probablemente les interesaba que, aunque la traducción estuviera anotada, su lectura fuese fluida. Asimismo, como se ha explicado en el subapartado de referencias culturales, en la versión de esta traductora, se suelen adaptar bastantes referencias, con lo cual, estas no requieren nota.

## - **Notas sobre referencias literarias**

El tratamiento de las referencias literarias por parte de los tres traductores resulta bastante distinto. Mientras la versión de Juan Bravo contiene 23 notas explicativas al respecto, la de María Teresa Gallego, 15 y la de Consuelo Berges, ninguna.

Al tratarse de una obra literaria de este calibre, contiene multitud de alusiones a otros grandes autores que, si bien no afectan directamente a la obra, esto es, no son indispensables para seguir la trama, su conocimiento permite comprender mejor el sentido

original. Al disponer de notas, los lectores contarían con la información suficiente para comprender el sentido, a cambio de una lectura menos fluida, por lo que ambas opciones son perfectamente justificables dependiendo de las políticas editoriales y del propósito de cada versión.

Como ejemplo de este tipo, en el capítulo II de la tercera parte, Bravo incluye una nota referida a *El amor conyugal* que no solo contextualiza esta obra y su autor, sino que ofrece una crítica personal y la opinión de Flaubert sobre la obra, obtenida a partir de su correspondencia. Gallego, por su parte, incluye una nota en el primer capítulo de la primera parte a propósito de la obra *Anarcasis* en la que no solo proporciona una reseña de esta, sino que también añade que su lectura es muy frecuente en los institutos franceses. Por tanto, como se ha visto, en ocasiones, las notas no solo tienen por función contextualizar las referencias, sino que aportan información adicional.

Tal y como se recoge en el marco teórico, Donaire (1991: 79) afirmaba que los traductores pueden proporcionar a través de las notas claves de lectura y claves de traducción, como se observa en los ejemplos anteriores. Estas permiten entrever el proceso traductor, ya que demuestran la profunda documentación que han llevado a cabo o, en ocasiones, sus experiencias previas.

De este modo, Bravo y Gallego amplían los conocimientos del lector mediante las notas sobre referencias literarias. Esto refleja, por una parte, sus perfiles como filólogos y catedráticos, y, por otra, el tipo de encargo por parte de sus editoriales. A diferencia de ellos, Berges no tenía formación superior en filología, pero, además, el propósito de su traducción no consistía en proporcionar información adicional al destinatario, como se ha comprobado.

#### - **Notas sobre cuestiones lingüísticas**

Este tipo de nota es de los menos frecuentes. De las 170 de la versión de Juan Bravo, solo tres están dedicadas a este aspecto. En la de María Teresa Gallego, ninguna de su total de 40. En la de Consuelo Berges, en cambio, sí que se les concede más importancia, teniendo en cuenta que es la versión menos anotada.

Un claro ejemplo de nota sobre cuestiones lingüísticas en la versión de Juan Bravo es la recogida en la tabla del subapartado anterior de referencias culturales a propósito de las

expresiones y términos franceses en argot. En ella aporta una definición de cada uno y así justifica su decisión de mantener los originales en el propio texto.

En el caso de Consuelo Berges, se observa que suele emplear este tipo de notas para ofrecer claves de traducción, más que de lectura. Por ejemplo, en el capítulo II de la primera parte explica que en su traducción aparece «botones» por «*boutons*» y que, en ese caso, más correcto hubiera sido traducirlo por «granos», pero que tuvo que mantener botones para conservar la referencia a los brotes de primavera. En el resto de sus notas, también justifica sus decisiones traductoras y este uso es el que más controversia ha generado entre los críticos y traductólogos.

Sin duda, el factor temporal es clave: se pueden apreciar importantes cambios en las estrategias adoptadas dependiendo de cuándo tuvo lugar la traducción. Como se ha indicado, actualmente este tipo de notas es de los menos comunes y, además, de los más polémicos. Cabe destacar, de nuevo, la diferencia en el tipo de versión de acuerdo con sus propósitos: la de Berges se considera de función esencialmente comunicativa y, por ello, el componente puramente lingüístico cobra especial importancia.

#### - **Notas sobre localizaciones geográficas**

Al igual que el tipo anterior de notas, este es de los menos frecuentes. En la versión de Bravo se incluyen notas explicativas de localizaciones geográficas en cinco ocasiones, en la de Gallego, en dos y en la de Berges, en ninguna.

Un ejemplo de esta nota en el capítulo escogido es la referencia a «*Breda-street*», en la que ambos traductores explican cómo era la calle de París y Juan Bravo, además, añade el matiz de que esa formulación era una forma «snob» de nombrarla. Toda esta información permite profundizar aún más en la obra.

Si bien no aparecen pocas referencias a lugares en la obra, en general, no suele considerarse necesario proporcionar una ayuda extratextual para el seguimiento y la comprensión de la lectura. De ahí se explica que en la versión de Berges no aparezca ninguna, mientras que, en las otras dos, la información que contienen es complementaria: se observa, una vez más, la función de estas de enseñar algo nuevo al lector.

## - **Referencias internas a la obra o a Flaubert**

En este caso también se deduce claramente la diferencia en el propósito de cada edición. Mientras que la versión de Juan Bravo recoge un total de 47 referencias internas, la de Consuelo Berges, solo una y la de María Teresa Gallego, ninguna. De ahí que la primera se reconozca como una traducción de carácter más filológico.

En el capítulo escogido para el análisis, se puede encontrar la siguiente nota en el ejemplar de Bravo: cuando en su traducción aparece «el zigzagueante desliz de una culebra» (pg. 312), explica que la serpiente era un símbolo erótico para Flaubert. Lo mismo hace con otros elementos recurrentes o que considera de especial importancia para el autor. De esta forma, facilita al lector no tanto la propia lectura, sino el análisis de la obra y le permite apreciar la profunda documentación que ha llevado a cabo.

En la versión de Berges, solo existe una nota referida a cuestiones internas de la obra o el autor en el capítulo XI de la tercera parte, pero la utiliza para advertir de un posible error de Flaubert. En el texto aparece que Carlos (Charles) se vio obligado a vender todos los muebles del salón, mientras que la traductora indica en una nota que «Flaubert parece haber olvidado que todo eso había sido embargado», a diferencia de los demás traductores, que no añaden ninguna nota ni comentan lo mismo en ninguna otra parte. Esto constituye una muestra de cómo las notas permiten al traductor volverse visible para solucionar una dificultad.

## - **Intervenciones eruditas**

Este tipo de nota se refiere a los comentarios que añaden los traductores sobre elementos que aparecen en el texto y no resultan imprescindibles para su comprensión ni están directamente relacionados con la cultura francesa, pero son susceptibles de ser desconocidos para el lector. Se trata de información de carácter enciclopédico, que, de nuevo, permite ahondar en la obra y construir una interpretación más completa.

Al igual que en los tipos anteriores de notas, la versión de Juan Bravo es la que incluye un mayor número de ellas: 31; la de María Teresa Gallego, tres y la de Consuelo Berges, ninguna. Esto corrobora lo que se ha ido deduciendo a lo largo del análisis: el tipo de traducción de Bravo está destinado a un público culto y con intención de aprender gracias a esta obra; el de Gallego, también aporta información, pero en menor medida, de forma

que la lectura no se interrumpe tanto; y, el de Berges, no contiene intervenciones personales en las que proporcione más información de la estrictamente necesaria para comprender el sentido de la obra.

Un ejemplo de esta nota en la versión de Bravo se observa en el primer capítulo de la primera parte cuando se menciona un *chapska* (pg. 10), que aporta una definición del término: «tocado militar de origen polaco característico de los lanceros durante los años del Segundo Imperio». Otro ejemplo en la versión de Gallego, que también está presente en la de Bravo, se encuentra en el capítulo XII de la segunda parte, en referencia a «el duque de Clarence en el tonel de malvasía» (pg. 705). En ella, contextualiza a este duque y describe su muerte para que el lector pueda relacionarlo con la obra.

Como se ha visto, este tipo de notas consideradas intervenciones eruditas no están presentes en todas las ediciones. No obstante, sí que lo están en aquellas cuyo propósito es ofrecer todas las claves de lectura posibles, ya que constituyen una ayuda muy valiosa para el estudio de una obra.

Una vez clasificada toda la tipología de notas de los traductores, se puede concluir que cumplen muy diversas funciones dentro de la traducción y que pueden estar presentes en mayor o menor medida dependiendo de múltiples factores como el propio criterio del traductor, las políticas editoriales, el propósito de la traducción, la época en la que se publica, el contexto cultural y literario del destinatario, etc. Lo que está claro, sin duda, es que afectan a la recepción de la obra, puesto que influyen en el ritmo o la fluidez de la lectura y permiten adentrarse por completo en el universo del autor y la obra o, de lo contrario, mantenerse al margen.

## 5. Conclusiones

Como se ha demostrado a lo largo de este trabajo, el análisis de los aspectos sociológicos de las traducciones constituye un aporte fundamental para la traductología, ya que ayuda a comprender qué motivos hay detrás de ciertas decisiones traductoras. Si bien los traductores constituyen el elemento central, ninguno trabaja aislado, sino sujetos a políticas e intereses editoriales, en un contexto histórico, social, político, económico, cultural, literario, etc. determinado e influidos por su propia ideología, voluntaria o impuesta.

En el caso de *Madame Bovary*, se han observado diferencias notables en las tres versiones escogidas para el análisis en cuanto a las estrategias traductoras, así como a la presencia y la función de los paratextos, en concreto, de las notas a pie de página. Al comparar estas diferencias desde una perspectiva sociológica, se ha confirmado la influencia de numerosos factores en la traducción como proceso y como producto.

Además, se puede reafirmar que el grado de canonización de esta obra es uno de los motivos por los que se han producido tantas retraducciones. Según el tipo de versión del que se trata y el propósito que se ha perseguido, están destinadas a un perfil de lectores u otro.

Como se había anticipado, este trabajo presenta, por razones obvias de tiempo y extensión, una serie de limitaciones: su reducción a tres de las múltiples versiones, su focalización en ciertos aspectos sociológicos y en una pequeña parte de toda la obra, etc. No obstante, constituye un buen punto de partida para continuar con un posible análisis más profundo y detallado de la obra al completo, teniendo en cuenta más aspectos sociológicos, e incluso que abarque los paratextos proporcionados por el propio autor. Por ejemplo, la correspondencia de Flaubert que elaboró en su proceso de escritura de *Madame Bovary*.

Aunque no sea posible establecer patrones de conducta absolutos sobre las estrategias de traducción, vista su complejidad, resultaría de gran utilidad seguir investigando sobre la aplicación de teorías sociológicas al estudio de traducciones. Esto supondría indagar más sobre aspectos a los que no se ha concedido demasiada importancia en los análisis hasta el momento, como las condiciones en las que trabaja cada traductor, que inciden totalmente en el proceso y el resultado de sus obras. De esta forma será posible extraer conclusiones más acertadas y, sobre todo, basadas en la realidad.

## 6. Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

Flaubert. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

Flaubert, Gustave. *La señora Bovary*. [orig. *Madame Bovary*]. Editado por hofmiller. Traducido por María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: Alba, 2012.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Traducido por Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2007.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Traducido por Juan Bravo Castillo. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

### Fuentes secundarias

Álvarez, Jesús, y Esther Morillas. *Las herramientas del traductor*. Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2000.

Berman, Antoine. «La retraduction comme espace de la traduction». *Palimpsestes*, 1990: 1-7.

Bravo Castillo, Juan. Comunicación personal. 4 de junio de 2019.

Bravo Castillo, Juan. «Madame Bovary et ses versions à l'espagnol». *La traducción: metodología, historia, literatura : ámbito hispanofrancés*. Barcelona, 1995. 397-406.

Chesterman, Andrew. «The Name and Nature of Translator Studies». *Hermes - Journal of translation and communication studies*, nº 42 (2009): 14-22.

Donaire Fernández, M<sup>a</sup> Luisa. «(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural». En *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, de M<sup>a</sup> Luisa Donaire y Francisco Lafarga, 79-91. Oviedo: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1991.

Francí, Carmen. «Traducciones envejecidas y traducciones con achaques». *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (Centro Virtual Cervantes), Noviembre 2012.

Fukari, Alexandra, y Michaela Wolf. *Constructing a sociology of translation*. John Benjamins, 2007.

- Gallego Urrutia, María Teresa, entrevista de Ciclo Babelia. *Entrevista con María Teresa Gallego Urrutia en El País*. 27 de Noviembre de 2013.
- García Albero, Javier. «Traducción y cultura: estudios de traducción literaria en la Península Ibérica». *Iberoamericana XIII*, nº 50 (2013): 183-196.
- García Salgado, Neila. «La retraducción: el caso de Strindberg». 2013. Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca.
- Genette, Gérard. *Umbrals*. [orig. *Seuils*]. Siglo XXI editores, 2001.
- Heilbron, Johan, y Gisèle Sapiro. «La traduction littéraire, un objet sociologique». *Persée* 144 (2002): 3-5.
- Henry, Jacqueline. «De l'érudition à l'échec : la note du traducteur». *Meta* (Les Presses de l'Université de Montréal) 45, nº 2 (2000): 228-240.
- Hewson, Lance. *An approach to translation criticism*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
- Lafarga, Francisco. «¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España». *Anales de Filología Francesa*, nº 12 (2004): 215-230.
- Lafarga, Francisco. «Sobre la recepción de la literatura francesa en España». *Revista de filología francesa*, 1995: 32-47.
- Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. [orig. *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary frame*]. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- López Ponz, María. «La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción». 2012. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- Proust, Marcel. «À propos du "style" de Flaubert.» *La Nouvelle revue française*, 1 de Marzo 1920: 72-90.
- Sartre, Jean-Paul. *L'idiote de la famille*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

Toledano Buendía, Carmen. «Listening to the voice of the translator: A description of translator's notes as paratextual elements». *The International Journal for Translation & Interpreting* 5, nº 2 (2013): 149-162.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. Barcelona: Bruguera, 1975.

Wolf, Michaela. «Translation 'going social'? Challenges to the (ivory) Tower of Babel». *MonTI*, nº 2 (2010): 29-46.