



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

La dama de las camelias: estudio de la traducción de los referentes culturales

Presentado por Gloria Hernández Ramírez

Tutelado por Cristina Adrada Rafael

Soria, 2016

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de fin de Grado ha sido realizado bajo la supervisión de la Dra. Cristina Adrada Rafael a quien quiero agradecer su esfuerzo y paciencia.

Me gustaría agradecer este trabajo a mi familia, en especial a mi padre y a mi madre por su esfuerzo para que haya podido llegar hasta aquí.

A Germán, Clara, Isa, Cris y Ana, por ser mi familia en Soria y mis compañeros en esta aventura.

A “los de Valladolid”, por comprender mis ausencias.

A Nacho, por ser mi gran apoyo cada día y enseñarme que no hay éxito sin esfuerzo.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| RESUMEN | 5 |
| RÉSUMÉ... .. | 5 |
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| OBJETIVOS Y COMPETENCIAS VINCULADAS | 7 |
| METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO..... | 10 |
| 1. TRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA | 11 |
| 1.1 Introducción y definición | 11 |
| 1.2. Proceso de traducción literaria | 12 |
| 1.2.1 Problemas que plantea la traducción literaria | 13 |
| 1.2.2 Técnicas de traducción literaria | 14 |
| 1.2.3 Relación autor-traductor | 16 |
| 1.3. Historia de la traducción literaria en Europa y en España | 17 |
| 1.3.1 Siglo XVIII | 17 |
| 1.3.2 Siglo XIX | 18 |
| 1.3.3 Siglo XX | 21 |
| 1.4. Teorías de traducción literaria. La traducción como acto de comunicación intercultural..... | 22 |
| 1.4.1 Primero enfoques comunicativos: la teoría de la recepción..... | 23 |
| 1.4.2 Estudios funcionales de traducción | 24 |
| • La Teoría del Escopo | 24 |
| 1. 4.3 Estudios Descriptivos | 25 |
| • Teoría del Polisistema | 24 |
| 2. LA TRADUCCIÓN LITERARIA: HERRAMIENTA DE TRANSMISIÓN CULTURAL | 27 |
| 2.1.Etimología y definición del término “cultura” | 27 |
| 2.2. Los referentes culturales | 30 |
| 2.2.1 Nomenclatura | 30 |

| | |
|--|----|
| 2.3. Autores y teorías. Comentario crítico | 31 |
| 2.3.1 Nida, Taber y Newmark | 31 |
| 2.3.2. Lorés | 33 |
| 2.3.3. Leppihalme | 34 |
| 2.4. Características de los referentes culturales y definición | 35 |
| 3. LA DAMA DE LAS CAMELIAS Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL..... | 36 |
| 3.1. La novela | 36 |
| 3.1.1 Resumen de la obra | 36 |
| 3.1.2. Significado social de la obra | 37 |
| 3.1.3. Estructura..... | 38 |
| 3.1.4. Influencias..... | 38 |
| 3. 2. Alejandro Dumas hijo. Vida y obra | 40 |
| 3.3. Narrativa francesa de siglo XIX | 41 |
| 3.4. Francia durante el siglo XIX | 44 |
| 3.4.1 La sociedad francesa | 46 |
| 4. PLANTEAMIENTO PRÁCTICO | 48 |
| 4.1. Traducciones y traductores seleccionados | 48 |
| 4.2. Establecimiento de categorías | 48 |
| 4.3. Análisis del corpus y resultados | 51 |
| CONCLUSIONES | 61 |
| BIBLIOGRAFÍA | 63 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Orientación de las técnicas de traducción..... | 16 |
|--|----|

RESUMEN

El presente trabajo analiza la traducción de los referentes culturales en la obra de Alejandro Dumas, hijo, *La dama de las camelias*. Se han empleado para ello dos traducciones del francés al español, la primera data de finales del siglo XIX y la segunda del año 2006. En primer lugar, se presentan una serie de teorías sobre la traducción literaria, la historia de la traducción en España y más específicamente sobre la traducción de los referentes culturales. En segundo lugar, se realiza un análisis de las traducciones de los referentes culturales seleccionados. El objetivo del análisis consiste en poner de manifiesto, por medio de ejemplos en el texto, la complejidad que supone la traducción de los referentes culturales para el traductor, así como determinar si dicha traducción ayuda a dar a conocer la cultura de partida.

Palabras clave: traducción literaria, referente cultural, literatura francesa, *La dama de las camelias*.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse la traduction des références culturelles dans l'oeuvre d'Alexandre Dumas, fils, *La Dame aux Camélias*. Ils ont été utilisés pour ces deux traductions du français vers l'espagnol, la première datant de la fin du XIXe siècle et la deuxième de l'année 2006. Tout d'abord on présente une série de théories de la traduction littéraire, de l'histoire de la traduction en Espagne et plus particulièrement sur la traduction des références culturelles. Ensuite, on réalise une analyse des traductions des références culturelles sélectionnées. L'objectif de l'analyse est de mettre en évidence, à l'aide d'exemples tirés du texte, la complexité de la traduction des références culturelles pour le traducteur, et de déterminer si cette traduction contribue à faire connaître la culture de départ.

Mots clés: traduction littéraire, référence culturelle, littérature française, *La Dame aux Camélias*.

INTRODUCCIÓN

Es un hecho que en el mundo conviven desde la Antigüedad una variedad inmensa de culturas con distintas lenguas, costumbres, religiones y tradiciones. La figura del traductor surge no sólo para resolver las barreras lingüísticas sino también las culturales lo que confiere a la labor de la traducción un carácter interdisciplinar en el que participan diferentes áreas del conocimiento (psicolingüística, sociolingüística, pragmática y semiótica). La labor del traductor consiste en que las referencias culturales lleguen al receptor y causen el mismo efecto que en el lector del texto meta. Esta realidad se complica cuando este trasvase requiere una reflexión y la toma de una decisión por parte del traductor. Este trasvase se ha realizado de diferente manera a lo largo del tiempo, lo que implica que podemos encontrarnos con diferentes traducciones más o menos adaptadas de un mismo referente.

La realización de este trabajo responde a una triple motivación. Por un lado, un interés particular por las distintas culturas que conviven en el mundo, las relaciones entre ellas, así como por los problemas y soluciones a los que los traductores se encuentran a la hora de traducir. Las dificultades que surgen de esta mezcla cultural son generalmente producidas por las connotaciones de ciertos elementos: los referentes culturales. El traductor deberá adecuar el mensaje a sus receptores, en el cual la traducción de los referentes es un reto a la hora de realizar el trasvase interlingüístico.

Por otro lado, la elección del ámbito de estudio, la traducción literaria y concretamente la traducción de un clásico de la literatura francesa, tampoco ha sido aleatoria. El deseo de colaboración en el desarrollo del estudio de una disciplina que a veces parece olvidada supone también una motivación a mayores en la realización de este estudio. En esta época que vivimos, donde es innegable que la ciencia y la técnica priman sobre el humanismo y las letras, es importante reflexionar sobre las creaciones literarias que se crearon en el pasado.

Por último la elección de esta novela en concreto y en esta lengua no es fruto de la casualidad. Desde siempre el idioma francés, así como la cultura y la sociedad francesa, han despertado en mí una gran curiosidad, lo que me ha llevado a interesarme por aspectos como la literatura, el cine o el arte del país galo. Como fruto de este interés hace seis años leí por primera vez esta obra de Dumas hijo que me conmovió profundamente y llamó mi atención por los usos y costumbres de la sociedad francesa que en ella se relatan. Como resultado de este interés he querido aunar en este trabajo mi afición por la literatura con mi formación como traductora y particularmente por un tema que encuentro muy interesante como es el del estudio de la traducción los referentes culturales.

OBJETIVOS Y COMPETENCIAS VINCULADAS

El principal objetivo de este trabajo es estudiar los referentes culturales que aparecen en la obra *La dama de las camelias*.

Los objetivos secundarios derivados de dicho trabajo son:

- Analizar la traducción literaria, cómo abordarla, sus características y los problemas que plantea.

- Estudiar la historia de la traducción literaria en Europa y en España desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

- Analizar detalladamente el concepto de cultura. Determinar, a través de varios autores, cuáles son sus características para reformular una definición de este término.

- Explicar, desde un punto de vista crítico, el tratamiento que se les ha dado a los referentes culturales a lo largo de la historia de la traductología.

- Deducir las características y formular una definición de los referentes culturales

- Aplicar todo lo anterior al estudio de una obra en particular (*La dama de las camelias*) y comparar como se han traducido sus referentes culturales en dos épocas distintas (siglo XIX y siglo XXI)

Estos objetivos están vinculados con las competencias generales del Grado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid, aprobadas por el programa Verifica de la ANECA, y que derivan directamente del Real Decreto 1393/2007 de 29 de octubre, de la Ley 3/2007 de Igualdad entre hombres y mujeres, de la Ley 51/2003 de No discriminación y accesibilidad de las personas con discapacidad y de la Ley 27/2005 de Cultura de la paz, a saber:

G1. Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.

G2. Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio – Traducción e Interpretación-.

G3. Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

G4. Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.

G5. Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.

G6. Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

En los que se refiere a las competencias específicas del Grado desarrolladas en este trabajo, enumeraremos las siguientes:

E9. Reconocer la diversidad y multiculturalidad de la lengua francesa.

E10. Conocer la cultura y civilización de la lengua francesa y su relevancia para la traducción.

E12. Conocer la evolución social, política y cultural para comprender la diversidad y la multiculturalidad.

E24. Reconocer el valor de la traducción en la historia del pensamiento y la aportación de la experiencia histórica en los procesos de reflexión y teorización lingüística y traductológica.

E25. Reconocer los valores humanísticos de la traducción.

E50. Conocer las habilidades y métodos generales y específicos de investigación y aplicarlos a proyectos concretos del área de la Traducción e Interpretación y de las Humanidades en general.

E51. Conocer los fundamentos interdisciplinares que servirán de marco teórico para el trabajo de fin de grado.

E52. Asegurar la calidad del trabajo en el marco de unos plazos establecidos.

E64. Gestionar el cansancio y el estrés.

E68. Reconocer el valor de la traducción como difusora de la cultura.

E70. Sintetizar las distintas formas de traducción y comprender las actitudes de los traductores.

E71. Entender la variedad de respuestas científicas y el sentido de las unificaciones de teorías y de la diversidad de la ciencia.

E72. Saber distinguir los principales recipientes del conocimiento científico (hipótesis, leyes, principios, teorías) y los principales métodos (observación, experimentación, contrastación...).

METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Para realizar este proyecto hemos pasado por varias fases:

En primer lugar, tras la elección del tema por las motivaciones expuestas anteriormente en la introducción, llevamos a cabo una búsqueda en el catálogo online de la Biblioteca Nacional de España (www.bne.es). En esta búsqueda tratamos de encontrar una novela escrita en francés, de mediados del siglo XIX, cuya primera traducción al español no distase más de veinte años desde la fecha de publicación del original (1848). Finalmente la novela elegida fue *La dama de las camelias* y sus traducciones de 1861 y 2006. Esta novela nos ofrecía un repertorio de referentes culturales muy útiles para nuestro estudio

En segundo lugar, realizamos un trabajo de investigación y documentación sobre la novela, su contextualización en la Francia del siglo XIX, así como las características del estilo en el que se enmarca. También establecimos una base teórica sobre la traducción literaria, y sobre cual creemos que es el proceso adecuado para realizarla y los problemas que plantea. A continuación nos centramos en la traducción de los referentes culturales y en las técnicas que se usan para realizarla.

Tras ello, nos dispusimos a analizar los dos ejemplares de la novela, con el fin de proceder a elaborar nuestro corpus de trabajo. Para la extracción del corpus, nos hemos basado en nuestra competencia lingüística en lengua C, en la búsqueda en páginas web así como en la consulta de libros y tesis doctorales sobre Arte e Historia. Basándonos en este corpus hemos realizado una clasificación de los distintos referentes culturales que aparecen en la novela para después crear una serie de cuadros comparativos entre las traducciones de los referentes culturales, en dicha comparación hemos incluido comentarios explicativos.

1. TRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

1.1 Introducción y definición

Es un hecho que la traducción ha tenido a lo largo de la historia un papel importantísimo en las relaciones entre los pueblos. Ha supuesto un medio de transmisión que ha influenciado en el progreso en los distintos campos de conocimiento. Esta actividad ha generado interés en grandes autores, desde Cicerón a Octavio Paz, pasando por Alas Clarín u Ortega y Gasset. Sin embargo, la disciplina que la estudia desde una perspectiva científica tiene poco más de medio siglo de vida. El interés por el estudio de la traducción surgió entre aquellos que se dedicaban a la Literatura Comparada o la Lingüística Contrastiva.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, las relaciones tanto político-estratégicas como económicas entre los países desarrollados aumentaron, lo que generó una necesidad cada vez mayor de traducciones e interpretaciones. Esta necesidad derivó en una preocupación por el estudio de las lenguas. A partir de la década de los ochenta los especialistas comenzaron a adaptar a la Traducción modelos de otras disciplinas como la Psicología, la Antropología o la Filosofía al estudio de la traducción.

Desde mediados del siglo XX son los textos científicos, técnicos, jurídico-administrativos y económicos los que representan el centro de la actividad traductora y, por tanto, del análisis teórico. El campo de investigación necesita ser reducido a unidades muy pequeñas (palabras) para conseguir unos buenos resultados. Algo que imposibilita que se aplique a los textos literarios. Todos estos estudios buscan crear unas reglas y preceptos para hacer de la traducción una ciencia, pero ello conlleva la obligatoriedad de aplicar a la traducción unas normas universales, como en las matemáticas. El texto literario, por las características que presenta queda fuera de estas teorías.

Podemos deducir que la traducción literaria es una actividad distinta a las mencionadas anteriormente que exige un enfoque y unas competencias específicas que no son compatibles con otros tipos de texto. Muchas de las primeras teorías sobre traducción dejaban fuera a la traducción literaria. Sin embargo enseguida comienzan a aparecer teorías que buscan ser más amplias e incluir también a este tipo de traducción. En las últimas décadas se ha llegado a unas posiciones más moderadas de carácter pragmático.

Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector. Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una

integración entre forma y contenido mayor de la habitual, y una especial vocación de originalidad. (Marco Bonillo, Verdegal Cerezo y Hurtado Albir, 1999: 167)

Por tanto podemos deducir que ha habido casi tantas definiciones sobre traducción, como autores y enfoques. A efectos de este estudio sobre los referentes culturales usaremos la definición de Toury: “[La traducción es] lo que se toma por tal, y que es aceptado como tal en una cultura dada y en una época dada” (1980: 35). Aunque Toury desarrolló esta definición para la traducción en general podemos emplearla para la traducción de los referentes de nuestro estudio, cuyo trasvase debe tener como objetivo principal el establecer un referente equivalente que provoque en el lector de la lengua meta el mismo efecto que provoca el original en el lector teniendo en cuenta el lapso temporal que, como en el caso de la obra que nos ocupa, hay entre el original y la traducción.

1.2. Proceso de traducción literaria

Aunque no consideremos la traducción literaria como traducción especializada sometida a unos cánones y a unas reglas sí que se deben establecer unos criterios para asegurar que el resultado final sea de calidad. La traducción literaria no puede ser juzgada como buena o mala debido a que este es un criterio subjetivo, sin embargo no por esto se debe descuidar su elaboración. La traducción que realicemos debe ser adecuada para el público al que va destinada y producir el mismo efecto en los lectores del TO y en los del TM.

Para poder valorar objetivamente cualquier traducción literaria, es conveniente ceñirse al marco surgido de una serie de principios generales o de una técnica que pueda utilizarse como guía para ese estudio, así como puntos de referencia para cualquier evaluación. (Gil de Carrasco, 2000: 1)

En la traducción literaria, además de encontrarnos con los problemas que presenta cualquier otro tipo de traducción, el traductor también debe prestar atención a ciertos aspectos textuales como el estilo del autor y del texto, el léxico o la gramática y decidir el grado de fidelidad que quiere conservar con respecto al original “Cualquier desviación respecto al texto original tiene que justificarse en el texto de la Lengua de Llegada.” (Gil de Carrasco, 2000: 1). La toma de decisiones respecto a la fidelidad es algo decisivo ya que puede incluso influir en el desarrollo de la obra. Por ello, el traductor debe ser prudente con los cambios que realice ya que estos pueden afectar de manera negativa cambiando por completo el sentido y el tono del original consiguiendo así que el mensaje no sea el mismo en la lengua de partida que en la lengua de llegada.

Por último, el proceso de revisión es una parte fundamental en cualquier tipo de traducción. Gran parte de los errores que se encuentran en una traducción son el resultado de una mala revisión o de la no realización de la misma y es que a veces resulta imposible realizar

esta tarea por falta de tiempo, sin embargo es un paso esencial en el proceso de la traducción si queremos evitar errores por falta de atención.

1.2.1 Problemas que plantea la traducción literaria

La obra literaria presenta problemas *per se* diferentes a otras tipologías textuales. Los elementos que en otros textos (técnicos, científicos...) son fundamentales en la traducción literaria depende de una estética que está subordinada a los sentimientos y las emociones.

Existe una gran diversidad de géneros y tipologías textuales con características propias que responden a varias finalidades y requieren competencias específicas, como por ejemplo: el tipo de obra literaria (novela de amor, de misterio, policiaca, poesía, cuento, etc.), el destinatario (público infantil, adulto, etc.), el tipo de traducción o el tipo de edición. Son factores que condicionan al traductor a la hora de realizar su encargo y enfocarlo de diferente manera.

Son muchos los problemas a los que se enfrenta el traductor literario, que diferenciaremos en dos grupos: lingüísticos y culturales. Los problemas lingüísticos son los intrínsecos a la propia lengua como puede ser el uso del dialecto para indicar una caracterización social o geográfica, que no tiene correspondencia en la LM. En este mismo grupo podemos ubicar los obstáculos que la evolución dinámica que se ha producido en el idioma y que dificulta sobretodo la traducción de obras clásicas o de distintos registros sociales que caracterizan a los personajes. Otros problemas de índole lingüística son los que vienen dados por la función intratextual del signo: polisemia, juegos de palabras, trabalenguas o refranes que la mayoría de traductores solucionan transmitiendo la función comunicativa. También podríamos incluir aquí el idiolecto de cada autor o su manera de escribir, algo que dificulta sobremanera el trabajo del traductor.

Las diferencias culturales son igualmente importantes, algunas son profundas como las derivadas de las relaciones sociales o de las situaciones políticas y ambientales a las que el autor ha estado expuesto. Y otras fácilmente solucionables con una nota explicativa como cuando aparece un objeto desconocido en la cultura meta.

La traducción, pese a las teorías que la consideran imposible, sigue existiendo y avanzando. La traducción literaria es posible, aunque sea imperfecta debido a los elementos citados anteriormente. Es cierto que hay aspectos intraducibles pero no de manera categórica. Lo esencial de una traducción literaria es transmitir unas emociones y unos sentimientos en la LM y que estos sean iguales a los que un lector del original pueda sentir.

El buen traductor como el buen lector original, comprenderá del mensaje literario lo suficiente para que su lectura se vea recompensada. Tampoco la abeja

agota el néctar de las flores, pero saca de ellas bastante para henchir de miel sus panales. (García Yebra 1988: 22)

1.2.2 Técnicas de traducción literaria

Son muchos los autores que han reflexionado sobre las técnicas de traducción a lo largo de la historia de la Traductología. Al igual que ocurre con la definición de traducción, hemos podido comprobar que no existe unanimidad en torno a los conceptos generales de la traducción.

Por ejemplo, si partimos de un punto de vista macrotextual, Newmark (1999: 117) lo denomina “método de traducción, y Delisle (1999: 248), en cambio, “estrategia de traducción”.

En lo que se refiere a la traducción de unidades más pequeñas, como frases y palabras Newmark (1999: 117) las denomina “procedimientos de traducción”, Nida (1964: 226), “técnicas de ajuste”, Vinay y Darbelnet (1965: 30), “procedimientos” y Franco Aixelá (1996: 60) “estrategias”. Debido a esta falta de consenso, hemos considerado distinguir primero lo que entenderemos a lo largo del estudio por los siguientes conceptos:

Método de traducción: seguiremos el enfoque de Newmark (1999: 117), debido a que, en nuestro texto, el método de traducción afectará al macrotexto, y será la manera en la que el traductor se enfrente a la traducción.

Técnicas de traducción: Lo entenderemos como las decisiones tomadas por el traductor a nivel microtextual.

A continuación, pasaremos a definir y clasificar las técnicas de traducción para el posterior estudio de los referentes culturales. Escogeremos las técnicas que nos resultan más adecuadas de diferentes aportaciones:

1) **Adaptación:** consiste en utilizar un referente cultural de la cultura meta para traducir uno de la cultura de origen que es desconocido para el público receptor. Esta técnica de Vinay y Darbelnet (1965: 3) coincide con el *equivalente cultural* de Newmark (1999: 119) y con la *traslación lingüística* de Franco Aixelá (1996: 60).

2) **Amplificación:** expresar un mismo significado con una cantidad mayor de significantes (Molina 2006: 89).

3) **Creación autónoma:** consiste en crear una equivalencia no léxica que no tendría sentido fuera del contexto (Franco Aixelá, 1996:64)

4) **Eliminación:** eliminar el referente cultural por resultar extraño para los receptores del texto (Franco Aixelá, 1996: 64).

5) **Generalización:** utilizar un término que designe un concepto más general para la traducción de un referente cultural más concreto (Molina 2006: 89).

6) **Particularización:** lo contrario de la anterior, utilizar un término que designe un concepto más concreto para la traducción de un referente cultural más general (Molina 2006: 89).

7) **Préstamo:** introducir una palabra de la LO en la LM sin modificarla. Esta técnica de Vinay y Darbelnet (1965: 30) se corresponde con la *transferencia* de Newmark (1999: 117) y con el *procedimiento de repetición* de Franco Aixelá (1996: 61). Esta técnica ha generado una gran controversia, hay quien opina que no es una técnica de traducción debido a que no hay una traducción si la palabra se conserva en la lengua original. En nuestro estudio, consideramos que todo el TM es considerado traducción.

8) **Reducción:** expresar con una cantidad menor de significantes un mismo significado. A esta técnica, que hemos tomado de Newmark (1999: 117-131) incluiremos la técnica de la *concentración* y la *implicitación* de Vinay y Darbelnet (1965: 199).

9) **Traducción literal:** esta técnica de Vinay y Darbelnet (1965: 30) consiste en traducir palabra por palabra de una lengua a otra.

10) **Traducción reconocida:** propuesta por Newmark (1999: 117-131), consiste en utilizar un término ya acuñado en la LM (aunque en ocasiones pueda ser inadecuado).

La clasificación de las técnicas de traducción varía también dependiendo del autor. Por ejemplo, Vinay y Darbelnet (1965: 30) las clasifican atendiendo al tipo de método de traducción utilizado, como directa y/o oblicua. Vázquez Ayora (1977: 251), distingue lo que él llama “procedimientos técnicos de ejecución” entre principales y complementarios. Nosotros coincidimos en la clasificación con Franco Aixelá (1996: 60), que clasifica las técnicas en función la orientación, si se orientan más hacia la cultura origen o hacia la cultura meta.

Por lo tanto en este estudio, seguiremos la propuesta de Franco Aixelá (1996: 60) y distinguiremos las técnicas de traducción según su carácter conservador o sustitutorio. Como técnicas de conservación, incluiremos: el préstamo, la traducción literal, la particularización, la amplificación. En el grupo de las técnicas de sustitución: la generalización, la reducción, la adaptación y la eliminación.

Nuestra propuesta de técnicas de traducción de acuerdo a las soluciones más o menos cercanas de la cultura origen sería la siguiente:

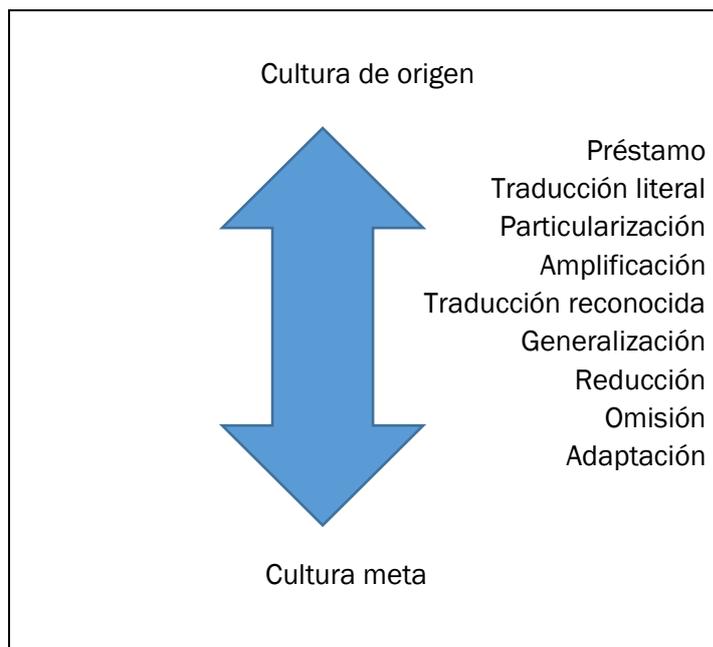


Figura 1: Orientación de las técnicas de traducción. Fuente: creación propia

Con esta clasificación, pretendemos analizar los métodos de traducción que se han aplicado en las traducciones de nuestra obra de estudio.

1.2.3 Relación autor traductor

Se podría decir que existe un compromiso entre el traductor y el texto, y también un compromiso con los lectores de la traducción que empieza en el momento en que tiene la obra en sus manos. Por eso, en muchos casos, y siempre y cuando sea posible, es importante la relación autor-traductor. Sin embargo el autor tiene que permitir al traductor un margen de libertad y de capacidad de elección. Algunos traductores como Kieffer, opinan que es algo positivo que haya esta relación entre autor y traductor:

(...) ¿Tengo derecho a decir a mi manera lo que otro dijo a su manera? La respuesta es sí rotundo, porque como autor a mi vez nada deseo tanto como escribir y ser traducido, aunque no entienda nada del idioma al cual soy traducido. Entiendo en cambio que las modulaciones de ese idioma ajeno tiene sus propias leyes, y debo otorgar a mi traductor la posibilidad de moverse dentro de ellas con libertad. (Kieffer 1988: 64)

Es también importante el punto de vista del autor, García Márquez en un artículo publicado en el periódico El País en 1982 señalaba que:

Es poco probable que un escritor quede satisfecho con la traducción de una obra suya. En cada palabra, en cada frase, en cada énfasis de una novela hay casi siempre una segunda intención secreta que sólo el autor conoce. Por eso es sin duda deseable que el propio escritor participe en la traducción hasta donde le sea posible. Una experiencia notable en ese sentido es la excepcional traducción de Ulysses de James Joyce, al francés. El primer borrador básico lo hizo completo y solo August Morell, quien trabajó luego hasta la versión final con Valery Larbaud y el propio James Joyce. El resultado es una obra maestra”

Sin embargo a veces incluso el autor puede sorprenderse por el resultado de su obra en otro idioma:

No me reconozco a mí mismo sino en castellano. Pero he leído algunas de los libros traducidos al inglés de Gregory Rabassa y debo reconocer que encontré algunos pasajes que me gustaban más que en castellano (...) su fidelidad es más compleja que la literalidad simple.

Pero también puede suponer un problema como señalaba Márquez en el mismo artículo donde habla sobre la actitud invasiva y predominante de Joseph Conrad con sus traductores: “(...) le hizo la vida invivible a sus traductores franceses tratando de imponer su propia perfección, pero nunca se decidió a traducirse a sí mismo.” (García Márquez 1982)

De todas formas, la mayoría de las veces esta colaboración no se produce y el traductor tiene que valerse de sus propios recursos para poder obtener un buen resultado.

1.3. Historia de la traducción literaria en Europa y en España

En este apartado analizaremos la evolución de la traducción desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Comenzaremos en esta época de la historia dado que, en este siglo, el castellano, el francés y el resto de las lenguas europeas estaban ya asentadas. Las traducciones se realizaban entre estas lenguas y lenguas clásicas, que si bien seguían siendo muy importantes, habían perdido parte de su preponderancia en detrimento del francés, el inglés, el alemán o el ruso.

1.3.1 El siglo XVIII

El siglo XVIII fue el momento de efervescencia de la traducción. En esta época se multiplican las relaciones culturales, hay una mayor facilidad para acceder a las lenguas extranjeras (lo que implica que se editen un mayor número de gramáticas y diccionarios) y el ansia por saber, característica del espíritu ilustrado, favorecieron el auge de la traducción.

Además, como hemos mencionado anteriormente, el asentamiento definitivo de las lenguas vulgares hace que crezcan las traducciones a dichas lenguas en detrimento del latín y el griego.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la traducción se vuelve un asunto de dominio público. Se traducen multitud de obras que son objeto de crítica, incluso la propia figura del traductor queda en entredicho y estos emprendieron una defensa de su trabajo.

Muchos estudiosos han atribuido el gran número de traducciones publicadas en España a la debilidad de la literatura española en contraposición a la literatura francesa. Conlleva esto un cierto rechazo a la lengua del país galo. Sin embargo la realidad es que Francia jugó un papel fundamental en la cultura del siglo XVIII como impulsor a través de las artes y las ciencias de la ilustración, y no solo afectó a España sino a toda Europa. Algunos autores consideraban la traducción como algo positivo mientras que otros la veían como una afrenta a las tradiciones y costumbres de cada país:

En esta época podemos hablar de opiniones encontradas de quienes consideran la traducción como un factor de enriquecimiento cultural y defienden con entusiasmo todo lo que pueda contribuir a él (vocablos, textos, tendencias literarias o modelos foráneos), y las de quienes, en cambio, la perciben como invasora de la propia tradición cultural y en consecuencia rechazan todo lo que lleva aparejado y que ven como una agresión (extranjerismos innecesarios, textos prescindibles, modelos literarios que se imponen y suplantán a los nacionales, etc.). ()

Pero no solo Francia influyó en la cultura española también lo hicieron otros países como Italia, Inglaterra o Alemania.

Durante este siglo, al aumentar el número de traducciones que se producen, aumenta también su crítica. En muchas ocasiones los traductores se ven obligados a justificar el motivo de sus traducciones. La mayoría de los casos en los que el traductor justifica el motivo por el que realiza la misma señala que lo hace por razones sociales y para instruir a la juventud. Por ejemplo Bautista Madramany traduce el *Arte poética* de Boileau y señala que lo hace "para instrucción de la juventud" (Boileau 1787: 26). También José Clavijo vierte al castellano la *Historia natural* de Buffon y en el prólogo de la obra señala: "que el mayor servicio que podía hacer a mi patria era traducir para instrucción de la juventud la mejor obra de historia natural que, ajuicio de los sabios, se conociese" (1786: 6).

En el ámbito de la traducción literaria, la primacía de lo estético sobre cualquier otro valor determina que el fin que persigue el traductor sea hacer el texto extranjero accesible a los lectores españoles para que disfruten de su belleza

La traducción en este siglo sirve para dar a conocer a los autores originales, para introducir en nuestro país novedades editoriales y para proponer nuevos modelos que los autores nacionales imitaran, lo que implicará una renovación literaria.

En esta época se producen también muchas retraducciones. Lafarga señala dos motivos por lo que esto se produce:

El convencimiento de los traductores de que es necesario dar al público contemporáneo una nueva versión más acorde con los tiempos, es decir, con los usos lingüísticos del momento, o bien sus criterios estéticos, que les hacen considerar inadecuadas o incorrectas la o las posibles versiones anteriores.
(Lafarga, 2004: 217)

La cuestión más importante para la teoría literaria de este siglo es la fidelidad o la libertad a la hora de trasladar el texto original. Fue el problema al que más atención se prestó en las reflexiones de la traducción. Traductores y teóricos de la traducción buscaron un difícil punto medio entre la fidelidad más absoluta y la libertad completa.

Capmany fue uno de los autores que más reflexionó sobre la elección entre literalidad o libertad. En su obra *El arte de traducir el idioma francés* expone su planteamiento básico: "el diverso carácter de las lenguas casi nunca permite traducciones literales" (1776: V). Afirma que el principio de la traducción "debe ser siempre fiel al sentido, y si es posible, a la letra del autor". Capmany tiene presentes las determinaciones lingüísticas y las consideraciones literarias para aseverar que fidelidad y literalidad no son lo mismo, y que ésta es un fallo al igual que el exceso de libertad por parte del traductor.

1.3.2. Siglo XIX

El siglo XIX en España está marcado por varios hitos históricos, la invasión de las tropas francesas de Napoleón, la guerra de la Independencia, la constitución de 1812 y el reinado de Fernando VII. Hechos que influyen también en la producción de traducciones.

Tras la invasión napoleónica en España se produce un cierto rechazo a todo lo francés, lo que implica que la exportación cultural llegue, en gran medida, en inglés. El volumen de traducciones vertidas desde esta lengua irá creciendo conforme vayan pasando los años.

Sin embargo el rechazo a la tradición afrancesada no durará mucho y tras la proclamación de Fernando VII como rey, gran parte de los intelectuales liberales emigraron tanto a Inglaterra como a Francia donde muchos desarrollaran una labor como traductores. Señala Ferreras (1973: 81) que entre 1790 y 1834 casi la mitad de las traducciones se imprimieron en el extranjero debido a que muchos de los intelectuales exiliados se dedicaban a la traducción ya que en España muchas obras no se podían publicar debido a la censura.

El período absolutista y de emigración en España coincidió con el establecimiento en Francia e Inglaterra de editoriales a las que no les pasó desapercibido los problemas de la Monarquía. Los recién liberados estados hispanoamericanos constituyeron un nicho de mercado donde podían distribuirse libremente los libros traducidos que no se podían editar en España. De este modo los traductores españoles comienzan a traducir a Shakespeare, Hugo o Chateaubriand.

La muerte de Fernando VII en 1833 pone fin al período absolutista y hace posible el regreso a España de los exiliados liberales (Martínez de la Rosa, Espronceda, Alcalá Galiano, el duque de Rivas...) que traen con ellos, tardíamente, los ideales del Romanticismo. Decimos tardíamente porque en los años 30 del siglo XIX algunos de los máximos exponentes del Romanticismo como Scott y Goethe ya habían fallecido y el Romanticismo francés se hallaba en su máximo esplendor. El hecho de que el Romanticismo llegase tarde a España es importante, pues ha sido un dato frecuentemente utilizado para “acusar la escasa originalidad del movimiento español y su excesiva dependencia de las fuentes de inspiración extranjeras” (Pegenaute, 2004: 322).

En esta época, debido al gran número de obras que se traducen, la traducción ejerce sobre el desarrollo de la literatura patria una influencia difícilmente igualable en cualquier otro período de la historia. Las dos causas principales son: la vuelta a España de los liberales en el exilio y la proliferación de nuevas editoriales, sobre todo en Cataluña, que crearan colecciones de obras extranjeras en castellano.

La caída del absolutismo trae consigo la caída de la censura que permite la entrada no solo de textos extranjeros sino también de nuevas formas. La difusión de la prensa periódica a partir de los años 40 del siglo XIX inaugura una nueva forma de difundir la literatura: el folletín, a través del cual entraron en nuestro país textos escritos en Francia pero como señala Lecuyer (1993) pesimamente traducidos dado que las exiguas remuneraciones que los traductores recibían.

Muchos autores son contrarios a esta influencia extranjera y a la proliferación de traducciones, que consideran desmedida según señala Mesonero Romanos:

La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones; nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes y hasta nuestras opiniones, todo es ahora traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros. (Mesonero Romanos, 1967: 277-278).

En la segunda mitad del siglo el número de lectores crece exponencialmente debido, en parte, a la alfabetización de la población. El género preferido de los lectores es la novela. Se traducen muchas novelas francesas, y la industria editorial experimenta un crecimiento importante debido a la disminución de los costes de producción consecuencia directa de los procesos de mecanización que trajo la Revolución Industrial.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX gran parte de los artistas se vuelven antirrománticos. El desencanto producido tras la Revolución de 1848 y el triunfo de la burguesía y su atrincheramiento en el poder, haciendo más conservadoras sus aspiraciones y estableciendo relaciones con las fuerzas que hasta entonces había combatido: el clero y la nobleza frustran las ansias de libertad de los artistas que se decantan por modelos más realistas. (Pegenaute, 2004: 397)

Sin embargo en nuestro país:

Las particulares circunstancias sociales de España retrasaron el advenimiento del Realismo frente a otros países europeos y ello por falta de una clase burguesa suficientemente amplia y consolidada como para que surgieran voces discordantes con el poder. (Pegenaute, 2004: 403)

En 1887 Alas Clarín, que había traducido a varios autores franceses como Racine, publica un ensayo llamado "Las traducciones", donde manifiesta que: "En el traducir es condición esencial, pero mérito secundario, conocer la lengua que se traduce". Según Clarín un traductor debe de ser "un literato" además de "artista de buen gusto también y hábil para hacer en el propio idioma los primores que el original hizo en el suyo". Considera también la traducción como el motor de la dinamización cultural:

Cuando en un país hay un renacimiento literario, uno de sus síntomas principales es un gran trabajo de asimilación, mediante el estudio que hacen los más insignes escritores nacionales de los libros extranjeros, pasando a los propios los dechados de arte que nacieron fuera de la patria (Alas 1990: 242).

1.3.3 Siglo XX

La historia del siglo XX es agitada y convulsa tanto en España como en Europa. Las guerras que se suceden durante todo el siglo, el fascismo, el comunismo y la globalización de las últimas décadas han afectado directamente a la traducción y a la reflexión que se ha hecho sobre ella.

Los primeros cuarenta años del siglo XX en España habían sido muy prolíficos en los que a traducciones se refiere. Autores como Unamuno o Gómez de la Serna desarrollaron también labores de traducción. Sin embargo la Guerra Civil (1936-1939) y el franquismo supusieron una

bajada en el número de traducciones que se realizaban en España, tanto por la falta de dinero en la posguerra como por la censura (Vega en Lafarga, 2004: 537).

Tras la posguerra, el aumento del poder adquisitivo de los españoles ayuda a la creación de nuevas editoriales (Planeta, Bruguera) lo que implica también un aumento en el número de traducciones. A pesar de las malas relaciones del Régimen con EEUU e Inglaterra el grueso de las obras que se traducen durante este periodo proviene de estos países.

En las décadas que siguen hasta la muerte de Franco las editoriales traducen y publican libros de manera frenética, aparecen libros de bolsillo. La censura es cada vez más flexible y en los 70 llega a España el espíritu de Mayo del 68 es tal el aperturismo que el italiano Cesare Pavese fue traducido por García Lecha en 1969.

Tras la muerte de Franco y la llegada de la democracia surgen cada vez más y más editoriales que se lanzan tanto a la conquista del *bestseller* como a la edición de textos especializados.

El siglo XX probablemente será en el que más se ha reflexionado sobre la práctica traductora. En España Ortega y Gasset publica en 1937 su obra *Miseria y esplendor de la traducción*, obra deudora de las ideas de Schleiermacher.

Ortega defiende la traducción escolar, aquella que anula la posibilidad de valoraciones estéticas, fea fiel, por tanto, y llena de notas a pie de página para que el lector sea consciente de que no va a leer un libro bello, sino un jarato bastante enojoso. (Vega, 2004: 486)

En Europa durante la década de los cuarenta, la traducción despierta el interés de filósofos y ensayistas como Benjamin o. Broch. Esta reflexión sobre la traducción originará una nueva disciplina: la traductología. Aunque Ciceron ya había reflexionado sobre ella en el *De óptimo genere oratorum* y también otros autores como Dolet, Humboldt o Schleiermacher.

Es en los años cincuenta cuando se le da un carácter "científico" o "técnico" gracias a las obras de Mounin o de Vinay y Darbelnet. En España el máximo exponente de la traductología será Valentín García Yebra.

1.4. Teorías de traducción literaria. La traducción como acto de comunicación intercultural

En la década de los años 80 se produce en el panorama de los Estudios de Traducción un abandono paulatino del enfoque lingüístico para avanzar hacia modelos comunicativos y culturales.

Algunos autores como Nida (1964; Nida y Taber: 1969) ya habían avanzado hacia enfoques más comunicativos a partir de su experiencia como traductores bíblicos. Nida consideraba que la traducción era un proceso de comunicación en el que el contexto sociocultural cobra una gran relevancia pasa a ser una de las figuras más dignas de revisión. (Luis, 2010: 45).

Como hemos mencionado anteriormente es en los 80 cuando aparecen una serie de modelos teóricos que conciben la traducción como un proceso comunicativo entre dos o más culturas. Uno de los trabajos más representativos es el de Bassnett y Lefevere (1990), el cual, a pesar de enmarcarse dentro de las teorías descriptivas de la traducción, tuvo también una gran influencia en las teorías funcionalistas de autores como Reiss, Vermeer, Nord, etc.

Como señala Snell-Hornby, las propuestas de aquellos teóricos que apuestan por el giro cultural comparten su interés por la traducción en tanto que transferencia entre culturas, la orientación hacia el texto meta, el funcionalismo y la importancia que le atribuyen al concepto de norma. (1988: 43-44)

1.4.1. Primero enfoques comunicativos: la teoría de la recepción

La teoría de la recepción es un movimiento de crítica literaria que recibe influencias de la hermenéutica, la semiótica y la sociología de la literatura. Este movimiento surge en los años sesenta de la mano de un grupo de investigadores alemanes. Sus principales seguidores son. Gadamer, Jauss, Iser y Weinrich.

En 1967 se publican dos libros que inauguran esta tendencia: *Para una historia literaria del lector* de Weinrich, y *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* de Jauss. Desde la publicación de estos títulos hasta hoy la teoría de la recepción ha ido “evolucionando hacia una teoría de la comunicación y una visión más global del acto literario” (Iglesias Santos, 1994: 43).

Según Weinrich y Jauss, el papel del lector está unido a la obra literaria. “La “historia de la literatura es entendida como un proceso de producción por parte de un autor y de recepción por parte de un lector”. (Yu-Fen Tai 2010: 182)

Jauss indica que la vida de la obra literaria no puede separarse de la participación del lector. Así, muchas obras atraviesan generaciones de lectores, que participan en esta relación emisor-receptor. Jauss afirma según determinados momentos la obra adquiere para los lectores diferencias estéticas o morales. Y que “la obra vive mientras produce un efecto” (Jauss 2000: 153).

Weinrich analiza la relación entre escritor y lector a través de la historia de la literatura y, para comprobar y corroborar su teoría, cita a algunos autores como Paul Valéry, Arthur Nisin o

Jean Paul Sartre. Autores que piensan que el escritor es solo una parte de la obra y que la otra parte fundamental es el lector. Weinrich concluye que “la obra que perdura está en un diálogo constante con los lectores de las distintas épocas históricas. Escribir una historia de la literatura es escribir la historia de este diálogo” (Weinrich 1971: 123).

Pero, ¿y qué pasa con las traducciones? Desde el punto de vista traductológico el traductor es tanto autor como lector. Si cada lector interpreta la obra de una manera, así lo hará el traductor. Dichas interpretaciones inevitablemente se ven determinadas por distintos factores.

En el marco de nuestra investigación, la hispanista Yu-Fen Tai realizó en 2010 un estudio sobre la teoría de la recepción de la traducción aplicada a *La dama de las camelias* en China:

“La dama de las camelias obtuvo un gran éxito, que se debió a su recepción por parte del amplio colectivo formado por sus lectores. Ese colectivo de lectores aceptó las nuevas ideas plasmadas en la obra, en el contexto de sus propios valores, lo que a su vez favoreció que el género de la novela se difundiera” (Yu-Fen Tai, 2010: 182)

1.4.2 Estudios funcionales de traducción

- **La Teoría del Escopo**

Esta teoría representa un cambio de enfoque, la traducción adquiere visión funcional, orientada hacia su aspecto sociocultural.

Los miembros de esta escuela de pensamiento, creen que la traducción tiene un propósito (escopo) que debe de ser definido antes de realizar la traducción. Este propósito determinará también el método y las estrategias que se emplearán durante el proceso de la traducción.

Los autores de esta corriente creen que la traducción debe seguir dos reglas (Rose: 1998):

- La regla de la coherencia: el TM debe de ser coherente desde el punto de vista de la coherencia textual para que la audiencia meta lo comprenda;
- La regla de la fidelidad: algunas relaciones intertextuales se deben dar entre el TO y el TO una vez satisfechos el escopo y la regla de la coherencia.

La evaluación de la traducción se mide por su adecuación a las demandas de la situación comunicativa en la LM. El grado de diferencia respecto al TO, se asume como algo inherente a la traducción, esta no tiene una identidad estática pues está sujeta a distintos factores.

1.4.3. Estudios Descriptivos

Surgen a finales de los 70 y estuvieron centrados en el estudio de la traducción literaria. Su culmen se produce en los años 80 gracias a los representantes de la *Manipulation School*, de la que formaban parte Lefevere, Lambert, Bassnett o Even Zohar.

Según Luis (2009: 56) estos traductólogos:

[...] No forman una escuela propiamente dicha, lo que sí hacen es reaccionar por una parte contra los planteamientos prescriptivistas y la entronización del TO, así como contra la falta de sistematicidad reinante en los estudios de traducción literaria y la hegemonía de los estudios lingüísticos.

Estos autores conciben la traducción como un “proceso cultural, condicionado, por consiguiente, por factores socioculturales e ideológicos”. (Luis, 2009: 56)

El estudio de la traducción estuvo condicionado durante largo tiempo por el objetivo de dar soluciones a problemas de carácter específico y, además, por determinar la relación exacta entre dos textos para considerar el TM como traducción. El modelo descriptivo, en cambio, centra su interés las traducciones reales.

Para cambiar la orientación prescriptiva por una descriptiva fue necesario un concepto de traducción dinámico que incluyera los fenómenos de traducción y abandonara toda postura normativa que condicionara de antemano la traducción.

La primera consecuencia de este nuevo concepto es el cambio en la perspectiva, que ahora se enfoca al sistema meta. Ahora, la función del texto meta es fundamental y ya no depende del texto original sino que está determinada por la cultura de llegada. El TO pasa por tanto a un segundo lugar.

- **Teoría del Polisistema**

Even-Zohar desarrolla en 1979 esta teoría a partir de los formalistas rusos. Las publicaciones más importantes de este grupo son las obras de Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics* (1978) y de Toury, *In Search of a Theory of Translation* (1980), Hermans, describe claramente los puntos de unión entre los investigadores del grupo:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the

place and role of translations both within a given literature and in interaction between literatures (1985: 10-11).

Según estos teóricos una obra literaria no es una sola entidad, sino un elemento integrado en un sistema, el cual forma parte de otros sistemas (social, histórico, político, cultural, etc.) que influyen y determinan su propia configuración.

Literature, to go back to the description of the Russian Formalists, is one of the systems that constitute the "complex 'system of systems'" known as a culture. Alternatively, a culture, a society is the environment of a literary system. The literary system and the other systems belonging to the social system as such are open to each other: they influence each other. According to the Formalists, they interact in an interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong (Lefevere 1992: 14).

Even-Zohar y sus discípulos, prestan atención a la cultura meta y a como selecciona las obras a traducir y como las traducciones se ven influidas por otros sistemas.

El sistema literario cambia constantemente debido a “las luchas internas para ocupar posiciones centrales y canónicas dentro del sistema” (Luis, 2010: 60). La literatura traducida no ocupa un lugar fijo en el polisistema de llegada, su situación varía a lo largo del tiempo dependiendo de las circunstancias culturales que se produzcan en el polisistema.

Según esta escuela, la literatura traducida gana importancia cuando es innovadora y puede renovar el polisistema meta, introduciendo nuevos modelos. Según Even-Zohar (1978: 117-127), esto ocurre cuando la literatura meta (o un género) no cuentan con obras a imitar en su lengua origen.

Si la literatura traducida ocupa una posición secundaria con respecto a otros sistemas del polisistema meta, esta sirve para reforzar los modelos ya existentes en el polisistema literario de llegada.

2. LA TRADUCCIÓN LITERARIA: HERRAMIENTA DE TRANSMISIÓN CULTURAL

2.1. Etimología y definición del término “cultura”

Hoy en día definir el concepto de cultura es una ardua tarea debido sobre todo a dos motivos: la evolución del término a lo largo de la historia y las distintas definiciones que de este se han dado desde distintas disciplinas.

Esto hace que cualquier intento de definirlo resulte difícil y arriesgado. Sin embargo, y pese a lo complicado de esta tarea, consideramos que es esencial para realizar este trabajo que tiene como objeto de estudio los referentes culturales.

En la primera parte de este capítulo ofrecemos una visión de la evolución del concepto de cultura y de sus varias connotaciones y seleccionaremos aquellas más pertinentes para nuestro trabajo. En la segunda parte del capítulo, comentaremos de manera crítica los estudios realizados sobre referentes culturales y estableceremos la definición para el posterior análisis.

Partiremos de un punto de vista etimológico del término, según el diccionario latín-español, la palabra cultura deriva del verbo latino *cōlo, cōlis, cōlĕre, cōlŭi, cultum* (cultivar). La cultura se refería en sus orígenes a los medios que se emplean sobre la tierra para obtener de ella un fruto. Este concepto pronto se extendió a otros ámbitos, dio como origen una vasta variedad de ciencias o artes que nacieron del cuidado y producción de especies vegetales y animales.

El término cultura sigue manteniendo su significado primigenio de cultivo (apicultura, fruticultura son ejemplos de dicho significado). Otra de las definiciones que ofrece el Diccionario de la RAE es: “Culto, honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado”. Aunque actualmente no solo se refiere al culto religioso sino también a la veneración por algún tema particular.

Estas dos acepciones de cultura (el cultivo y el culto) se emplean más frecuentemente de lo que pensamos. La primera, es la más importante y adquiere un tono metafórico que se aplica al cultivo de las facultades mentales de los humanos y que se podría definir así: “conjunto de enseñanzas y saberes que llevan al refinamiento intelectual del hombre” (RAE). La cultura entendida como educación, conocimientos académicos, buenos modales y habilidades sociales, tiene como consecuencia establecer unas diferencias entre individuos cultos e individuos que no han tenido oportunidad, capacidades, medios o interés para desarrollarse culturalmente. Esta discriminación, característica de las sociedades clasistas, supone que adquirir conocimientos y buenos modales (característico de las clases altas) constituye la única forma de ascender socialmente. Los términos cultura y civilización conllevaban originariamente la idea de

perfeccionamiento, mejora y progreso, tanto de las facultades humanas, tanto a nivel individual como social. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la definición de cultura o civilización, como proceso de evolución que lleva al perfeccionamiento de los individuos y la sociedad, supone el riesgo de que una cultura concreta se considere por sus miembros como la más avanzada y refinada y, por lo tanto, superior y mejor al resto (lo que en antropología se conoce como etnocentrismo). Esta idea fue la preponderante durante los siglos XVIII y XIX, como señala Jandt en su libro *Intercultural Communication*: “In the 19th century, the term culture was commonly used as a synonym for Western civilization” (Jandt, 2001: 5). Durante esta época destaca una figura, la del antropólogo inglés Tylor quien creía que la evolución de los pueblos se articula en distintas etapas, que comienzan en los estadios más primitivos o salvajes hasta llegar a su zenit, que sería la cultura occidental. A pesar de ser una definición etnocentrista supuso un verdadero punto de inflexión en la historia de este término. Es además el punto de partida de la antropología moderna:

“Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society” (Tylor, 1871: 1).

Esta definición es la primera que sugiere que la cultura es un conjunto de productos materiales e intelectuales que se derivan del modo de vida de un determinado grupo social.

A comienzos del siglo XX surgieron diversas teorías antropológicas, la teoría de las formas o modelos culturales fue la más importante. Boas reelaboró la definición de Tylor:

La cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida en que se ven afectados por las costumbres del grupo en que vive y los productos de las actividades humanas en la medida en que se ven determinadas por dichas costumbres (Boas citado en Muñoz Sedano, 1997: 100).

Este autor considera la cultura como una red de relaciones dependientes entre sí que se forma entre las distintas manifestaciones de la actividad social del hombre. Esta definición también establece una de las características principales de la cultura y es que esta es algo exclusivo de los seres humanos. La teoría estructural y funcionalista también surgió a principios del siglo XX, define la cultura como una realidad que ha aparecido para satisfacer las necesidades del hombre. Malinowski fue uno de los exponentes de esta corriente y definió la cultura como: “La cultura incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados. Esta herencia social es el concepto clave de la antropología cultural” (Muñoz Sedano, 1997: 100). Esta definición nos permite establecer una segunda característica: La cultura es algo que se transmite mediante la herencia social. Kroeber y Kluckhohn añan en su definición de cultura estos dos elementos que hemos citado anteriormente: la pertenencia exclusiva al ser humano y el carácter hereditario, de este modo definen la cultura como:

“A set of attributes and products of human societies, and therewith of mankind, which are extrasomatic and transmissible by mechanisms other than biological heredity, and are as essentially lacking in sub-human species as they are characteristic of the human species as it is aggregated in its societies” (Kroeber y Kluckhohn, 1963: 284).

París ofrece otra de las características de la cultura: el vínculo con el entorno “[La cultura] se encuentra en una íntima relación con el medio ecológico, al cual responde y el cual recrea desde sus peculiaridades” (París, 1994: 10).

En esta línea Rosales Lopez (1998: 298) señala que las pautas de comportamiento de las sociedades y de los hombres responden, en primer lugar, a su instinto de supervivencia en los distintos sistemas ecológicos a lo largo de la historia lo que ha llevado a que se originen distintas creencias, costumbres y productos. Por lo tanto podemos establecer otra característica: la cultura tiene un lugar de nacimiento y una extensión concretas.

Las aportaciones de Liarte (2001: 1) y añaden otra característica, que la cultura es el resultado de la interacción entre los miembros de un grupo, es decir, que tiene también un carácter dinámico, evoluciona a lo largo de la historia. Como señala Rosales López:

“La cultura constituye un ente dinámico que evoluciona con el tiempo a través de las aportaciones que realizan distintos miembros de la comunidad y que con mayor o menor intensidad contribuyen a su transformación.” (1999: 289).

La última característica que enumeraremos se refiere a la producción que se crea dentro de una cultura cuya creación primera y vehículo de todas las demás es la lengua. Según Bloomfield: “Language is primarily a cultural or social product and must be understood as such” (Bloomfield citado en Kroeber y Kluckhohn, 1963: 230). La cultura y la lengua comparten características, ambas son a la vez estáticas y dinámicas.

Tras el análisis realizado podemos señalar que la cultura presenta las siguientes características:

- Es exclusiva de los seres humanos.
- Su medio de transmisión es la herencia social.
- Nace en un entorno y un momento histórico determinados.
- Es el resultado de la interacción social.
- Es compartida por los miembros de un grupo.
- Es un conjunto de valores, costumbres y creencias.
- Es a la vez estática y dinámica.
- La lengua es una parte fundamental de la cultura, sobre todo por su carácter vehicular.

Por lo tanto podemos definir la cultura como conjunto de comportamientos, hábitos y costumbres, propios de un grupo social concreto y que se producen en un momento y un lugar determinados, y que se ven reflejados en una producción material e intelectual cuyo vehículo es la lengua.

2.2. Los referentes culturales.

La intención de este apartado es acotar ciertos aspectos de la cultura que nos permitan realizar nuestro estudio sobre los referentes culturales en *La dama de las camelias*. Creemos importante hacer un breve recorrido por las investigaciones sobre los referentes culturales, y analizaremos tanto las definiciones como las categorizaciones que proponen diversos autores. Explicaremos sus ventajas e inconvenientes y propondremos una definición de referente cultural.

2.2.1. Nomenclatura

Para este apartado tomaremos como referencia a Hurtado, en su libro *Traducción y Traductología* (2001: 608) elabora un listado de los distintos nombres que reciben los referentes culturales.

- Culturema: Vermeer (1983), Nord (1994, 1997), Hurtado (2001) y Molina (2001)
- Elemento específico de una cultura (*culture-specific item*): Franco Aixelá (1996)
- Elemento vinculado a una cultura (*culture-bound elements*): Nord (1994) y Nedergaard-Larsen (1993)
- Fenómeno específico de una cultura: Nord (1994)
- Marca cultural: sinónimo de referente cultural usado por Forteza (2005)
- Marcador cultural (*cultural markers*): Nord (1994) y Mayoral (1994)
- Palabra cultural (*cultural words*): Newmark (1988)
- Punto rico (*rich point*): Agar (1992)
- Realía: Vlahov y Florin (1970), Bödeker y Frese (1987), Koller (1992)
- Referencia cultural: Mayoral (1994) y Mangiron (2006)
- Referente cultural: Santamaria (2001), Molina (2001), Marco (2002, 2004) y Forteza (2005).
- Término cultural (*cultural term*): Newmark (1988).

2.3. Autores y teorías. Comentario crítico

2.3.1 Nida, Taber y Newmark

En 1964 Eugene A. Nida publicó su libro *Toward a Science of Translating*, donde habló por vez primera de la dificultad que supone traducir términos que están relacionados con un contexto social concreto:

“Terms associated with social culture pose numerous problems, not only because the basic systems are often so different, but also because the extensions of meaning appropriate to one system rarely work in another. In Isthmus Zapotec, to cite an example, it is impossible to translate English "sister" and "brother" by immediately corresponding terms. Rather, one must adjust to quite a different system, which employs three different terms: (1) a male sibling of the same sex, (2) a female sibling of the same sex, and (3) a sibling of the opposite sex” (Nida, 1964: 216-217).

Las dificultades son más acusadas cuando se trata de traducir lo que Nida definió como “technologies”: *“words used for weights, measures, and currencies”* (Nida, 1964: 217). Eugene Nida y Charles Taber elaboraron en su libro *The Theory and Practice of Translation* (1969) un compendio de los procedimientos de traducción que se podrían emplear ante estos problemas. Destacan dos técnicas importantes pero opuestas, la equivalencia formal y la equivalencia dinámica. La primera se definiría como:

[The] quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language. Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard [...] (Nida y Taber, 1982: 199).

Según los autores esta técnica debe evitarse, porque aunque preserva las características formales del mensaje original, distorsiona su significado e impide la comprensión de los lectores en la LM. Nida y Taber creen que es mejor el empleo de la equivalencia dinámica que definen así:

“[The] quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the RESPONSE of the receptor is essentially like that of the original receptors. Frequently, the form of the original text is changed [...]” (Nida y Taber, 1982: 198).

Por lo tanto, para Nida y Taber, es prioritario preservar el sentido original sobre la conservación de los rasgos formales. Recomiendan utilizar esta técnica pues, según ellos, garantiza la comprensión por parte de los lectores. Aunque también establecen un límite en el

empleo de esta técnica y es el riesgo de inverosimilitud que podría resultar de una adaptación cultural extrema.

Newmark recogerá las ideas de Nida y Taber y debatiría sobre su denominación, definición y uso. En *Approaches to Translation* (1981), Newmark se refiere por primera vez a lo que él denomina “cultural terms” en relación a los problemas de traducción que éstos plantean junto a los nombres propios y los nombres de instituciones. Define los “cultural terms” como: [...] *token-words which first add local colour to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type of text* (Newmark, 1981: 82). Esta definición pone de manifiesto dos cosas: la primera es la especificidad de algunos términos, que se encuentran ligados a un ámbito cultural concreto y, la segunda, la dificultad que supone su traducción a otra lengua, cuya mejor o peor consecución dependerá del grado de conocimiento de los receptores y del tipo de texto. Tras establecer esta definición, Newmark expone que la mejor manera de mostrarse respetuoso con la cultura origen es evitar su traducción o adaptación, y realizar una transcripción literal que, junto con una explicación garantice su comprensión por parte de los individuos pertenecientes a otros ámbitos culturales (Newmark, 1981: 83). Esta técnica de traducción está relacionada con la correspondencia formal de Nida y Taber. Sin embargo, Newmark en su trabajo, *A Textbook of Translation* (1988) cambiara de parecer. En este libro, opina que conservar una “cultural reference” en traducción dificulta la comprensión de los receptores, puesto que el acentuar ciertos rasgos de la cultura de origen podría oscurecer el mensaje que se pretende comunicar. En consecuencia, Newmark aboga por que las “cultural references” se sometan a un análisis de sus componentes para ser sustituidos por términos neutros en la cultura receptora. Newmark los denomina “functional equivalent”. Actualmente esta técnica se denomina generalización y Amparo Hurtado Albir en su libro *Enseñar a traducir* (1999) la define como: “*el empleo de “términos más generales o neutros para la reexpresión de un mensaje original”* (1999: 36). Además de esta solución Newmark también considera la posibilidad de traducir las “cultural references” haciendo uso de términos propios de la cultura a la que se traduce. Para Newmark, esta sustitución supone el empleo de un “cultural equivalent”, que en el fondo no es más que la nueva denominación que sobre la “dynamic equivalence” de Nida y Taber y propone el siguiente esquema:

(1) *Ecology Flora, fauna, winds, plains, hills: 'honeysuckle', 'downs', 'sirocco', 'tundra', 'pampas', tabuleiros (low plateau), 'plateau', selva (tropical rain forest), Isavanna', 'paddy field'*

(2) *Material culture (artefacts) (a) Food: 'zabaglione', 'sake', Kaiserschmarren (b) Clothes: 'anorak', kanga (Africa), sarong (South Seas), dhoti (India) (c) Houses and towns: kampong, bourg, bourgade, 'chalet', 'low-rise', 'tower' (d) Transport: 'bike', 'rickshaw', 'Moulton', cabriolet, 'tilbury', calèche*

(3) *Social culture - work and leisure ajah, amah, condottiere, biwa, sithar, raga, 'reggae', 'rock'* (4) *Organisations, customs, activities, procedures, concepts* (a) *Political and administrative* (b) *Religious: dharma, karma, 'temple'* (c) *Artistic*

(5) *Gestures and habits 'Cock a snook', 'spitting'* (Newmark, 1988: 95).

En nuestra opinión, esta categorización ofrecida por Newmark presenta distintos problemas:

La vaguedad en la definición de *cultural words* ya que identifica cualquier concepto que sea particular de un grupo como referente cultural.

En segundo lugar, consideramos una incongruencia que Newmark haya incluido en su esquema el concepto de cultura, cuando el fin del esquema es establecer categorías dentro de la cultura.

En tercer lugar, Newmark realizó esta clasificación a partir del análisis de una serie de traducciones con las que él había trabajado. Por lo tanto resulta imposible que esta clasificación se aplique a textos con características distintas.

En cuarto lugar señalaremos que al haberse realizado esta clasificación basándose en un número reducido de textos esta resulta abierta e inconclusa, por lo tanto creemos que no puede usarse como modelo para clasificar los referentes culturales.

Como conclusión señalaremos que Newmark considera que las referencias culturales implican necesariamente una dificultad. En nuestra opinión esto no es así, un referente cultural puede presentar una dificultad a la hora de traducirse, pero no consideramos que esta sea su característica principal.

2.3.2 Lorés

Lorés en su tesis *An Assessment of the Translation into Spanish of Cultural Terms* (1992), propone una definición de referente cultural:

"[...] those [events] which refer to a certain way of life and for which corresponding events cannot be easily found in another culture, that is, in another society, with a different system of customs and beliefs" (Lorés, 1992:47).

Esta autora, al igual que Nida, Taber y Newmark, define los referentes culturales atendiendo a su especificidad cultural, pero en nuestra opinión no les achaca el carácter conflictivo que hemos criticado previamente en la obra de Newmark.

La autora le confiere al referente cultural un carácter exclusivo, el referente cultural solo puede existir en una cultura determinada. No estamos de acuerdo con esta afirmación ya que, en nuestra opinión, los referentes culturales tienen entidad propia.

Lorés plantea la siguiente clasificación (1992: 50):

- 1.- Items referring to social culture
 - 1.1. Education
 - 1.2. Administration
 - 1.3. Political organisation
- 2.- Leisure and social activities
- 3.- Proper names
- 4.- Place names
- 5.- Material facts
- 6.- Titles of books
- 7.- Mass media
- 8.- Measurements

Esta clasificación tampoco nos gusta porque, igual que Newmark, la autora hace referencia otra vez a la cultura y además este esquema ha surgido a partir de un número de textos limitados con los que la autora ha trabajado. Rosa Lorés establece otra clasificación con la que tampoco estamos de acuerdo, las *cultural expressions* que subdivide de la siguiente manera (1992: 95):

- 1.- Interjections and exclamations
- 2.- Affectionate words
- 3.- Taboo and swearwords
- 4.- Wordplays, puns and alliterations
- 5.- Idioms
- 6.- Colloquial expressions
- 7.- Metaphors

Lo que Lorés llama *cultural expressions* en nuestra opinión va más allá del concepto de cultura. Como hemos señalado anteriormente en nuestra definición de cultura la lengua y la cultura están estrechamente ligadas, sin embargo no podemos considerarla un referente cultural en sí misma. Consideramos que el estudio de los fenómenos lingüísticos debe realizarse desde otros puntos de vista.

2.3.3. Leppihalme

Leppihalme en su obra, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions* (1997), usa el término “culture bumps” que define como “[...] situation where the

reader of a T[arget] T[ext] has a problem understanding a source-cultural allusion". En nuestra opinión, esta definición da a entender que los referentes culturales solo lo son cuando un lector tiene problemas para comprenderlos.

Leppihalme deja algunas preguntas sin responder en su estudio, pues, ¿Qué ocurre cuando una persona de la cultura meta conoce el referente y otra no? Por ejemplo, en la obra que estamos estudiando aparece el término *préfecture*, que en español se ha traducido como prefectura y que hace referencia a la capital de los departamentos franceses. Este término está ampliamente extendido dentro y fuera de Francia, sin embargo, habrá lectores que no sepan exactamente a lo que se refiere por lo que ¿Podríamos considerarlo un referente cultural o no?

Sin embargo, el verdadero objeto de estudio de Leppihalme son las "allusions", que define como: "A reference, usually brief, often casual, occasionally indirect, to a person, event, or condition presumably familiar but sometimes obscure or unknown to the reader" (Leppihalme, 1997: 6). La autora realiza una categorización de las mismas:

- *Allusions proper*
- *Stereotyped allusions*
- *Semi allusive comparisons*

Leppihalme lleva a cabo una recopilación de las técnicas de traducción utilizadas para traducir estas alusiones. Dichas alusiones son una recopilación de refranes, referencias bíblicas, nombres propios, etc. Por lo tanto, se encuentran fuera de nuestro análisis de estudio.

4. Características de los referentes culturales y definición

Tras realizar esta crítica a distintos estudios creemos que los referentes culturales presentan las siguientes características:

- Son una realidad que experimentan los miembros de un grupo determinado.
- Confieren a una cultura su identidad.
- Traducirlos no es siempre una dificultad.
- Los fenómenos lingüísticos (refranes, modismos, etc.) no pueden considerarse referentes culturales.

A partir de estas características y de la definición de cultura que hemos propuesto al inicio del capítulo hemos elaborado la siguiente definición de referente cultural:

Elementos que se refieren a las costumbres, las creencias, la producción material, artística e intelectual realizada por un grupo determinado de personas y que están supeditados al lugar y al momento en el que se producen.

3. LA DAMA DE LAS CAMELIAS Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

3.1. La novela

3.1.1 Resumen de la obra

La novela comienza con la muerte de una de las cortesanas más famosas de París, Margarita Gautier, con tan sólo veinticinco años. Para poder solventar todas las deudas que contrajo en vida, sus lujosos ropajes y muebles se ofrecen en una subasta en la propia casa de Margarita.

El narrador de la historia, quien, según cuenta, solo conocía a Margarita de vista, puja por un ejemplar de *Manon Lescaut*, con una dedicatoria de amor firmada por Armando Duval. Duval se presentará en casa de este joven hombre, preguntando por el libro de *Manon Lescaut*, y él se lo entrega de inmediato. Este acontecimiento le permitirá conocer la historia de amor entre Margarita y Armando por boca de este: Margarita Gautier es una mujer de vida alegre, elegante y guapa que recorre los grandes salones de París embaucando a los hombres. Acude al teatro, a la ópera y pasea habitualmente por los Campos Elíseos en un lujoso carro de caballos, entre todo este lujo, un día, en el teatro, conoce a Armando hacia quien se siente inmediatamente atraída. En aquella época Margarita era la protegida de un acaudalado y celoso duque que no le permite relacionarse con otros hombres. Sin embargo, Margarita se las ingeniará para que Armando y ella lleguen a ser amantes.

Un día, durante una excursión al bucólico pueblecito de Bougival, Margarita encuentra una casa que considera perfecta para que Armando y ella puedan ser felices y es que Margarita considera a Armando el gran amor de su vida y quiere cuidarlo defenderlo y conservarlo y cree que la mejor manera para ello será alejándose de la sociedad parisina y comenzando una nueva vida en el campo. Convince al duque que la protege para que compre la casa. Margarita se esforzará durante todo este tiempo para ser la mujer perfecta, cuidará de Armando e intentará desquitarse de su estigma de prostituta.

Sin embargo, los problemas no tardan en llegar. Margarita tiene cientos de deudas por lo que tendrá que vender gran parte de sus muebles y su carro de caballos además entrará en escena el anciano padre de Armando quien ha descubierto que su hijo ha caído en los brazos de una prostituta que tiene fama de arruinar a sus amantes y no se queda de brazos cruzados; va a Bougival y entabla un diálogo con Margarita, que será decisivo para el desarrollo de la novela. La posición del padre es clara y firme. Comprende los sentimientos de su hijo pero le explica que una relación así solo traerá desgracias y que debe de acabar de inmediato. La carrera social y profesional del joven ha quedado en suspenso ya que la sociedad los censura. El padre intenta

explicar que si Margarita lo ama debe renunciar a él. Y así sucede, abandona a Armando y vuelve a París. Armando, enfurecido, piensa que le ha dejado por otro hombre y decide olvidarse de ella.

Las condiciones de vida en las que Margarita ha vivido han minado su salud y sola, enferma de tuberculosis y abandonada por todos termina postrada en una cama con la única compañía de su fiel amiga Julia Duprat, quien se cartea con Armando explicándole la evolución fatal de la enfermedad de Margarita. Finalmente, pocos días antes de morir, Margarita decide escribirle una carta a Armando contándole toda la verdad sobre lo que ocurrió y porqué lo abandonó. Fallece pocos días después sin ver a Armando por última vez.

3.1.2. Significado social de la obra

La novela fue publicada en 1848, se halla justamente en el vértice donde acaba la Monarquía de julio y empieza la II República. Todo el reinado de Luis Felipe fue una lenta pero segura ascensión de la burguesía que se consolidará durante la II República. *La dama de las camelias* se sitúa en el marco de esta burguesía con sus prejuicios sus egoísmos y su estrechez de miras.

Y aquí, empiezan las contradicciones, Dumas que ha escrito la obra arrepentido, sintiendo que se ha portado mal con una mujer que no lo merecía, se encuentra con que tiene que resolver el conflicto planteado entre la cortesana y la sociedad a la que él pertenece, que, una vez sobrepasados los límites permitidos resultan incompatibles. No hay que olvidar que el público al que se dirige es, al fin y al cabo, burgués.

El problema del autor consiste en hallar la fórmula que le permite beatificar a la cortesana sin condenar a la burguesía, que facilita y propicia la existencia de esa clase de mujeres, las utiliza a su gusto pero no permite que traspasen los umbrales de sus casas y sus convenciones.

Margarita podría ser el sueño de cualquier burgués por su belleza su inteligencia y por su capacidad de amar. De hecho, es el sueño de Armando pero como tal ella no puede entrar a formar parte de una burguesía que quiere a una mujer sujeta y sumisa, dependiente de su marido (tanto física como económicamente).

Durante toda la primera parte de la novela Margarita aparece como una mujer segura, independiente y generosa muy superior a Armando, a quien Dumas dibuja como un hombre mezquino, torpe e inseguro. Margarita se erige así como representante de la libertad y la independencia, algo prohibido a las mujeres de la buena sociedad. Cuando Armando está a punto de sucumbir y romper con su mundo e introducir en él a una mujer socialmente imposible aparece la moral burguesa para poner las cosas en su sitio.

El padre de Armando es la encarnación de la moral burguesa, típico representante de esa clase de hombres “honestos” incapaces de ver la hipocresía de una moral que quiere esposas santas pero que necesita cortesanas alegres para llenar ese vacío que las esposas nos pueden satisfacer. Expresa varias veces este cinismo a lo largo de sus apariciones en la novela (tantos físicas como epistolares) el punto culmen de esta hipocresía llega cuando por no manchar su apellido miente a su hijo haciéndolo creer que Margarita lo ha abandonado. Y es que Armando tampoco se queda fuera de esta hipocresía, en seguida cree en las apariencias, en que Margarita lo ha abandonado porque se ha cansado de él, encuentra Armando así un pretexto para reintegrarse en la sociedad.

La habilidad narrativa de Dumas consiste en que el arrepentimiento de Armando y la rehabilitación de Margarita suceden después de la muerte de esta, cuando ya nada tiene solución.

3.1.3. Estructura

La novela, según Pascual (1983: 261) se puede dividir en tres bloques:

- Primer bloque: corresponde con el narrador, cuenta los hechos que conoce de manera objetiva e imparcial aunque a veces introduce sus propias teorías; y es que por una parte reconoce el trato tan injusto que la sociedad da a las cortesanas pero por otra parte describe a Armando como un hombre burgués modélico y en ningún momento en el libro discute este hecho.
- Segundo bloque: consiste básicamente en el relato de Armando Duval. Es el más extenso, Armando cuenta los hechos con la máxima objetividad posible. Sin embargo interrumpe también su relato con protestas de arrepentimiento y elogios a Margarita. Su valoración de lo ocurrido oscila entre el reconocimiento a la bondad de Margarita y su escamoteo del problema principal que es porque la sociedad ocasiona tales dramas.
- Tercer bloque: el tercer bloque es el más breve y corresponde al diario o la correspondencia de Marguerite. En este apartado se desenmaraña la red tejida en torno a ella, se explica el móvil de los hechos y su perdón salva a todos. Dumas la dibuja de tal modo que sea redimida y redentora y en varias de las frases que escribe en sus cartas da a entender que en el fondo le hubiera gustado formar parte de esa sociedad que tan duramente la ha castigado.

3.1.4. Influencias

La dama de las camelias fue una novela que gozó de una amplia popularidad a lo largo de la segunda mitad del XIX. Desde su publicación ha influido en distintas áreas de la cultura y en

distintos autores hasta nuestros días. Su adaptación más famosa es la ópera de Giuseppe Verdi *La traviata* (1853), un drama dividido en tres actos que narra la historia de Violetta y Alfredo, dos jóvenes enamorados que como Margarita y Armando viven una historia de amor ilícita y trágica debido a los prejuicios de la época.

En las últimas décadas la novela ha sido llevada al cine en varias ocasiones, la más famosa la dirigida por Gregor Cukor en 1936 y en la que Greta Garbo interpreta el papel de Margarita. Como versión adaptada y muy exitosa podemos citar una película musical con un argumento muy similar al de la novela: *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), protagonizada por Ewan McGregor y Nicole Kidman, seguramente la adaptación más fiel a la novela original aunque ambientada a principios del siglo XX.

Esta novela también ha influido en grandes literatos españoles como Pérez Galdós.

Destacan tres aspectos de la obra en los comentarios galdosianos. El primero y menos importante es la índole enfermiza, tísica, de la protagonista. El segundo es el carácter metonímico de la camelia, empleada eufemísticamente para designar el amor ilícito. Y el tercero, el de más bulto, es la manera distintiva de que se trata el tema del amor de una cortesana (Ribbans, 2010: 1)

La dama de las camelias y la figura de Margarita Gautier son un punto de referencia en la literatura europea del siglo XIX, la figura de la prostituta o cortesana que a través de un amor profundo logra redimirse. Gracias a que la novela se llevó al teatro en el 1852 y más tarde Verdi la tomó como referencia para *La traviata* la novela alcanzó una popularidad notoria.

Servén, en un artículo publicado en la *Revista de Literatura* analiza como esta obra y su protagonista influyen en la novelística de la restauración, concretamente en tres autores españoles: el ya citado Benito Pérez Galdós, Palacio Valdés y Valera. Según Servén, Galdós hace referencia a esta obra en su novela *Rosalía*, Valera en *Genio y figura* y Palacio Valdés en *Riverita* (Servén, 1996: 85)

A su vez, la novela de Dumas, aunque el relato según sus propias palabras esté basado en un hecho autobiográfico, también recuerda a argumentos de la tradición literaria francesa:

Manon Lescaut (1731) del abate Prévost. Esta novela narra el amor ilícito entre dos jóvenes Des Grieux, joven de 17 años, quien proviene de una buena familia y Manon Lescaut, una pobre aspirante a monja. Los dos amantes también huyen juntos y se enfrentan a los convencionalismos de la época. Dicha novela es citada de forma explícita en la novela, aparece en repetidas ocasiones y de hecho es el punto gracias al que el relato de Armando se produce.

Marion de Lorme de Victor Hugo (1831), drama en cinco actos que fue censurado. Narra la historia de Marion, una de las cortesanas más bellas, alegres e inteligentes del siglo XVIII.

Hugo desarrolla una historia sobre regeneración y rehabilitación de una prostituta a través del amor puro.

Frédéric et Bernerette (1838) de Musset es una obra muy similar también, incluso más que la de Hugo (intervención del padre de él y muerte de la protagonista).

Por último, *Fernande* (1844) de Alejandro Dumas padre presenta también el tema de la cortesana arrepentida, aunque mucho más melodramática y folletinesca: trata sobre temas como la infidelidad. La protagonista, Fernande, tampoco es de baja extracción social ni la novela tiene un final trágico.

3.2. Alejandro Dumas, hijo. Vida y obra

Alejandro Dumas hijo nació en París el 29 de Julio de 1824. Hijo del novelista del mismo nombre y de la modista Catherine Labay, nació fuera del matrimonio y su padre no lo reconoció como hijo legítimo hasta 7 años después. Las leyes de la época permitieron a Dumas padre separar a su hijo de su madre, traumatizando al niño y marcando su carácter y su posterior obra literaria pues este acontecimiento inspirará algunas de sus obras; en su novela *El hijo natural* (1858), Dumas expuso la teoría de que aquel que trae un hijo ilegítimo al mundo, tiene la obligación moral de casarse con la mujer a la que ha dejado embarazada.

Dumas padre le procuró una educación de calidad a su hijo. Estudió con M. Goubana, continuó después en el Colegio Bourbon para finalizar en 1841 en el colegio de M.Henon. Si bien es cierto que Dumas hijo tuvo que sufrir las burlas de sus compañeros debido a su ascendencia negra (Su abuelo se había casado con una negra dominicana).

Estos hechos son los que dieron a su producción literaria el carácter moralizante que la caracteriza. Una vez finalizados los estudios lleva la vida propia de los jóvenes de la época en París.

En 1842 conoce a Marie Duplessis (cortesana parisina amante del escritor que inspiró el personaje de Margarita Gautier). Dumas la ve por primera vez en la plaza de la Bolsa, en aquel entonces ella contaba 18 años y era la protegida del duque de Guiche. Dos años después ambos jóvenes son presentados oficialmente en el teatro de Variedades y comienzan una relación que durará aproximadamente un año y que finaliza cuando Alejandro Dumas padre interfiere en la relación.

En 1846 Alejandro Dumas padre viaja a España como historiógrafo del enlace entre el duque de Montpensier y la infanta Luisa Fernanda de Borbón, su hijo lo acompaña y el viaje se prolonga por el norte de África. A su vuelta, el 10 de febrero de 1847, se entera de la muerte de Marie. Deprimido decide aislarse en una pensión del barrio de saint-Germain lee Manon Lescaut y en un mes escribe *La dama de las camelias*.

El éxito de la obra es inmediato, y es que en 50 años llegaron a publicarse doscientas ediciones en francés.

En los años siguientes publica obras como *le Roman d'une femme* o *Tristan le Roux*.

En 1851 prepara la adaptación al teatro de *La dama de las camelias* y el 2 de febrero de 1852 la obra se estrena en París con un rotundo éxito. Durante los siguientes años se dedica a escribir solo obras de teatro.

En 1855 estrena *Le demi-monde*, su primera obra de estilo realista con la que rompe con el Romanticismo anterior. En este mismo año se enamora de Nadie Knorring, una mujer casada, con la que en 1860 tienen una hija ilegítima, en 1864 logra casarse con ella pero su matrimonio resulta un fiasco.

En 1866 publica *L'affair Clemeceau* tras su catástrofe matrimonial. En 1870 muere su padre. A partir de 1872 comienza a escribir obras de carácter misógino como la *femme de Claude* y un panfleto, *L'homme-femme* contra el que protestarían autores como Emile Zola.

Unos años después pierde algo de esa misoginia y con el éxito en el teatro de *Monsieur Alphonse* y con la novela de tesis *La emancipación progresiva de la mujer* donde defiende que la mujer se debe someter al marido de forma voluntaria.

En 1875 ingresa en la Academia Francesa y durante estos años escribe varias novelas de tesis donde habla de los problemas sociales como la paternidad, los hijos naturales o el divorcio. En 1895 fallece su esposa y Dumas se vuelve a casar, esta vez con Henriette Regnier una mujer 40 años más joven que él. Alejandro Dumas hijo muere varios meses después el 27 de noviembre de 1895 en Marly-le-roi. Su cadáver fue trasladado a París y enterrado en el cementerio de Montmatre.

3.3 Narrativa francesa de siglo XIX

Tradicionalmente el siglo XIX se ha separado en literatura en dos estilos diametralmente opuestos, el Romanticismo y el Realismo, sin embargo este apartado presentaremos el Romanticismo y el Realismo como una simbiosis y no como etapas separadas y diferenciadas. A nuestro parecer más acertada para el estudio que nos ocupa. Pues estamos de acuerdo con del Prado (1994: 793) en que el término realismo se ajusta más a la voluntad histórica del siglo XIX.

Siempre se ha considerado el siglo XIX como el siglo en el que la novela alcanza su apogeo. Esta consideración nace en parte por la calidad de las obras que se publican en Europa durante toda esta época, pero también por ser el momento en el que triunfa la conciencia burguesa a la que va unida una manera de leer y de sentir la literatura.

El genio francés moderno es burgués y de la burguesía de sus contradicciones nace lo mejor de la producción cultural literaria. El desarrollo de la novela moderna es propio de del momento histórico cultural en Francia que propicia el nacimiento y la crisis de la burguesía.

La riqueza se verá compensada por la drástica reducción de las formas narrativas. Los sistemas narrativos heredados de los siglos anteriores se simplifican y tienden hacia lo que se denomina el grado cero de narratividad. Lo que no se abandona es el sentido realista. Los autores narrativos del siglo XIX están dominados por dos obsesiones: Por un lado, una obsesión realista por la recreación de las estructuras materiales económicas y de poder y por otro, una obsesión romántica por la lucha del individuo contra dichas estructuras, venciendo a veces y siendo vencido por ellas.

No hay un cambio en la naturaleza del héroe a lo largo de la escritura narrativa del siglo XIX y los héroes solitarios de Chateaubriand entrarán en conflicto con la misma sociedad que los héroes de las novelas de Zola: sociedad que perdidos todos los valores éticos de referencia, se asienta sobre el artificio moral o sobre la expulsión sistemática de todo aquel que no produce o no saca beneficio de su producto.

La descripción de esta sociedad cambiará primero se representará simbolizada y luego de manera material y llegará a invadir casi la totalidad del texto. Pero, más allá del enfrentamiento entre el yo y sociedad civil, más allá de la oposición entre sociedad burguesa y pueblo que toma conciencia de su existir, lo que da sentido a toda la novela del siglo XIX es la problemática del héroe (del Prado, 1994:792).

Las características de la narrativa a lo largo del siglo XIX son:

- **Popularización de la novela**

Tras Napoleón y sus sucesivas reformas educativas, la educación se generaliza y aumenta el número de personas que saben leer. El destinatario ya no es el público culto de los siglos anteriores. Este nuevo lector, con otros intereses y otra sensibilidad genera un cambio en la manera tanto de escribir como de editar.

El lenguaje en muchos casos se ajusta al de las clases medias y populares y las novelas dejan de publicarse en lujosos ejemplares de piel y se populariza el *feuilleton*, que acerca a los lectores la ficción, esto exige una estructura simple y clara que sepa mantener el suspense.

También es importante el carácter de los personajes. La presencia de un héroe, un personaje singular que genere deseos y añoranzas en el lector es esencial. El héroe debe de ocupar un lugar privilegiado.

Todo esto propicia el desarrollo de una narrativa simple en la organización que despierte curiosidad en el lector y ganas de seguir leyendo.

- **Importancia de la estructura social**

En los siglos anteriores, la figura más importante es la del héroe, cuya actividad ocupa todo el interés del narrador y del lector. Sin embargo, la sociedad cada vez cobra mayor importancia y la estructura psíquica del héroe se subordina al entorno social.

Con las nuevas visiones que llegan tras la Revolución francesa, la Revolución industrial y las Revoluciones burguesas del siglo XIX, el hombre deja de ser un miembro más de una tribu para convertirse en miembro de una clase social profundamente organizada por los factores económicos o pasa de la tribu genética a la tribu económica, todo esto lleva a un cambio en la novela por la necesidad la nueva realidad en forma de estructura social de la que el héroe recibe su sustancia.

Esta manera de plasmarlo evoluciona a lo largo de todo el siglo primero, seres desprovistos de nombre de familia cuya psicología se basa en su voluntad de diferenciarse del resto de la sociedad civil o seres con nombres ilustres que tienen que trampear contra la sociedad para poder sobrevivir, del Prado (1994: 795), señala esto como un problema y afirma que deja de serlo cuando los actores de la narración no son héroes individuales sino las propias fuerzas materiales de la sociedad. Esta evolución lega el protagonismo textual a la estructura social que será la base de la organización de la obra de Balzac, Flaubert, Hugo, Zola y Sue.

- **Importancia de la descripción**

Como mencionábamos antes, es algo común en la narrativa del siglo XIX la obsesión de los autores con las estructura de poder de la sociedad. La estructura social se manifiesta gracias a un organigrama material que simboliza el poder (ciudad vs. pueblo barrio rico vs. barrio pobre...) Por tanto es necesaria una descripción de la materia. Las grandes novelas del XIX serán esencialmente descriptivas. La descripción se convierte es una función básica para representar la realidad del mundo.

- **Narrador subjetivo y narrador omnisciente**

Una de las marcas de este siglo es el paso del narrador subjetivo al narrador omnisciente. Tres son, según del Prado (1994: 802), las causas del uso de la tercera persona en la literatura francesa del siglo XIX:

El primer romanticismo empleaba la narración en primera persona, heredada de la novela del siglo XVIII para expresar la realidad interior de los héroes en su lucha contra la sociedad civil. Los autores del segundo romanticismo buscarán diferenciarse de la

primera etapa, huirán de la primera persona a la que consideran demasiado intimista y escasa en proyecciones objetivas sociales.

Este afán por diferenciarse viene dado por la recuperación de la novela histórica que recupera al héroe público, cuyas hazañas se presupone que son conocidas por todos exige que la narración se desarrolle en tercera persona. Autores como de Vigny o Balzac escriben novelas históricas en tercera persona. Hay una razón ideológica detrás de esta recuperación y es que ahonda en las posibilidades narrativas. La escritura en primera persona, sin embargo, se recuperará otra vez en el siglo XX con autores como Proust o Gide.

La novela realista es heredera de los conflictos existenciales del primer romanticismo y pretende una exterioridad narrativa, elevar lo individual a lo general. Para conseguir el propósito realista, se produce una proliferación de diálogos. El héroe ya no es narrado sino que se narra a sí mismo, mediante el monólogo interior, hasta desembocar en autores como Dujardin que mediante la focalización de la narración y de la descripción en función de uno o varios personajes que expresan la realidad desde sus perspectivas. Flaubert mediante la *mise en abisme* del narrador, encarnado en algún personaje de la obra que conoce las aventuras públicas y privadas del héroe (el doctor Pascal en las obras de Zola). Sin embargo, esto es una trampa que resuelve el problema de manera transitoria.

3.4. Francia durante el siglo XIX

El siglo XIX comienza en Francia con el triunfo de Napoleón y la formación un imperio que llevará al país a detentar la preponderancia mundial durante casi una década. Además Napoleón llevará a cabo medidas sociales para mejorar la calidad de vida de los franceses. El régimen de Napoleón ofrecía a los profesionales libres, los terratenientes de la clase media y los campesinos un marco político que eludía los extremos tanto del absolutismo borbónico como del radicalismo social postrevolucionario. Sin embargo, las continuas guerras a las que somete al país y las derrotas en España y Rusia terminarían por condenarle a un exilio primero en la isla de Elba y finalmente en Santa Elena. La monarquía borbónica, restaurada con Luis XVIII en el Congreso de Viena no intentó retornar a la sociedad anterior a 1789. La nueva Carta Constitucional se asemejaba a la Constitución de 1791 y en sus inicios el gobierno estaba liderado por liberales monárquicos que mantuvieron las instituciones napoleónicas como el Código civil o el Banco de Francia.

El equilibrio político que logro Luis XVIII fue sumamente frágil. Antes de su muerte en 1824 el régimen se estaba desplazando hacia la derecha, una tendencia en la que iba a insistir enérgicamente su hermano y sucesor Carlos X, su deseo de una alianza entre la monarquía y la

iglesia se puso de manifiesto durante su coronación en Reims. Carlos había sido nombrado rey “por la gracia de Dios” no por la voluntad del pueblo y no dudó en acrecentar el poder de la iglesia o intervenir para que a los aristócratas emigrados se les restituyeran las propiedades que se les habían confiscado. Su intento en 1829 por amordazar a la prensa y gobernar independientemente de las instituciones representativas coincidió con un periodo de enormes angustias y problemas económicos que culminaron con los tres días de insurrección en París (27-29 de julio de 1830) que desembocaron en el derrocamiento definitivo de los Borbones.

Sin duda, el mayor beneficiario de la revolución de 1830 fue el cabeza de la línea colateral de Orleans, Luis Felipe, quien garantizó las libertades que Carlos X había intentado anular, iniciando así la supremacía de la burguesía francesa en la vida política y social.

A pesar de las turbulencias políticas Francia siempre ha gozado de un importante grado de continuidad y estabilidad social. El marco legal y administrativo establecido tras la revolución y el periodo napoleónico dio al país la estabilidad necesaria para los sucesivos cambios políticos.

La importancia de la agricultura en la economía de Francia también ha sido un poderoso elemento estabilizador, la población campesina representaba entre dos tercios y tres cuartos de la población total. La presencia de un campesinado sólido actuó como freno de los cambios políticos y sociales.

La burguesía también estaba interesada en las tierras, durante los siglos XVII, XVIII y XIX Francia había perdido gran parte de su imperio colonial y de su poder en el floreciente mercado mundial. La geografía económica del país sufrió un permanente cambio al trasladarse el centro de gravedad desde el litoral atlántico hasta las fronteras terrestres Lyon y Estrasburgo fueron algunas de las ciudades que más se beneficiaron de este cambio. La tierra seguía siendo una inversión segura y los terratenientes constituyeron el sector hegemónico de la burguesía tras la revolución. Los grandes terratenientes junto con los miembros más prósperos de la industria, el comercio y las finanzas formaron la *grande bourgeoisie* que dominaba e influenciaba a la monarquía de julio.

La posición que ocupaba esta burguesía comenzó a resentirse. En 1848, año en que se publicó *La dama de las camelias* se produjo la segunda de las revoluciones burguesas, que derrocó a la Monarquía de julio. El régimen no tenía nada que ofrecer a las clases obreras empobrecidas que se expandían por las ciudades en pleno proceso de industrialización. Se produjeron revueltas de los trabajadores y algunas fueron sofocadas por la fuerza como la que se produjo en Lyon en 1831. La monarquía no gustaba, sin embargo los intelectuales de la clase media admiraban enormemente a Napoleón y es que la figura del emperador representaba los valores del romanticismo: heroísmo, individualidad, energía. El descontento de la población se acrecentó con las malas cosechas de 1846 y 1847. Los burgueses promovieron una campaña política que exigía la ampliación del derecho al voto (solo podía votar un cuarto de millón de

hombres sobre los 30 millones a los que ascendía el conjunto de la población). Todo esto terminó en el derrocamiento de Luis Felipe en febrero de 1848 y en esta ocasión los dirigentes de la revolución eligieron volver a la república.

La II República (1848-52) restituyó el radicalismo social y lo situó en el centro del escenario político. Los burgueses se atemorizaron ante lo que parecía la vuelta al gobierno del Terror, sin embargo el nuevo electorado, que había pasado de 250 000 a nueve millones de votantes optó por una mayoría moderada y conservadora. Los llamamientos para formar un nuevo gobierno del Terror quedaron paralizados y las manifestaciones radiales fueron aplastadas en las calles de París en los “Días de Junio” de 1848. Se instituyó una república liberal bajo la dirección de un presidente durante un periodo de cuatro años. Luis Bonaparte (1808-1873), sobrino del emperador, fue elegido por mayoría con 5,5 millones de votos de un total de 7 millones. El día 2 de diciembre de 1851 dio un golpe de estado y se hizo nombrar presidente por un periodo de diez años. Siguiendo con la estela imperialista de su tío en 1852 convocó un plebiscito que le legitimara como emperador. Representaba la antítesis del radicalismo social y también se distanció de los monárquicos. Napoleón III creó un ambiente estimulante para los empresarios y se produjo un gran crecimiento en la economía siguiendo la estela de la mejora en la economía mundial. Entre 1840 y 1860 el comercio mundial se triplicó, los beneficios de la industria se duplicaron aumentó la mecanización en la industria y en las ferroviarias. Todo esto propició la aparición de sociedades de crédito (la Societé General y Le Credit Lyonnais, por ejemplo). Todo esto sumado a los prestigiosos proyectos sociales del régimen como la construcción de los bulevares parisinos por el barón Haussman convirtieron a la ciudad de París en un escaparate internacional.

En política exterior Napoleón III se esforzó por crear un segundo imperio colonial, siguiendo la estela de los Borbones, el emperador aseguró la presencia francesa en toda la geografía mundial. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, Francia ocupaba la segunda posición después de Inglaterra en el poder colonial. Napoleón III también condujo a Francia a varias guerras, la primera la de Crimea en (1854-1856), la guerra contra Austria (1859), intervino en la guerra de México (1860) y por último la guerra contra Prusia (1870) que le costó a Francia sus zonas más industrializadas: Alsacia y Lorena. Después de esta derrota Napoleón III se exilió en Inglaterra donde murió en 1873. La derrota en la Guerra de Prusia supuso, por tanto la caída del imperio y se estableció en Francia la III República, que sobreviviría a la I Guerra Mundial pero que no pudo luchar contra las ansias imperialistas del Tercer Reich.

3.4.1 La sociedad francesa

La Revolución Francesa provocó enormes cambios políticos y culturales y no tantos económicos, a pesar de ser considerada una revolución burguesa no avanzó hacia la creación de

una sociedad capitalista. En muchos casos supuso un paso atrás pues tras las guerras revolucionarias y napoleónicas los sectores más importantes del Antiguo Régimen se habían visto dañados.

Los campesinos aprovecharon los logros de la Revolución francesa (abolición de los derechos señoriales y del diezmo) para resistir a las incursiones del capitalismo. Seguían manteniendo los hábitos de vida tradicionales: comían pan negro, seguían utilizando unidades de medida como las libras o los pies, la iglesia seguía teniendo gran poder e influencia. Culturalmente, la lengua francesa avanzaba a un ritmo muy lento y lo más corriente era que en las aldeas y en los pueblos se escuchase hablar el *patois*. Sin embargo en las últimas décadas del siglo XIX se lograron superar algunas barreras tanto físicas como culturales, el ferrocarril llegó a las zonas más rurales y la enseñanza primaria se hizo obligatoria.

4. PLANTEAMIENTO PRÁCTICO

En este estudio pretendemos analizar las traducciones realizadas de los referentes culturales de *La dama de las camelias*, la primera traducción que hemos seleccionado es del año 1861 mientras que la segunda es del año 2006. El fin de este trabajo es determinar hasta qué punto la traducción ayuda a que los lectores de la cultura meta comprendan determinadas características propias de la Francia del siglo XIX.

Abordaremos el trabajo de la siguiente manera:

- Identificaremos y categorizaremos los referentes culturales que aparecen en la obra¹.
- Analizaremos el significado de los referentes culturales en su contexto sociocultural
- Compararemos y analizaremos las soluciones que han dado los traductores con el original en francés para determinar:
 - Si los cambios con respecto al original son importantes
 - Si las traducciones ayudan a que el lector español comprenda la cultura de partida

4.1. Traducciones y traductores seleccionados

La primera traducción seleccionada data del año 1861, editada en Madrid por la librería Española y en Barcelona por Plus Ultra. El traductor de dicha obra fue Marcial Busquets (Reus, 1832 - Barcelona, 1878), profesor de francés, periodista, poeta y traductor.

La segunda traducción que hemos elegido es del año 2006, realizada por la editorial AKAL. Fue realizada por Mauro Armiño (Cereceda, Burgos 1944-). Escritor, periodista y crítico teatral que realizó sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Armiño es famoso por haber realizado la traducción al español de la obra cumbre de Proust, *A la busca del tiempo perdido*.

4.2. Establecimiento de categorías

La categorización elegida para el estudio de nuestro corpus es la que plantea Santamaría (2001) debido a que esta clasificación busca “abarcas todas las manifestaciones culturales y clasificarlas” (2001: 287). De tal modo que la clasificación sería la siguiente:

1. Ecología

1.1. Geografía / Topografía

1.2. Meteorología

¹ En el anexo 1 se reflejan todos los referentes culturales que aparecen en la obra.

- 1.3. Biología
- 1.4. Ser humano
- 2. Historia
 - 2.1. Edificios
 - 2.2. Eventos
 - 2.3. Personalidades
- 3. Estructura social
 - 3.1. Trabajo
 - 3.2. Organización social
 - 3.3. Política
- 4. Instituciones culturales
 - 4.1. Bellas artes
 - 4.2. Arte
 - 4.3. Religión
 - 4.4. Educación
 - 4.5. Medios de comunicación
- 5. Universo social
 - 5.1. Condiciones sociales
 - 5.2. Geografía cultural
 - 5.3. Transporte
- 6. Cultura material
 - 6.1. Alimentación
 - 6.2. Indumentaria
 - 6.3. Cosmética, peluquería
 - 6.4. Ocio
 - 6.5. Objetos materiales
 - 6.6. Tecnología

No hemos encontrado referentes culturales para todas las categorías que hemos citado previamente, por lo tanto establecemos una clasificación ajustada a los referentes culturales que hemos encontrado en nuestro corpus:

1. Ecología
 - 1.1. Geografía / Topografía
2. Historia
 - 2.1. Edificios
 - 2.2. Personalidades
3. Estructura social
 - 3.1. Trabajo
4. Instituciones culturales
 - 4.1. Bellas artes
 - 4.2. Arte
5. Universo social
 - 5.1. Condiciones sociales
 - 5.3. Transporte
6. Cultura material
 - 6.1. Alimentación
 - 6.2. Indumentaria
 - 6.3. Cosmética, peluquería
 - 6.4. Objetos materiales
 - 6.5. Tecnología

A continuación pasamos a examinar, según los criterios anteriormente expuestos, las muestras de nuestro corpus

4.3. Análisis del corpus y resultados

➤ **Ecología**

- Geografía / Topografía

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|---|---|
| Cependant, depuis trois ans environ, depuis un voyage à Bagnères , elle ne vivait plus, disait-on, qu'avec un vieux duc étranger, énormément riche | Sin embargo hacia unos tres años desde un viaje á Bagneres que al decir de las gentes ya no vivía sino con un viejo duque extranjero opulentísimo [...]. | Sin embargo, desde hacía unos tres años, tras un viaje a Bagnères , solo vivía, al decir de las gentes, con un viejo duque extranjero, enormemente rico [...]. |
| <p>Al tratarse de una ciudad de Francia que no tiene un equivalente acuñado en español ambos traductores han optado por la técnica del préstamo para traducir este topónimo.</p> <p>La localidad de Bagnères-de-Bigorre, es un pequeño pueblo de la región de Mediodía-Pirineos en el departamento de Altos Pirineos. Fue un lugar muy transitado durante los siglos XVII, XVIII y XIX debido a los lagos termales que allí se encuentran y a los que acudían gran parte de la nobleza y la burguesía para tratarse de diferentes enfermedades.</p> | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|--|
| <p>- Est-ce à une vraie campagne que vous voulez aller? Demanda -t- elle.</p> <p>- Oui</p> <p>- Eh bien, allons à Bougival</p> | <p>-Hemos de ir verdaderamente al campo preguntó</p> <p>-Sí</p> <p>-Entonces vamos á Bougival [...]</p> | <p>-Queréis ir a un verdadero campo, preguntó</p> <p>-Si.</p> <p>-Pues bien, vayamos a Bougival [...]</p> |
| <p>Al tratarse de un topónimo como en el caso anterior, podemos hablar de un préstamo. Bougival es un pueblecito que se encuentra a 15 km de París y que se conoce como “la cuna del Impresionismo” debido a que pintores como Monet, Sisley Renoir retrataron este lugar en varias de sus pinturas.</p> | | |

➤ **Historia**

- Edificios

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|---|
| <p>[...] c'est l'intérieur de ces femmes, dont les équipages éclaboussent chaque jour le leur, qui ont, comme elles et à côté d'elles, leur loge à l'Opéra et aux Italiens, et qui étalent, à Paris, l'insolente opulence de leur beauté, de leurs bijoux et de leurs scandales.</p> | <p>[...] es el interior doméstico de esas mujeres cuyos soberbios coches salpican de lodo los suyos que como ellas y al lado de ellas tienen su palco en la Ópera y en los Italianos y ostentan en París la insolente opulencia de su hermosura de sus galas de sus escándalos</p> | <p>[...] es el interior de las casas de esas mujeres, cuyos carruajes salpican los suyos a diario; que tienen, como ellas y a su lado, un palco en la Ópera y en los Italianos, y que ostentan en París la insolente opulencia de su belleza, de sus joyas y de sus escándalos.</p> |
| <p>En este caso podemos hablar de una traducción literal, en ambos referentes y en ambos textos. La Ópera de París ha ocupado diversos enclaves, en 1794 se instaló en la Salle Montansier en la rue Richelieu para moverse en 1820 a la Salle Le Pelletier en la rue Le Peletier, este último sea seguramente al que se refiere Dumas en la novela, aunque el lector actual puede identificarlo mejor con el edificio actual (la ópera Garnier) que comenzó a construirse en 1862 dentro de los planes de remodelación de la ciudad llevados a cabo por el Barón Haussman. El teatro de los Italianos construido en 1781 sirvió a los comediantes italianos y años después se restauró y se convirtió en la Opéra-Comique. Llegó a alcanzar tanta fama como la Ópera.</p> | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|--|
| A quelques jours de là, une grande représentation eut lieu à l' Opéra-Comique . | A los pocos días tuvo lugar una gran función en la Opera Cómica . | Algunos días más tarde tuvo lugar en la Ópera Cómica una gran representación. Fui a ella. |
| La técnica de traducción en ambos casos es una traducción literal. | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|---|--|
| Sous le péristyle du théâtre se présente à elle un petit domestique: -Va a dire au cocher d'attendre à la porte du café Anglais . | En el peristilo del teatro se presentó a ellas un criado -Vé a decir al cochero que aguarde a la puerta del café Inglés . | Bajo el peristilo del teatro se presentó ante ellas un pequeño criado: - Vete a decirle al cochero que espere en la puerta del café «Inglés» |
| Técnica de traducción: traducción literal, en ambas traducciones. Este restaurante se encontraba en el número 13 del Boulevard des Italiens y hacia esquina con la Rue de Marivaux. | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|---|--|
| J'allai m'installer à la Maison-d'Or dans les salons du premier étage [...] | Fui a instalarme en la Maison d'Or en las salas del primer piso [...]. | Fui a apostarme en la «Maison d'Or» , en los salones del primer piso [...]. |
| La técnica de traducción utilizada es la traducción literal. La Maison-d'Or fue uno de los restaurantes más populares de París durante la primera mitad del siglo XIX, situado en el número 20 del Boulevard des Italiens. | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|--|--|
| Elle ne se promenait pas du rond-point à l'entrée des Champs-Élysées , comme le font et le faisaient toutes ses collègues. Ses deux chevaux l'emportaient rapidement au Bois . | Margarita no paseaba desde el rond point ó plazoleta á la entrada de los Campos Eliseos como todas sus cólegas Dirigiase rápidamente al bosque | No se paseaba desde la rotonda a la entrada de los Campos Elíseos , como hacen y hacían todas sus colegas. Sus dos caballos la llevaban rápidamente al Bois . |

El primer referente se identifica con la rotonda que actualmente existe entre la Plaza de la Concordia y la plaza Charles de Gaulle, es decir, hacia la mitad de los campos Elíseos. Es un referente que plantea problemas dado que no solo es una rotonda sino que da nombre a lugares adyacentes como le Théâtre du Rond-Point. En el primer caso podríamos hablar de una amplificación.

Respecto al segundo referente, se trata de un equivalente acuñado dado que los Campos Elíseos es una de las avenidas más famosas del mundo.

En lo que se refiere al *bois*, el primer traductor ha optado por una traducción literal, el segundo por un préstamo. La opción más lógica parece la segunda dado que no se refiere al bosque como "Sitio poblado de árboles y matas" (DRAE), sino al Bois de Boulogne, un enorme parque situado en la parte oeste de París.

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|---|--|
| Je m'informai alors du cimetière où avait été enterrée mademoiselle Gautier. C'était le cimetière Montmartre . | Entonces me informé del cementerio en que había sido enterrada la señorita Gautier Era el cementerio de Montmartre . | Me informé entonces del cementerio en que había sido enterrada la señorita Gautier. Era el cementerio de Montmartre |

El cementerio de Montmatre, situado en el bulevar Clichy, al norte de París, es uno de los cementerios más famosos del mundo. La técnica de traducción utilizada en este caso es una traducción reconocida.

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|--|
| Voilà ce que ma vanité me soufflait sur le boulevard quand je rencontraï Gaston qui me demanda d'où je venais. | Esto es lo que mi vanidad me sugería en el boulevard encontré á Gaston que me preguntó de donde venia | Eso es lo que mi vanidad me susurraba en el bulevar , cuando me encontré con Gaston que me preguntó de dónde venía: |
| Boulevard, en el primer caso el traductor ha optado por un préstamo, mientras que en el segundo por una traducción reconocida. | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|---|
| La première fois que je l'avais vue, c'était place de la Bourse a la porte de Susse . | La primera vez que la vi fué en la plaza de la Bolsa en la puerta de Susse | La primera vez que la vi fue en la plaza de la Bourse , en la puerta de Susse . |
| En el primer referente podemos hablar de una traducción literal en la primera traducción y de un préstamo en la segunda. Respecto a Susse, una famosa tienda de textiles de la época, es un préstamo en ambos casos. | | |

- Personalidades

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|---|---|
| Sur une grande table, adossée au mur, table de trois pieds de large sur six de long, brillaient tous les trésors d'Aucoc et d' Odiot . | Sobre una gran mesa arrimada a la pared mesa de tres de ancho por seis de largo brillaban todos los tesoros de Aucoc y de Odiot . | En una gran mesa adosada a la pares, mesa de tres pies de ancho por seis de largo brillaban todos los tesoros de Aucoc y de Odiot . |
| Al tratarse del nombre de dos orfebre es un préstamo en ambos casos y en ambas traducciones. Casimir Aucoc fue un famoso orfebre cuyo taller se ubicaba en la rue de la Paix. Fue muy conocido por sus diseños de neceseres de viaje. | | |

Jean-Baptiste Claude Odier fue uno de los grandes exponentes artísticos del Segundo Imperio, una de sus grandes obras fue la cuna del rey de Roma.

➤ **Instituciones culturales**

- Arte

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|--|
| Un volume parfaitement relié, doré sur tranche intitulé Manon Lescaut | Un volúmen perfectamente conservado dorado por los de las hojas é intitulado Manon Lescaut [...]. | Un volumen perfectamente encuadernado de Manon Lescaut [...]. |
| Técnica utilizada: al tratarse de una obra cuyo título corresponde al nombre de la protagonista, ambos traductores han optado por el préstamo. | | |

➤ **Universo social**

- Transporte

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|--|---|
| Arrivé sur le boulevard, il lui fit prendre place dans un phaéton qu'il conduisant lui même. Et ils disparurent, emportés au trot de deux superbes chevaux. | Llegado al boulevard hizola tomar asiento en un carruaje que él mismo conducia y desaparecieron al trote de dos soberbios caballos. | Llegados al bulevar, la hizo tomar asiento en el faetón que el mismo conducía, y desaparecieron llevados por el trote de dos soberbios caballos. |
| En el primer caso el traductor ha optado por una generalización, mientras que el segundo por una traducción reconocida. Es curioso que el primer traductor haya optado por esta técnica dado que, este tipo de coche de caballos fue bastante popular durante la época. | | |

➤ **Cultura material**

- Alimentación

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|---|--|
| J'aurais voulu acheter toute la boutique, et je regardais même de quoi l'on pouvoit composer le sac, quand mon ami demanda : -Une livre de raisins glacés . | Yo hubiera querido comprar toda la tienda y hasta miraba los dulces con que se podía llenar el cucurucho cuando mi amigo pidió -Una libra de uvas heladas . | Hubiera querido comprar toda la tienda, y miraba incluso con que podía prepararle una bolsa cuando mi amigo pidió: Una libra de uvas escarchadas . |
| En la primera traducción el autor opta por una traducción literal mientras que el segundo por una traducción reconocida. La segunda parece la más adecuada dado que, la uva no está helada sino envuelta en una capa de azúcar que le confiere ese aspecto de hielo o escarcha. | | |

- Indumentaria

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|---|---|
| Elle était élégamment vêtue : elle portait une robe de mousseline tout entourée de volants, un châle de l'Inde carré aux coins brodés d'or et de fleurs de soie. | Su traje era elegante llevaba un vestido de muselina rodeado de volantes un chal indiano de cuadros con las puntas bordadas de oro y de flores de seda. | lba elegantemente vestida; llevaba un vestido de muselina completamente rodeado de volantes, un chal de la India cuadrado de puntas bordadas de oro y flores de seda. |
| En el primer referente se trata de una traducción reconocida, la muselina era uno de los tejidos más apreciados en el siglo XIX. En el caso del segundo referente, el primer traductor comete un error al traducir <i>carré</i> , Dumas se refiere a un chal con forma cuadrada, no a un chal de cuadros. La traducción de la palabra <i>châle</i> en ambos casos se trata de un préstamo. | | |

- Cosmética, peluquería

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|--|---|
| Voyons, voyons, dit Prudence, qui avait ôté son chapeau et qui lissait ses bandeaux devant la glace [...]. | Vamos vamos observó Prudencia que se había quitado el sombrero y se alisaba los bandos delante del espejo [...] | Veamos, veamos dijo Prudencia que se había quitado su sombrero y que se alisa sus bandós ante el espejo [...]. |
| En ambos casos se trata de una traducción reconocida. Los bandós fue un estilo de peinado muy popular durante la primera mitad del siglo XIX. | | |

- Objetos materiales

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|--|---|
| On m'eût dit: Donnez dix louis et vous serez mon amant j'eusse refusé et pleuré comme un enfant qui voit s'évanouir au réveil le château entrevu la nuit. | Si me hubiese dicho dad diez luises y sereis su amante hubiera rechazado tal proposicion llorando como un niño que al despertar vé desvanecerse el palacio vislumbrado por la noche | Si me hubieran dicho: <<Dad diez luises y seréis su amante>>, lo habría rechazado y llorado como un niño que ve desvanecerse al despertar el castillo vislumbrado en la noche. |
| Se trata de una traducción literal, los luises fueron un tipo de moneda, acuñada en oro en los siglos XVII y XVIII bajo el reinado de Luis XIII, la novela probablemente se refiera a la moneda acuñada bajo el reinado de Luis XVIII, dicha moneda tenía un valor aproximado de unos 20 francos. | | |

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|--|--|--|
| Ma chere enfant, dit Prudence, vous êtes | Querida niña dijo Prudencia sois verdaderamente mala | Querida niña, dijo Prudencia, sois realmente muy malvada |

| | | |
|--|--|---|
| vraiment trop méchante avec lui, lui qui est si bon et si prévenante pour vous. Voilà encore sur votre cheminée une montre qu'il vous a donnée, et qui lui a coûté au moins mille écus, j'en suis sûre | para él, él que es tan bueno y obsequioso. Sobre la chimenea teneis aun un reloj que os ha dado que le costó mil escudos cuando menos estoy segura ello | con él, que es tan bueno y tan solícito. Ahí tenéis todavía sobre vuestra chimenea, un reloj que os ha dado y que por lo menos le ha costado mil escudos , estoy segura. |
|--|--|---|

En este caso se trata de una traducción literal. El escudo francés al que posiblemente haga referencia la novela sea la moneda de cinco francos de plata que durante el siglo XIX se llamó *écu*.

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|---|--|--|
| Le mobilier était superbe. Meubles de bois de rose et de Boule, vases de Sèvres [...]. | El mueblaje era magnífico Muebles de palo de rosa y Boule, vasos de Sevres [...]. | El mobiliario era soberbio. Muebles de palorosa y de Boule, vasos de Sèvres y de China [...]. |

El palo de rosa es un tipo de madera característico de Asia y Sudamérica de gran calidad que se caracteriza por su color marrón y su dureza. Ambos autores optan en este caso por una traducción literal.

Los muebles de Boule (o de Boulle) son aquellos creados o inspirados por André-Charles Boulle, ebanista del siglo XVIII que diseñó marquetería para el palacio de Versalles o el castillo de Chantilly. Al hacer referencia al apellido de André-Charles Boulle la técnica de traducción utilizada es el préstamo

La porcelana de Sèvres es una de las más valoradas en Francia, su fábrica de cerámica de Sèvres es una de las más famosas del país. Es llamativo que ambos traductores hayan traducido el francés vases por vasos, es decir, hacer un calco del francés, cuando a lo que hace referencia el texto es a unos jarrones.

| TO | Traducción 1 | Traducción 2 |
|-------------------|------------------|-----------------------------------|
| Prudence, debout, | Prudencia de pié | Prudencia, de pie, miraba algunas |

| | | |
|---|---|---|
| regardait les quelques curiosités de mon salon; Marguerite, assise sur le canapé , réfléchissait. | contemplaba algunas curiosidades de salon Margarita sentada en el sofá , reflexionaba. | curiosidades de mi salón; Margarita, sentada en el canapé , pensaba. |
| <p>Técnica de traducción: En el primer caso el autor ha optado por una adaptación, mientras que el segundo ha preferido una traducción literal. En nuestra opinión es más acertada la primera opción dado que hoy en día por canapé también se puede entender como “Soporte tapizado sobre el que se coloca el colchón” (DRAE: 2016).</p> | | |

CONCLUSIONES

La traducción de literatura es un área en la que el traductor necesita contar con una gran capacidad creativa, supone un gran reto, que necesitará resolver en muchos casos con el simple uso de su imaginación. Si a esto se añade que la traducción es de una obra publicada tiempo atrás, la labor de documentación se complica de manera considerable. El traductor no solo necesitará contar con un gran conocimiento de la cultura de origen sino también con una habilidad especial para encontrar el referente exacto en la lengua de destino y, en el caso de no encontrarlo, tomar la que considere que es la técnica más adecuada para lograr un equilibrio entre los dos polos de conservar el original y facilitar la comprensión por parte del público de la cultura meta. Como ya hemos visto en el planteamiento teórico, aún no se ha alcanzado un consenso a nivel traductológico sobre cuál podría ser el método definitivo para la traducción de los referentes culturales.

Centrándonos en nuestro estudio, los traductores seleccionados hacen uso de técnicas de traducción muy similares. A finales del siglo XIX, se empleaban más a menudo calcos y traducciones literales, mientras que a comienzos del siglo XXI se aboga por el uso de préstamos naturalizados para conseguir una traducción que refleje con exactitud el original, incluso se usan también muchas notas a pie de página que sirven para que el lector comprenda mejor la cultura y la sociedad del siglo XIX. En ninguna ocasión hemos comprobado que abogasen por técnicas como la eliminación.

En los casos en los que ha habido una alternancia en las técnicas, creemos que es importante señalar que los cambios en el empleo de las técnicas de traducción no implican que unas técnicas sean mejores ni tampoco que una traducción sea mejor que otra.

Los críticos actuales podrán considerar la traducción del siglo XXI como la mejor debido al gran trabajo de documentación realizado en todas las notas a pie de página que podemos encontrar. Sin embargo, la traducción del traductor del siglo XIX es en varios casos mucho más clara para el lector español.

El paso de los años no ha implicado necesariamente una mejora en las traducciones pues en algunos casos podemos encontrar algunos retrocesos. La claridad que la primera traducción aporta sobre los referentes culturales no es la misma que en la traducción actual; sin embargo la labor de documentación de esta última dista mucho de la realizada por el anterior.

Creemos que es importante señalar que la distancia temporal implica una dificultad añadida tanto para el lector como el traductor; sin embargo, también podemos deducir que gracias a la globalización en la que vivimos actualmente es mucho más fácil que un lector del siglo XXI conozca un referente a que lo haga un lector de finales del siglo XIX.

Podemos, entonces, pensar que realizar un estudio de las traducciones hechas por distintos traductores es la mejor manera de comprobar que nunca habrá una traducción definitiva que iguale al original.

A modo de conclusión de nuestro trabajo, podemos deducir que la traducción que mejor ayuda a dar a conocer la Francia del siglo XIX es la traducción del siglo XXI, debido a la gran labor que hacen las notas a pie de página, que nos permiten conocer la cultura original sin modificarlo.

Como cierre de este trabajo determinamos las posibles y futuras líneas de investigación que se podrían llevar a cabo para ampliarlo: por un lado, utilizar el mismo modelo de análisis planteado para estudiar de forma simultánea varias novelas de la época y que los resultados obtenidos fueran más fehacientes o también incluir más muestras de otras traducciones del libro; por otro, comparar la traducción de los referentes culturales de esta obra en distintas lenguas a lo largo de los mismos años.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, L. (CLARÍN). (1990). *Las traducciones*. Barcelona: Lumen.

BLÁNQUEZ FRAILE, A. (1960). *Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Ramón Sopena.

BOILEAU, N. (1787). *El Arte poética*. Traducción de Juan Bautista Madramany, Valencia, José y Tomás de Orga.

BORRILLO M., VERDEGAL CEREZO J.; HURTADO ALBIR, A. (1999). “La traducción literaria” en *Enseñar a traducir*, (dir.: HURTADO ALBIR, A.) Madrid: Edelsa S.A.

BUFFON, G.L, conde de (1786). *Historia natural, general y particular*. Traducción de José Clavijo y Fajardo, Madrid, Viuda de Ibarra.

DEL PRADO, J. (2010). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.

DUMAS, A. (1848). *La dame aux camélias*, París : Le livre de poche.

- (1861). *La dama de las camelias*. Traducción de los Sres Busquets y Moreira, Madrid, Librería española. Barcelona: Plus Ultra.

- (1984). *La dama de las camelias*, Traducción de Emilio Pascual, Madrid: Anaya.

- (2006). *La dama de las camelias*. Traducción de Mauro Armiño, Madrid: Akal.

LUIS ESTÉVEZ, J. (2010). *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-2006)*. (dir.: TOLEDANO BUENDÍA, C.) Tenerife, Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna.

FRANCO AIXELÁ, F. (1996). “Culture-specific items in translation”, en: ALVAREZ, R. y VIDAL, M.C. (eds.), *Translation, power, subversion, Clevedon: Multilingual Matters*, pp. 52-78.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (21 de julio de 1982) Los pobres traductores buenos, *El País*, http://elpais.com/diario/1982/07/21/opinion/396050405_850215.html.

GARCÍA YEBRA, V. (1983). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.

GIL DE CARRASCO, A. (2000). “Práctica de la traducción literaria” en: GIL DE CARRASCO, A. *Aproximaciones a la traducción*. Centro Virtual Cervantes. [En línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/carrasco.htm> [Consulta: 15 de junio de 2016].

HERMANS, T. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Hell.

HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

- (1999). *Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa.

JANDT, F. E. (2001). *Intercultural Communication. An Introduction*. London: Sage Publications, (3rd ed.).

KIEFFER, E. G. (1988). "La relación entre el escritor y el traductor", en P. Hörmann Villagrán, M. I. Diéguez Morales (eds.), *Sobre la traducción literaria en Hispanoamérica. Actas del Primer Coloquio Chileno-Argentino de Traducción Literaria*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

KROEBER, A. L. and KLUCKHOHN, C. (1963). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books.

LAFARGA, F. (2004). "El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo". En M. Lafarga y L. Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.

LEPPIHALME, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusion*. Clevedon: Multilingual Matters.

LIARTE, J. P. (2000). "Glosario de términos de educación intercultural". En P. Arnaiz Sánchez; L. Baño Hernández, y E. Fuster Espinosa (eds.) *Intercultur@net. Formación telemática en Interculturalidad. Diversidad para convivir: Educar para no discriminar*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura.

LORÉS, R. (1992). *An Assessment of the Translation into Spanish of Cultural Terms*. Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy: University of Salford.

MAYORAL, R. y MUÑOZ, R. (1997). "Estrategias comunicativas en la traducción intercultural", en: FERNÁNDEZ, P. y BRAVO J.M. eds., *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid.

MESONERO ROMANOS, R. (1840). "Las traducciones" en *Obras*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas.

MUÑOZ SEDANO, A. (1997). *Educación intercultural. Teoría y práctica*. Madrid: Escuela Española.

NEWMARK, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.

- (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

NIDA, E. A. and TABER, C. R. (1964) *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J.

NIDA, E. A. (1982) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.

PARÍS, C. (1994). *El animal cultural: Biología y cultura en la realidad humana*. Barcelona: Crítica.

PEGENAUTE, L. (2004) “La época romántica”. En M. Lafarga y L. Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.

- (2004). “La época realista y el fin de siglo”. En M. Lafarga y L. Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.

RAE. (2012). Diccionario de la Lengua Española. [En línea] Disponible en: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [Consulta: 14 de julio de 2016]

ROSALES LOPEZ, C. (1999). “Interculturalidad e innovación: Retos para la formación”. En J. M. Touriñán y M. A. Santos Rego (eds.) *Interculturalidad y educación para el desarrollo. Estrategias sociales para la comprensión internacional*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 287-299.

ROSE, M. (1998). “Skopos Theory”. En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker y Kerstin Malmkjær, 235-240. London; New York: Routledge.

SANTAMARIA, L. (2001). “Cultural Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References”. En R. M. Agost y F. Chaume (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 159-164.

SERVEN, M.C (1996). De "La dama de las camelias" a la codorniz romántica: sobre la mujer liviana en la novelística de la Restauración. *Revista de literatura*. 58 (115), 83-115.

SNELL-HORNBY, M. (1988) *Translation Studies: An integrated approach*. Amsterdam: John Bejamins Publishing Co.

TAI, Y.F. (2011). La teoría de la recepción aplicada a la traducción. *Sendeban*. 22, 181-189.

TRICÁS, M. (1995). *Manual de traducción. Francés-castellano*. Barcelona: Gedisa.

TOURY, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

TYLOR, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: John Murray.

VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977). *Introducción a la traductología; Curso básico de traducción*. Washington, D.C.: Georgetown U.P.

VEGA, M.A. (2004). “De la Guerra Civil al pasado inmediato”. En M. Lafarga y L. Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.

VINAY, J. y DARBELNET, J. (1965). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. 2^a ed., París: Didier.