

La traducción de canciones en la prosa novelística: la canción del Ciego en *Madame Bovary*

Translation of songs in novelistic prose: the song of the Blind Man in *Madame Bovary*

MARÍA JOSÉ HERNÁNDEZ GUERRERO
Universidad de Málaga
mjhernandez@uma.es

Résumé

L'inclusion de paroles de chansons dans la prose romanesque est une ressource sémiotique utilisée avec une certaine fréquence dans la littérature. Par cette opération, la chanson est déconstruite dans le discours littéraire et transformée pour acquérir de nouvelles significations. Dans cet article, on examinera la traduction de ces intertextes et les mécanismes utilisés pour faire émerger leur musicalité dans le récit, en prenant comme étude de cas la chanson de l'Aveugle que Gustave Flaubert insère dans *Madame Bovary*. Ce roman classique a fait l'objet de nombreuses traductions en espagnol péninsulaire, ce qui permet d'établir un corpus représentatif pour analyser la manière dont cet intertexte musical a été traduit. L'article décrit la procédure adoptée par Flaubert pour introduire cette chanson dans la diégèse narrative et détaille les deux principales méthodes utilisées par les traducteurs pour la restituer et projeter sa musicalité dans l'écriture: la traduction poétique et la non-traduction.

Mots-clés

Traduction de chansons, traduction de paroles, intertexte musical, traduction poétique, non-traduction.

Abstract

The inclusion of song lyrics in novelistic prose is a semiotic resource used in literature with some frequency. Through this operation, the song is deconstructed in literary discourse and transformed to acquire new meanings. This article examines the translation of these intertexts and the mechanisms used to bring out their musicality in the narrative, taking as a case study the song of the Blind Man that Gustave Flaubert inserts into *Madame Bovary*. This classic novel has been the subject of numerous translations into peninsular Spanish, which makes it possible to establish a representative corpus for analysing the way in which this musical intertext has been translated. The article describes the procedure adopted by Flaubert to introduce this song into the narrative diegesis and details the two main methods used by the translators to restore it and project its musicality into the writing: poetic translation and non-translation.

Key-words

Song translation, lyrics translation, musical intertext, poetic translation, non-translation.

1. Introducción

La incorporación de canciones a la prosa novelística es un recurso empleado con cierta frecuencia en las creaciones literarias. Consiste en incluir las letras en el texto para que incidan directamente en la narración. Estas interpolaciones líricas unas veces actúan como impulsoras en el avance del flujo narrativo y otras veces, como introductoras de lecturas más profundas.

Esto último ocurre con la canción del Ciego en *Madame Bovary*, novela de Gustave Flaubert publicada en 1857. El recurso es escasamente utilizado en la obra, que solo recoge dos interpolaciones, ambas en la tercera y última parte de la novela. La primera es un único verso del poema “Le Lac” de Alphonse de Lamartine, que Emma Bovary canta durante un paseo en barca con Léon, su amante¹. La segunda, objeto de nuestro estudio, son las estrofas cantadas por el Ciego, procedentes de la canción de Edmond, recogida por Rétif de La Bretonne en el primer tomo de *L'Année des dames nationales* (1791: 25-26). Estas pocas estrofas se ubican en la escena de la muerte de Emma y marcan este pasaje con una fuerza inusitada, al tiempo que encierran toda una simbología que se ha prestado a diversas interpretaciones.

En la prosa flaubertiana, este material lírico preexistente se deconstruye y se transforma para adquirir nuevos sentidos en el discurso literario y modificarlo de manera profunda. El mecanismo que entra en juego en esta transformación de sentidos es la intertextualidad, concepto introducido por Kristeva en 1967 para estudiar las relaciones intertextuales de los textos o de los discursos y que ha tenido un amplio recorrido en los estudios literarios y en los estudios culturales (cf. Barthes, 1968; Genette, 1982; Hatim y Mason, 1995; Martínez, 2001, entre otros). Para Kristeva (1978: 190), “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. En esta línea, la canción del Ciego inserta en *Madame Bovary* constituye un intertexto musical que, en forma de poema, establece una relación dialógica con las secuencias narrativas de la obra.

Resultan relevantes para nuestro marco conceptual las propuestas de Frith (2014), quien estudia la música popular desde una perspectiva sociológica. Para Frith, la canción se manifiesta como un acontecimiento musical que pone en escena a un cantante, una actuación musical y un auditorio. El canto es una *performance* donde el cantante, usando su propio cuerpo como material artístico, ejecuta una canción cuya discursividad se plasma en gestos, en signos y en movimientos corporales, como el uso de la voz (Frith, 2014: 360). Desde esta perspectiva, el personaje del Ciego realiza un tipo de *performance* cantada sin música: el intérprete canta a viva voz ante su auditorio. La voz, siguiendo a Frith (2014: 348), funciona como instrumento musical, cuerpo, persona y personaje.

Al introducir la oralidad del canto en la escritura, Flaubert integra la canción en la prosa narrativa como cita poética, sin perder su estructura de poema, codificada como

¹ Se trata del verso “Un soir, t'en souvient ? Nous vogueons, etc.” (Flaubert, 1972: 336), que, cortado por el etc., ni siquiera está completo. En torno a 1820, Louis Niedermeyer había compuesto una canción para piano con este poema, que se sigue interpretando en nuestros días.

letra de una canción. En otras palabras, el canto del Ciego se inserta como verdadera *performance* en la escritura, se plasma dentro de la narración en su dimensión verbal como poema que mantiene su sonoridad en el discurso narrativo.

Partiendo de esta premisa, este estudio analiza las traducciones al español de España de la canción del Ciego, intertexto musical presente en la escena de la muerte de Emma. Nuestro objetivo principal es describir y examinar los procedimientos o métodos de traducción² empleados en las versiones españolas para restituir este recurso semiótico. Este objetivo principal se articula en tres objetivos específicos:

1. Describir el recurso intertextual utilizado por Flaubert al introducir esta canción en la diégesis narrativa y abordar su interpretación, así como el mecanismo empleado para hacer que la musicalidad emerja narrativamente en el relato.
2. Establecer un corpus de traducciones a partir de todas las versiones publicadas en español en España la Península, desde la primera de 1875 hasta la más reciente, de 2020.
3. Analizar cómo se ha traducido la canción en dicho corpus, qué métodos han utilizado los traductores y si estos consiguen proyectar la musicalidad de este fragmento en la escritura.

El trabajo se ha estructurado de la siguiente forma: en primer lugar, presentamos el objeto de nuestro estudio: la canción del Ciego como intertexto —su procedencia, su reescritura por parte de Flaubert y sus interpretaciones—; a continuación, nos ocupamos de las traducciones al español de España tomando como referencia el marco teórico de los Estudios de Traducción; en tercer lugar, analizamos las versiones de este fragmento y presentamos los diferentes procedimientos que los traductores han utilizado para verter la canción.

2. Genealogía de la canción del Ciego

Al interpolar la canción del Ciego en los últimos instantes de vida de Emma, Flaubert recurre a una operación semiótica que dota de un nuevo sentido a un texto musical preexistente. Lo hace a través del personaje del Ciego, que desempeña un papel secundario en la intriga de *Madame Bovary*. Sin embargo, su presencia en un punto culminante de la obra, como es la muerte de la protagonista, lo ha dotado de un valor simbólico.

Su primera aparición tiene lugar en el capítulo V de la tercera y última parte de la novela, cuando Emma, tras uno de sus encuentros con Léon en Rouen, coge la diligencia para volver a Yonville. Flaubert describe la escena con detalle:

² O sea, la manera de traducir en función de la finalidad de la traducción y del contexto en el que se da el proceso de traducción (Hurtado Albir, 2001: 639), que en este caso sería el ámbito editorial.

Il y avait dans la côte un pauvre diable vagabondant avec son bâton, tout au milieu des diligences. Un amas de guenilles lui recouvrait les épaules, et un vieux castor défoncé, s'arrondissant en cuvette, lui cachait la figure; mais, quand il le retirait, il découvrait, à la place des paupières, deux orbites béantes tout ensanglantées. La chair s'effiloquait par lambeaux rouges; et il en coulait des liquides qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, dont les narines noires reniflaient convulsivement. Pour vous parier, il se renversait la tête avec un rire idiot; alors ses prunelles bleuâtres, roulant d'un mouvement continu, allaient se cogner, vers les tempes, sur le bord de la plaie vive.

Il chantait une petite chanson en suivant les voitures:

*Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.*

Et il y avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage (Flaubert, 1972: 348-349).

Esta primera aparición del Ciego se centra en la descripción física del personaje, con una breve referencia a su cancioncilla. En la segunda alusión, sita en el capítulo VII, la escena se desarrolla de nuevo en la diligencia, donde Emma ha coincidido con Monsieur Homais, el farmacéutico de Yonville. Este último recomienda al pobre desdichado una dieta para que mejore de su dolencia y le anima a visitar su farmacia para curarlo con una pomada de su propia elaboración. Flaubert detalla que el Ciego continúa con su canción, pero no inserta aquí ningún fragmento.

La tercera intervención del Ciego es la que nos ocupa. En el capítulo VIII, Emma se envenena con arsénico y asistimos a su agonía. En su lecho de muerte y rodeada de su marido y otros personajes, Emma oye cantar al Ciego en la calle, lo que desencadena una reacción extrema y, finalmente, su muerte:

Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait:

*Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.*

Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.

*Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.*

– L'Aveugle ! s'écria-t-elle.

Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

*Il souffla bien fort ce jour-là,
 Et le jupon court s'envola !*

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus (Flaubert, 1972: 417-418).

La presencia física del Ciego en este pasaje se materializa a través de su canto, de su voz. Le preceden los ruidos en la acera de sus zuecos y el bastón; a continuación, “une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait”. La voz, elemento principal de su *performance*, encarna en este caso al personaje y el narrador describe su instrumento vocal como “voz ronca”, sonido penetrante que encarna el poder emocional del canto y su capacidad de conmovier.

En su edición de *Madame Bovary*, Claudine Gothot-Mersch (1971: 462) revela la presencia, entre los borradores de Flaubert, de un documento que muestra con claridad la procedencia de los versos que canta el Ciego. Se trata de una hoja en la que el escritor ha copiado la canción, seguida de la indicación exacta de la obra de dónde la ha extraído: el primer tomo de *L'Année des dames nationales* de Rétif de La Bretonne. En concreto, son las dos estrofas que canta Edmond en la historia preliminar de dicho volumen (véase Tabla 1).

Es probable que el propio Rétif no fuera su autor, sino que se tratara de una tonada popular que incorporó a su obra. Así lo considera Testud, quien halló una adaptación de la canción en un libro de partituras de Giovanni Gambini, sin fechar, pero del siglo XVIII, como señala Williams (1991: 240). Testud apunta a los orígenes humildes del escritor para explicar estos usos recurrentes de la cultura popular y su influencia en toda su obra: “[...] il est indéniable que son œuvre est parfois le conservatoire d'une authentique culture populaire ; Rétif, à cet égard, joue auprès de ses lecteurs citadins un rôle d'intermédiaire culturel” (Testud, 1986: 88). Se trata, pues, de una cancioncilla popular de la época. Para más detalle, Vargas Llosa (1975: 49-50) indica lo siguiente: “Se asegura que Madame Flaubert arrullaba a Gustave en la cuna con la canción picaresca que tararea el Ciego cuando Emma está muriendo”.

Rétif de La Bretonne (1791: 25-26)	Borrador de Flaubert (Williams, 1991: 240)	Estrofas interpoladas en <i>Madame Bovary</i> (Flaubert, 1972: 417-418)
Ce fut au temps de la moisson Que je vis, que j'aimai Nannette. Ah ! c'est la belle saison Pour cultiver une fillette ! Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver les filles à l'amour.	Ce fut au temps de la moisson que je rencontraï ma Nannette. ha ! c'est la belle saison pr courtiser une fillette [sic] Souvent la chaleur d'un beau jour fait rêver les filles à l'amour	Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour. Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.

<p>On peut porter un court jupon Quand on a la jambe bien faite ; C'est aussi pour cette raison Que jupon court porte Nannette. Et l'on sait aussi quel soupçon Suit jambe fine et pied mignon.</p>	<p>Pour amasser diligemment les épis que la faux moissonne Ma Nannette va s'inclinant vers le sillon qui nous les donne et fille qui baisse le front raccourcit encor son jupon</p>	<p>Il souffla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola !</p>
<p>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nannette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne ; Et fille qui baisse le front Raccourcit encore son jupon. Jupon court, quand il fait du vent, Bien plutôt qu'un autre s'envole Et sert les vœux d'un amant. Le zéphir en a plus beau role. Il souffla bien fort ce jour-là Et le jupon court s'envola !</p>	<p>Jupon court quand il fait du vent, bien plutôt qu'un autre s'envole et sert les vœux d'un amant le zéphir en a plus beau role il souffla bien fort ce jour-là et le jupon court s'envola.</p>	

Tabla 1. Canción original, reescritura y versos utilizados por Flaubert en la canción del Ciego

En todo caso, al copiar la canción de Edmond, Flaubert introduce modificaciones, como queda de manifiesto en la transcripción de la copia manuscrita encontrada entre sus borradores, reproducida por Williams (1991: 240). Para este investigador, resulta evidente que Flaubert empieza a modificar el poema pensando en la posterior utilización de los versos en su propia obra. Si el original consistía en dos estrofas de doce versos, Flaubert elimina seis versos de la primera estrofa y estructura la canción en tres partes de seis versos cada una. Se observan, asimismo, la modernización de la ortografía en el caso de *épics*; la pérdida de una “n” en Nannette; la sustitución de *les filles* por *fillette*; y otros cambios menores (puntuación, mayúsculas). En palabras de Williams (1991: 241):

Tout cela montre le rapport très étroit chez Flaubert entre la copie et la création; tout en empruntant, il assimile, et tout en assimilant, il prévoit une structuration tripartite de la scène de l'agonie d'Emma. Voilà donc le matériau langagier qu'il faudra enchâsser dans le texte; la copie va être suivie de tout un travail d'ajustement qui fera naître un réseau complexe de rapprochements et d'opposition entre Emma et Nanette.

La textualización de la canción del Ciego constituye una operación semiótica que la dota de nuevos sentidos en el entramado textual. La canción mantiene su unidad y su naturaleza textual y, a través de ciertas formas retóricas propias de la poesía, representa la musicalidad para que el lector pueda percibirla como tal. En la letra de la canción se encuentran su melodía básica, su estructura rítmica y su significado. La canción, transformada en texto lingüístico, funciona como un intertexto musical marcado de

manera formal en la novela mediante dos procedimientos: el primero, la disposición en forma de poesía, con una estructura organizada en estrofas y versos; el segundo, la presencia de la cursiva para denotar una voz ajena, distinta al discurso del narrador.

3. Interpretaciones de la canción del Ciego

La utilización en el momento culminante de la novela de lo que no es más que una simple melodía popular de contenido picaresco ha dado pie a todo tipo de interpretaciones. En la primera intervención del Ciego, Flaubert había resumido la tonada de la siguiente manera: “Et il y avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage” (1972: 349). Esta excesiva simplificación de su temática no casa, sin embargo, con su contenido real. El meticuloso trabajo de reescritura y la selección final de las estrofas interpoladas en la narración introducen en la escena a otro personaje femenino, Nanette, en una referencia intertextual que integra el sentido del fragmento citado con el sentido último del relato.

Como vimos con anterioridad, este intertexto musical nos sitúa en el marco de la intertextualidad, en la medida en que el poema interpolado sufre una resemantización, entendida esta como la operación semiótica de transformar el sentido “de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía” (Zecchetto, 2011: 127). Flaubert juega con el conocimiento previo que tienen sus lectores de esta canción. Cuando interpola estas estrofas, resemantiza la canción en la novela y con ello crea una nueva red de significado para sus receptores.

Algunos estudiosos de la obra han visto en la figura del Ciego la representación de la condena, de la realidad, o la encarnación de la degradación de Emma (Dugan, 1980: 5). Para Vargas Llosa, la escena de “Emma entrando en la muerte como en una pesadilla con la visión del Ciego purulento que cruza Yonville tarareando una canción vulgar” resulta la “más violenta del libro” (1975: 7) y, al mismo tiempo, la que más le conmueve. En su opinión, este y otros episodios de la obra proceden del arsenal de la novela romántica y actúan como signos premonitorios de la fatalidad que, a lo largo de la historia, anuncian el final de Emma. El personaje del Ciego andrajoso y llagado sería, pues, un “símbolo del destino trágico” (1975: 9).

Aprile, por su parte, destaca la ambigüedad del papel simbólico del Ciego. Se trataría de una ambigüedad buscada por Flaubert y “fondée sur tout ce qu'il y a d'indéfini, de vague et de relatif dans le concept de conscience” (1976: 391). El escritor, que permanece invisible, consigue de esta forma hacer sentir su presencia ética sin violar uno de los principios fundamentales de su arte y su filosofía. Dugan va más allá al considerar que el Ciego sería, más que la conciencia de Flaubert, la conciencia de Emma y, en particular, la conciencia social de todo Yonville:

Emma et la société d'Yonville essayent continuellement d'échapper à l'Aveugle, rappel constant de leurs fautes. A l'ultime moment de sa mort, Emma fait face à sa conscience et se rend compte de ses actions. [...] Malheureusement, il est trop tard; elle meurt. Comme Emma, la société d'Yonville essaie d'ignorer sa conscience. Il est plus facile pour les citoyens de vivre sans conscience et, donc, sans aucune responsabilité. (Dugan, 1980: 11-12)

El interés despertado por el personaje del Ciego contrasta, sin embargo, con la falta de atención a los versos de su canción. Porque se trata de una canción, un aspecto que no se debe soslayar. Así se refiere siempre Flaubert a las intervenciones del Ciego: canta, no recita; y en la escena de la muerte de Emma, la canción fluye y continúa a pesar de las dos interrupciones del narrador. Ernaux (1992) señala que la inserción de una mera cancioncilla contribuye al efecto simple y sublime de la muerte de Emma; y subraya un curioso simbolismo: una canción sencilla, cantada por un espantoso tullido, se convierte en un grotesco réquiem para un alma a la que se le ha impedido volar hasta el último momento. Insiste Ernaux (Brun, 2022) en que la canción actúa de un modo específico, más aún cuando se repite:

Le récit, lui, a besoin de temps pour se développer, pour susciter des images, provoquer l'adhésion du lecteur, la chanson, elle, possède un pouvoir de suggestion quasi immédiat avec un nombre restreint de mots, souvent répétés, comme le poème. [...] la chanson installe en trois ou quatre minutes une vision, un sentiment, un destin. Son amplitude est en raison inverse de sa brièveté. Sa force de signification aussi. C'est au fond ce que montre Flaubert. Il décrit la jeune Emma se gavant de récits romanesques, somme indistincte formatant son imaginaire. Mais il confie à la banale chanson d'un aveugle la fonction de porter, soutenir l'illusion d'Emma, puis, pendant son agonie, de lui dévoiler son erreur tragique. À chaque fois, elle survient dans la vie d'Emma par effraction, de l'extérieur, nous dirions par flashes, elle n'est pas choisie. C'est une des caractéristiques de la chanson, mise en abyme.

Desde otra perspectiva, Williams (1991: 241) indaga en el trabajo de reescritura de Flaubert y constata que la canción establece una compleja red de conexiones y oposiciones entre Emma y Nanette que, sin embargo, este investigador no llega a explicitar. Riffaterre (1988: 29), por su parte, se muestra más preciso y propone una lectura de la canción como metáfora de la degradación de Emma, una metáfora sexual:

La postura de la chica de la falda corta es explícita, está inclinada, y muestra así un lugar común de *voyeurism*. Las bromas del viento son también explícitas: dejan al descubierto las carnes de la muchacha, desempeñando así el papel de agresor sexual. Es una imagen irónica y una que tiene muchas variantes salaces en las canciones populares respecto a llevarse a las jóvenes al huerto o revolverlas en el heno. En este caso la obscenidad del gesto presupone que una falda no debe ser levantada, a la vez que la falda presupone a la mujer. Una mujer decente es

aquella cuya falda no se puede levantar; en el código de las faldas, la sexualidad es levantarlas y la metonimia de una mujer fácil es una falda fácil de levantar.

En esta lectura, la canción es un metatexto del desenlace del adulterio, “nos muestra el sexo despojado de sublimaciones, es un duro retrato de la heroína como cortesana: en pocas palabras, es la carnalidad ruda, al descubierto del velo del autoengaño o, si se quiere, es un *roman réaliste*” (Riffaterre, 1988: 29-30).

4. Traducciones de la canción del Ciego

Las tres estrofas de la canción del Ciego se interpolan en la narración sin modificar su forma lírica para producir una sonoridad capaz de transmitir su musicalidad. Están escritas en versos octosílabos: la primera es un pareado con rima continua; la segunda, un cuarteto con rima cruzada; y la última, otro pareado con rima continua³:

Souvent la chaleur d'un beau jour

Fait rêver fillette à l'amour.

[...]

Pour amasser diligemment

Les épis que la faux moissonne,

Ma Nanette va s'inclinant

Vers le sillon qui nous les donne.

[...]

Il souffla bien fort ce jour-là,

Et le jupon court s'envola !

Esta canción evocó letra y música para aquellos lectores de la época que reconocieron la tonada, pues las letras memorizadas siempre van asociadas a una melodía. Tales resonancias y concatenaciones permitieron a Flaubert poner en juego un recurso multimodal e intertextual, abrir un espacio donde convergían música, poesía y literatura. Eso explicaría que el autor, al reescribir la canción, omitiera algunos elementos y no encontrara necesario, por ejemplo, reproducir los versos donde se menciona explícitamente el viento (“quand il fait du vent”, “Le zéphir en a plus beau role”) y eligiera, en su lugar, un verso donde este se sustituye por el pronombre de tercera persona (“*Il souffla bien fort ce jour-là*”). La existencia de un saber compartido con los lectores de su época proporcionaba el contexto para comprender los versos y permitía la omisión de algunos de ellos. El lector podía, además, ponerles música de modo mental y llenar los vacíos que se producían con las intervenciones del narrador.

³ Por motivos de espacio, omitimos las intervenciones del narrador, señaladas con los signos “[...]”, que pueden consultarse en el apartado 2. Por la misma razón, también las hemos omitido al reproducir las traducciones españolas.

Los lectores que desconocían el componente musical de la canción se encontraron ante las estrofas de una tonada en forma de poema. Y para receptores posteriores, tanto del original como de las traducciones, solo ha quedado el valor poético de la letra de una canción: tres estrofas interpoladas, con versos medidos y rimados. Dos discursos, canción y relato, que se superponen y se enriquecen, creando un nuevo marco de sentido.

Al traducir esta canción a un contexto cultural e histórico diferente, los traductores de *Madame Bovary* al español se enfrentaron al reto que suponía conseguir que el mensaje pragmático del original llegara a nuevos lectores que desconocían la tonada sobre Nanette y las conexiones que crea este intertexto musical entre la canción del Ciego y la protagonista.

4.1. El método en traducción de canciones y la canción del Ciego

La investigación sobre traducción de canciones ha puesto de relieve el enfoque interdisciplinar necesario para abordar el estudio de una realidad que se manifiesta de forma muy variada (ópera, musicales, subtítulo o doblaje de películas, canción comercial, libros de letras de canciones, traducciones insertadas en las carátulas, etc.) y donde confluyen los estudios musicales, culturales, audiovisuales, semióticos, traductológicos... pues las canciones se materializan prototípicamente como una conjunción de música, letra y actuación, y se insertan de alguna manera en los imaginarios colectivos.

Las teorías traductológicas correspondientes se han centrado, por la escasa bibliografía que se dedicó a la traducción cantable hasta los 2000 (Gorlée, 2005: 7-8), en los problemas que surgen cuando las traducciones deben cantarse, normalmente según la composición original (*cf.*, entre otros, Low, 2003; Gorlée, 2005; Franzon, 2008; García Jiménez, 2013; Soto Bueno, 2022). No obstante, en la misma literatura en la materia se distinguen también distintas formas de traducir la canción según el propósito de quien traduce o de quien encarga la traducción, pues el contexto y la finalidad del proceso de traducción son los factores más determinantes a la hora de traducir una canción, por encima incluso del modo en el que esta se materialice (Soto Bueno, 2022: 91-95, 100-101). En este sentido, podemos distinguir dos escopos generales: la traducción para ser leída y la traducción para ser cantada (Low, 2017: 40-59, 78-111).

En el presente caso, la canción inserta en la prosa novelística se presenta como intertexto escrito para ser leído, a la manera de un poema. La musicalidad de la canción del Ciego es diegética y funciona como una evocación, pero no va necesariamente ligada a una composición musical concreta, reconocible o relevante para el público meta. De hecho, como se ha mencionado, ya en francés la materialidad musical y performativa de la canción es difusa, en especial para los lectores no contemporáneos a Flaubert.

En su reflexión sobre las posibilidades de derivación en traducción de canciones, Franzon (2008: 376) plantea varias opciones de traducción, que se pueden combinar según la finalidad que se persiga:

1. Dejar la canción sin traducir
2. Traducir la letra sin tener en cuenta la música
3. Escribir una nueva letra para la música original sin mucha relación con la letra original
4. Traducir la letra y adaptar la música
5. Adaptar la letra traducida a la música

Por la modalidad de traducción que nos ocupa (traducción escrita) y, sobre todo, por su propósito editorial, que nos permite considerar como irrelevante, eludible e incluso improductiva —aunque no del todo descartable— la traducción cantable según una determinada composición original,⁴ quedan excluidas en este caso las tres últimas opciones. Al tratarse de un texto oral escrito para ser leído, las opciones se reducen a dejar la letra sin traducir o traducirla. Ahora bien, en términos funcionales y culturales (Soto Bueno, 2022: 93), las letras son importantes en el proceso de lectura, ya que a través de ellas sus receptores pueden acceder no solo al significado, sino también a cierto significante, al menos en cuanto a estética, métrica y rima. Así, la canción escrita puede representar la musicalidad a través de ciertas formas retóricas propias de la poesía. Ya vimos cómo la canción del Ciego se presenta marcada de manera formal, con estrofas y versos rimados, de modo que el lector pueda reconocerla como expresión lírica. Ahora bien, ¿qué procedimientos se han utilizado en las traducciones españolas para proyectar más o menos esta musicalidad?

4.2. Traducciones españolas de *Madame Bovary*

Madame Bovary es la novela de Flaubert más traducida al castellano. Desde la primera versión de Amancio Peratoner en 1875 hasta la más reciente, de 2020, obra de Mercedes Noriega Bosch, se han publicado en castellano solo en España l Península en torno a cincuenta traducciones de esta obra, sin contar sus numerosas reediciones (cf. Bravo Castillo, 1995 y 2009; Giné Janer, 2011; Hernández Guerrero, 2017, 2018 y 2019; Ramírez Gómez, 2019).⁵ Su frecuente retraducción habla de un interés ininterrumpido por este clásico y, al mismo tiempo, proporciona un corpus amplio para analizar cómo se ha traducido la canción del Ciego.

Para este estudio, hemos seleccionado todas las traducciones realizadas hasta la fecha, dejando a un lado las versiones que son adaptaciones o reescrituras de traducciones previas, cuando no directamente plagios (cf. Hernández Guerrero 2018 y 2019), así como

⁴ Existe al menos una versión francesa en música de la canción del Ciego con la letra de Flaubert (Milhaud, 2011), que podría inspirar traducciones no solo legibles sino también cantables entre los textos meta de este estudio de caso. No obstante, en este trabajo no se analizará esta posibilidad, por la extensión del análisis musical y semántico-poético que requeriría (Soto Bueno, 2022: 95-105, 111-122). En su lugar, consideraremos la traducción poética (véase 4.3), en la que, si bien no se tiene en cuenta forzosamente la cantabilidad (en especial, sílabas y acentos), si se busca recrear, aunque sea parcialmente, la función poética de la canción-poema origen.

⁵ Para sus traducciones al español en Latinoamérica, véanse Fondebrider (2014) y Hernández Guerrero (2017, 2018 y 2019).

falsas atribuciones debidas a malas prácticas editoriales o a errores de catalogación. Excluidos estos casos para evitar repeticiones del fragmento analizado, hemos constituido un corpus amplio y representativo que comprende 21 textos y que recorre un siglo y medio de traducciones al español publicadas en España (véase Anexo).

4.3. Métodos de traducción identificados en las traducciones publicadas

El análisis de este corpus muestra que los traductores de *Madame Bovary* que se han enfrentado al reto de traducir estas estrofas interpoladas han recreado su sonoridad utilizando las formas textuales de la poesía. Se han servido principalmente de dos métodos de traducción:

- La traducción poética, es decir, la traducción de poesía que aspira, en palabras de García de la Banda (1993: 116), “a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima...”.
- La no traducción, que consiste en mantener elementos lingüísticos del original inalterados en el mensaje de destino (Lambert, 1993: 13). Al efecto, implica que las estrofas de la canción permanecen en francés en la versión española.

Ambos procedimientos permiten que la canción se presente en forma de letra de canción, es decir, que se integre en la prosa con una estructura poética que codifica la expresión lírica del canto y lo haga resonar en la narración. A la traducción poética y la no traducción, hay que sumar la omisión, solo presente en el contexto cronológico de las primeras versiones de esta obra. En la siguiente tabla se detalla el método utilizado en las traducciones analizadas:

Título	Año	Traductor	Método
<i>¡¡Adúltera!!</i>	1875	Amancio Peratoner	Omisión
<i>Madama Bovary</i>	1894	Sin créditos de traducción	Traducción poética
<i>La señora Bovary</i>	s. d. ⁶	T. de V.	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	1923	Pedro Vances	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	1962	Joan Sales	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	1963	Juan Rius Vila	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	1967	Julio C. Acerete	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	1973	Claudio Gancho	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	1975	Consuelo Berges	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	1979	Luisa Salomone	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	1982	Carmen Martín Gaité	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	1986	Germán Palacios	No traducción

⁶ Sin datar, Palau y Dulcet (1948/1977) recogen el año 1912 como fecha de publicación. Posteriormente, Ramírez Gómez (2019: 3), a partir de reseñas aparecidas en la prensa de la época, la fecha en 1910.

<i>Madame Bovary</i>	1993	Juan Bravo	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	2002	José Cubero	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	2003	Luis Blanco Vila	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	2007	Pilar Ruiz Ortega	No traducción
<i>La señora Bovary</i>	2012	María Teresa Gallego Urrutia	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	2013	Mauro Armiño	No traducción
<i>Madame Bovary</i>	2014	Javier Albiñana	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	2015	Pablo R. Noguerras	Traducción poética
<i>Madame Bovary</i>	2020	Mercedes Noriega Bosch	No traducción

Tabla 2. Métodos de traducción de la canción del Ciego en el corpus utilizado.

4.3.1. Omisión

En las versiones de *Madame Bovary* de finales del XIX y principios del XX no es extraño encontrar importantes omisiones. Algunos textos dejaron fuera al Ciego y su canción en la escena de la muerte de Emma. Este fue el caso de la primera traducción al español, de 1875, *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*, obra de Amancio Peratoner, una versión incompleta, que presenta incontables mutilaciones del original (Gentilli, 2021). Tampoco aparece en *La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary*, sin datar, pero publicada en los años veinte del pasado siglo por la editorial barcelonesa Cooper; ni en la *Madame Bovary* de la colección La Novela Famosa, igualmente sin datar, aunque en la catalogación de la Biblioteca Nacional de España figura el año 1920; ni en la *Madame Bovary* publicada también en Barcelona por la Imprenta Sabaté en ese mismo periodo. Todas ellas son reescrituras de traducciones previas y no presentan créditos de traducción.

En otro texto de la época, la traducción de Miguel Ángel Orts-Ramos, editada por el sello Alejandro Martínez en torno a 1901, las intervenciones del Ciego desaparecen, así como su canción. En la muerte de la protagonista, “alguien” entona una “canción de amor”, desvirtuando por completo la escena:

De pronto cantó alguien en la calle. Una voz ronca y desapacible que entonaba una canción de amor.

Incorporóse como un cadáver galvanizado, con la pupila inmóvil, lanzo una carcajada atroz, frenética, una convulsión la hizo caer sobre el lecho... Todos se aproximaron... ¡Había muerto!

José Pablo Rivas “reescribió” esta traducción para la casa editora Viuda de Sanz Calleja en torno a 1919, con esta misma solución.

La omisión de la canción del Ciego solo se aprecia en estos primeros textos y está vinculada a prácticas editoriales que propiciaron adaptaciones, plagios o reescrituras de versiones previas en unas circunstancias histórico-sociales concretas (Hernández Guerrero 2019: 276). Tras el paréntesis de la Guerra Civil y la posguerra, todas las nuevas traducciones que surgen en España a partir de los años sesenta incluyen este intertexto.

4.3.2. Traducción poética

Entre los métodos más utilizados por los traductores se encuentra la producción de lo que Holmes (1988: 24) denomina un *metapoema*, un texto que se asemeja al original lo suficiente para ser considerado una traducción y, al mismo tiempo, ser considerado un poema en la cultura meta. En esta categoría, Jones (2024) distingue dos enfoques: la metáfrasis y la traducción poética, que él prefiere denominar “traducción recreativa”. La metáfrasis implica ceñirse al original en su formulación e imágenes sin tener en cuenta su forma poética; la traducción recreativa pretende reproducir el paquete poético completo (contenido semántico, imágenes, su poética...). A este segundo enfoque se ciñen mayoritariamente las traducciones de este fragmento (véase Tabla 3), que mantienen la estructura poética como forma de representación de la canción. Los traductores han buscado soluciones que se desvían estilísticamente del original sin dejar de transmitir su intención poética y sus imágenes.

<i>Madama Bovary</i> (1894)	Trad. de T. de V. (1910)
<p>De un buen día á menudo el calor soñar hace á la niña de amor. [...] </p> <p>Para juntar diligente las espigas que abate la hoz, mi encantadora Nanita se inclina hacia el surco que vida les dió. [...] </p> <p>Sopla muy fuerte este día y la corta falda vuela.</p>	<p>Al llegar los días de mucho calor, la pobre muchacha sueña con su amor. [...] </p> <p>Para recoger el trigo que ha segado con su hoz, se inclina presta hasta el surco donde la espiga creció. [...] </p> <p>El viento, soplando fuerte, la falda le levantó.</p>
Trad. de Pedro Vances (1923)	Trad. de Julio C. Acerete (1967)
<p>De un bello día el calor hace que sueñen las mozas, a veces, con el amor. [...] </p> <p>Para amontonar más pronto las mieses que el dalle siega, sobre el surco que las da va agachándose mi nena. [...] </p> <p>Con fuerza el viento sopló el día aquel, y las cortas enaguas le levantó.</p>	<p><i>A veces un bello día de calor hace soñar a la moza en el amor.</i> [...] </p> <p><i>Para recoger antes la mies que la hoz siega mi Nanette se va inclinando sobre el surco que nos la da.</i> [...] </p> <p><i>Cualquier día puede el viento soplar bien fuerte levantando las cortas enaguas.</i></p>

Trad. de Claudio Gancho (1973)	Trad. de Carmen Martín Gaité (1982)
<p><i>Sucedo que un hermoso día de calor hace a la jovencita soñar de amor</i> [...]</p> <p><i>Para recoger con diligencia las espigas que la hoz siega, mi Nanette se va inclinando</i> <i>Sobre el surco que nos las entrega</i> [...]</p> <p><i>El viento soplabo fuerte ¡y levantó sus enaguas!</i></p>	<p>A veces de un buen día el calor a una niña hace soñar de amor. [...]</p> <p>Para coger diligente las espigas con la hoz mi Nanette se va inclinando hacia el surco que las dio. [...]</p> <p>Ese día el viento soplabo y las faldas le llevaba.</p>
Trad. de José Cubero (2002)	Trad. de M ^a Teresa Gallego (2012)
<p><i>A menudo un buen día de calor Hace soñar a las mozas de amor...</i> [...]</p> <p><i>Para recoger de forma garbada las espigas que hoces han cortado mi Nanette está inclinada sobre los surcos que las han dado.</i> [...]</p> <p><i>El viento soplabo fuerte ese día y las faldas cortas iban hacia arriba.</i></p>	<p><i>Muchas veces en días de calor tiene la niña un sueño de amor.</i> [...]</p> <p><i>Para juntar rauda y veloz las espigas que siega la hoz, se agacha Nanette sin reposo hacia los surcos generosos.</i> [...]</p> <p><i>Tanto un día el viento sopló que las faldas le levantó.</i></p>
Trad. de Javier Albiñana (2014)	Trad. de Pablo Noguerras (2015)
<p>A veces el calor de un bello día despierta sueños de amor a la chiquilla. [...]</p> <p>Para amasar con entrega las espigas que la hoz siega, mi Nanette se va inclinando hacia el surco que nos las va dando. [...]</p> <p>Sopló viento muy fuerte ese día, y su corta enagua se movía.</p>	<p>– <i>A menudo el calor de un buen día hace soñar a la chica con el amor.</i> [...]</p> <p>Para recoger diligentemente, Las espigas que la hoz siega, Mi Nanette se inclina, Hacia el surco que nos lo da (sic). [...]</p> <p><i>¡Sopló un viento muy fuerte ese día y la falda corta echó a volar!</i></p>

Tabla 3. Traducciones poéticas de la canción del Ciego.

No todos los traductores han utilizado las cursivas, ni el mismo esquema formal del poema original. Por ejemplo, T. de V. se sirve de dos cuartetos y un pareado; Vances, de dos tercetos y un cuarteto; Acerete, un pareado, un cuarteto y un terceto. Algunos, con gran virtuosismo, consiguen rimas completas (Vances, Martín Gaité, Cubero, Gallego); otros las sustituyen por medias rimas o rimas imperfectas. Todos han intentado recrear la forma poética de la canción en sus traducciones y, para ello, necesariamente han debido

realizar ajustes de diversa índole para conjugar la forma métrica con el sentido. Sin embargo, ninguno de ellos altera en gran medida el significado general.

Así, un término pragmáticamente muy marcado, como el apelativo Nanette, es objeto de traducción en las primeras versiones de la novela. En *Madama Bovary*, siguiendo la *norma* de traducción de su momento histórico, el nombre se traduce por “Nanita”. T. de V. y Vances lo neutralizan: “la pobre muchacha” y “mi nena”, respectivamente. El resto de traductores mantiene el nombre sin traducir. *Madama Bovary* es también la única traducción donde no aparece el término “viento” (“Sopla muy fuerte este día”), sobreentendido, como en el original. A partir de T. de V., todos los textos lo incluyen.

Constituye un caso particular la traducción de Pablo Nogueras, que combina versos libres (que hemos dividido en dos para poder introducirlos en la tabla) antes y después de un cuarteto. En una nota, aclara que se trata de una traducción libre de la canción. Introduce la intervención del Ciego, en cursiva y en un único verso, con una raya de diálogo. Utiliza un cuarteto con media rima y finaliza con otro verso libre (solo una parte en cursiva, posiblemente una errata).

Estas traducciones poéticas o recreativas mantienen el entramado poético en la prosa novelística al reescribir la letra de la canción en forma de poema. Los distintos esquemas métricos, distribuidos en estrofas y versos, mantienen tanto el ritmo como la rima en representación de la musicalidad. Al mismo tiempo, conservan el juego alegórico entre Emma y Nanette, y lo proyectan en un nuevo universo de sentido.

4.3.3. No traducción

Algunos traductores dejan los versos del original en francés, sin proporcionar una traducción al español, como en el caso de Joan Sales, Consuelo Berges o Luisa Salomone. A través de ese acto voluntario de no traducción, sitúan al nuevo lector ante el texto original, con todas sus implicaciones, en una solución traductológica que no se puede disociar de su momento de publicación: 1962, 1975 y 1979, respectivamente. Dejar la canción en francés, en vez de traducirla, tiene un efecto disruptivo en el lector. La invitación a disfrutar de las estrofas escritas en la lengua original solo la podrá apreciar la parte de lectores hispanohablantes con cierto grado de bilingüismo. Tymoczko (2007: 257) señala a este respecto la influencia de la posición ideológica del mediador cultural en estas decisiones, y califica de “autocensura estratégica” el hecho de no traducir algunos elementos culturales del original debido a objetivos elegidos conscientemente.

Otros traductores también han recurrido a la no traducción en sus textos, pero aportan una versión de su contenido en las notas del traductor, dando la opción al lector de acceder a ellas o ignorarlas. La mayoría de esas notas ofrecen una suerte de metáfrasis, traducciones literales incluso cuando los versos se dividen en líneas separadas, o se coloca la barra, como si de versos libres se tratara. Es el caso de las traducciones de Palacios, Blanco Vila, Ruiz Ortega y Noriega Bosch. La excepción se encuentra en la versión de

Rius Vila, donde la nota ofrece una traducción poética que bien podría haber sustituido al original.

Otras versiones, como la de Bravo Castillo o Armiño, son de corte filológico e incluyen estudios preliminares y un importante aparato crítico que, en el caso de la canción del Ciego, es utilizado para ofrecer una traducción metafrásica de su contenido e informar al lector de que Flaubert reproduce una canción de Rétif de La Bretonne. En las traducciones de estos dos especialistas el original recibe necesariamente el tratamiento de clásico, sin que por ello se dirijan únicamente a estudiosos de la obra, ya que sus traducciones también se adaptan a las necesidades de un destinatario más amplio y plural.

La no traducción, en todos los casos, explora las posibilidades derivadas de enfrentar al lector con el original, situarlo en un contexto de comunicación alterado, en vez de transparente, donde será consciente de las asimetrías fruto de la hibridación. Este método, además, pone en juego los “significados de segundo orden” expuestos en la teoría semiótica de Barthes (1957: 187-188), dado que la presencia de las estrofas en francés se explica no por su valor comunicativo-denotativo, sino porque en el contexto editorial de la traducción de un clásico va ligada al prestigio y la autoridad. Ciertamente es que la letra de la canción, en la lengua del original, mantiene intactas sus cualidades sonoras, pero para sus destinatarios esta hibridación adquiere sobre todo las connotaciones de signo con valor simbólico, realzando su valor por la condición de texto clásico.

5. Planteamientos finales

La canción del Ciego es un texto escrito para ser leído, sí, pero un texto que no pertenece al modo escrito, sino al modo oral. Un texto que, como hemos tratado de ilustrar, es la representación de una canción y, por tanto, indisoluble de su naturaleza musical. El Ciego canta sus estrofas; por tanto, si estas pierden sus cualidades de canción, pierden su razón de ser.

No obstante, el componente musical de esta canción se ha desvanecido inevitablemente con el transcurrir de los siglos. Este intertexto evocó letra y música para muchos receptores de su época y la existencia de ese saber compartido permitió a Flaubert jugar con un recurso multimodal e intertextual que vinculaba a Emma con Nanette. El desfase temporal entre la fecha de aparición de *Madame Bovary*, 1857, y los diferentes momentos en que se ha traducido al español ha creado problemas específicos de comprensión de la canción del Ciego, en cierta medida similares a los que encuentran actualmente los lectores de originales pertenecientes a contextos histórico-culturales que ya no existen. Desde un primer momento generó problemas de comprensión de índole extralingüística como el desconocimiento de esta canción popular, de su componente musical, de las imágenes que Nanette despierta en su contexto cultural o de su contenido picaresco al reproducir únicamente algunos de sus versos.

Aun así, el canto del Ciego sigue siendo un intertexto sonoro dentro de la prosa, cuya naturaleza lírica se concreta literariamente mediante su forma poética. Así lo han

considerado en su gran mayoría los traductores que lo han vertido al español, tal y como muestran los resultados de este análisis. Sus versiones han sido escritas para ser leídas, sí, pero han buscado reproducir la musicalidad de las estrofas de la canción original. Como traducciones intersemióticas, por un lado, consiguen que la oralidad del canto, su sonoridad, adquiera forma de representación literaria en la equivalencia poética. Como traducciones interlingüísticas, por otro, utilizan dos métodos distintos para que la canción emerja narrativamente en la prosa: la traducción poética y la no traducción.

El análisis de nuestro corpus revela que, si exceptuamos la *¡¡Adúltera!!* de Amancio Peratoner, que omite la canción, las otras 20 traducciones muestran una clara inclinación por estos dos métodos: 10 textos recurren a una traducción poética, frente a la no traducción de los 10 restantes, sin que se pueda apreciar la prevalencia de uno u otro método a lo largo de la historia de la traducción de esta novela.

Con el primer método de traducción, la canción traducida al español se presenta a los lectores codificada como letra de canción, con esquemas métricos que recrean el ritmo y la rima de su forma poética, elementos esenciales para su sonoridad. Los traductores, además, se mantienen relativamente fieles a las dimensiones pragmáticas y semánticas del original. Con el segundo, este elemento cultural permanece en francés en el texto y algunos traductores ofrecen su traducción metafrásica en notas a pie de página. Esta decisión del mediador tiene sus implicaciones culturales e ideológicas y, especialmente, afecta a la experiencia de lectura de los destinatarios. La presencia de los versos del original otorga a la canción connotaciones de signo con valor simbólico, ligado al prestigio y la autoridad de la obra de Flaubert.

Ambos métodos, desde dos enfoques muy distintos, logran que la canción interpolada resuene en la prosa de la novela y proporcionan a las traducciones el grado necesario de adecuación al mensaje pragmático-cultural del original.

Referencias bibliográficas

APRILE, Max. 1976. "L'Aveugle et sa signification dans 'Madame Bovary'" in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 76^e année, nº 3 (May - Jun.), 385-392.

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. París, Editions du Seuil.

BARTHES, Roland. 1968. "Texte (théorie du)" in *Encyclopaedia Universalis*. Paris, t. XV, 1013-1017.

BRAVO CASTILLO, Juan. 1995. "Madame Bovary et ses versions à l'espagnol" in Lafarga, Francisco, Albert Ribas & Mercedes Tricás (eds.). *La traducción: Metodología/historia/literatura, ámbito hispanofrancés*. Barcelona, PPU, 397-405.

BRAVO CASTILLO, Juan. 2009. "Flaubert, Gustave" in Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (coords.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos, 393-395.

BRUN, Catherine. 2022. “Le temps humain mis en abyme (entretien avec Annie Ernaux)” in *Revue des Sciences Humaines*, nº 348, 209-218: <<https://doi.org/10.4000/rsh.772>> [12/06/2024].

DUGAN, Mary. 1980. “L'Aveugle et la conscience dans *Madame Bovary*” in *Chimères*, nº 14 (1), 5-14.

ERNAUX, Annie. 1992. “C’est extra” in *La Nouvelle Revue Française*, nº 601, 50-56.

FLAUBERT, Gustave. 1972. *Madame Bovary*, París, Gallimard.

FONDEBRIDER, Jorge. 2014. “Las versiones de *Madame Bovary*” in Flaubert, Gustave. *Madame Bovary* (traducción de Jorge Fondebrider). Buenos Aires, Eterna Cadencia, 491-501.

FRANZON, Johan. 2008. “Choices in Song Translation” in *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, nº 14 (2), 373-399.

FRITH, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (traducción de Fermín Rodríguez). Buenos Aires, Paidós.

GARCÍA DE LA BANDA, Fernando. 1993. “Traducción de poesía y traducción poética” in Raders, Margit & Julia Sevilla (eds.). *III Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Complutense, 115-135.

GARCÍA JIMÉNEZ, Rocío. 2013. *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga: <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7363>> [30/10/2024].

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil.

GENTILLI, Luciana. 2021. “¡¡Adúltera!! (1875): Amancio Peratoner traduttore di *Madame Bovary*” in *Histoire de lectures. Avec Susi*. Macerata, EUM, 247-269.

GINÉ JANER, Marta. 2011. “Les traductions de Flaubert en Espagne: esquisse d’un tableau” in *Revue Flaubert*, nº 6: <<https://journals.openedition.org/flaubert/1654>> [09/06/2024].

GORLÉE, Dinda L. (ed.). 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdam y Nueva York, Rodopi.

GOTHOT-MERSCH, Claudine. 1971. “Sommaire biographique, introduction, note bibliographique, relevé des variantes et notes” in Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. París, Garnier, I-LXVI.

HATIM, Basil & Ian MASON. 1995. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (traducción de Salvador Peña). Barcelona, Ariel.

HERNÁNDEZ GUERRERO, María José. 2017. “Traducción y estrategia editorial: las últimas versiones españolas y argentinas de *Madame Bovary*” in Zaro Vera, Juan Jesús

& Salvador Peña (eds.). *De Homero a Pavese: Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*. Kassel, Reichenberger, 317-339.

HERNÁNDEZ GUERRERO, María José. 2018. “Traducciones americanas y españolas de *Madame Bovary* (1939-1975)” in Peña, Salvador & Juan Jesús Zaro Vera (eds.). *Traducir a los clásicos: entornos y contextos*. Granada, Comares, 57-78.

HERNÁNDEZ GUERRERO, María José. 2019. “Historia de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary* (1875-1935)” in *Çédille, revista de estudios franceses*, nº 15, 253-281: <<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1646>> [10/06/2024].

HOLMES, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi.

HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

JONES, Francis R. 2024. “Poética (Traducción)” in *ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*, AIETI: <<https://doi.org/10.5281/zenodo.10949498>> [22/07/2024].

KRISTEVA, Julia. 1978. *Semiótica* (traducción de José Martín Arancibia). 2 vols. Madrid, Fundamento.

LAMBERT, Jose. 1993. “History, Historiography and the Discipline: A programme” in Gambier, Yves & Jorma Tommola (eds.). *Translation and Knowledge*. Turku, University of Turku, 3-25.

LOW, Peter. 2003. “Singable Translations of Songs” in *Perspectives: Studies in Translatology*, nº 11 (2), 87-103.

LOW, Peter. 2017. *Translating Song: Lyrics and Texts*. Londres, Routledge.

MARTÍNEZ, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.

MILHAUD, Darius. 2011. “No. 1. Chanson de l'aveugle (Blindman's Song)”. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GT1_c-G0Sz4> [30/10/2024].

PALAU Y DULCET, Antonio. 1948/1977. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 28 vol.

RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen. 2019. “La señora Bovary (Costumbres de provincias)” de Gustavo Flaubert, en la versión castellana de T. de V. [1910]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-senora-bovary-costumbres-de-provincias-de-gustavo-flaubert-en-la-version-castellana-de-t-de-v-1910-946038/>> [02/09/2024].

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. 1791-1794. *L'Année des dames nationales ou Histoire, jour par jour, d'une femme de l'Empire Français*, vol. 1. Duchesne, Mérigot et Louis, Ginebra y París.

RIFFATERRE, Michael. 1988. “Las presuposiciones de Flaubert” in *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año 9, nº 49, 24-31.

SOTO BUENO, Daniel Ricardo. 2022. *La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021): un enfoque descriptivo y funcional*. Tesis doctoral. Université de Montréal y Universidad de Málaga. <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/25859>> [30/10/2024].

TESTUD, Pierre. 1986. “Culture populaire et création littéraire. Le cas de Rétif de la Bretonne” in *Dix-huitième Siècle*, nº18, Littératures françaises, 85-97.

TYMOCZKO, Maria. 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Mánchester, St. Jerome.

VARGAS LLOSA, Mario. 1975. *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*. Madrid, Taurus.

WILLIAMS, Anthony. 1991. “Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert” in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 91^e année, nº 2 (Mar.-Apr.), 239-242.

ZECCHETTO, Victorino. 2011. “El persistente impulso a resemantizar” in *Universitas-XXI: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, nº 14, 127-142.

Anexo 1

Corpus de traducciones españolas de *Madame Bovary* por orden cronológico:

- 1875. *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*. Traducción de Amancio Peratoner. Barcelona, José Miret, 225 p.
- 1894. *Madama Bovary. Costumbres de provincia*. Madrid, Imprenta Popular, 1894, 263 p.
- 1910. *La señora Bovary (Costumbres de provincias)*. Traducción de T. de V. Barcelona, Viuda Luis de Tasso, 384 p.
- 1923. *Madame Bovary*. Traducción de Pedro Vances, Madrid, Calpe, 2 vol, 349 p. y 183 p.
- 1962. *Madame Bovary; Salammbô*. Traducción, prólogo y notas de Joan Sales. Vergara, Barcelona, 955 p.
- 1963. *Madame Bovary*. Traducción de Juan Rius Vila, Barcelona, Plaza & Janés, 316 p.
- 1967. *Madame Bovary*, Traducción de Julio C. Acerete. Barcelona, Bruguera, 350 p.
- 1973. *Madame Bovary*. Traducción de Claudio Gancho. Bilbao, Moretón, 439 p.
- 1975. *Madame Bovary. Una pasión no correspondida*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid, Alianza Editorial, 494 p.
- 1979. *Madame Bovary*. Traducción de Luisa Salomone. Madrid, Editorial Alba, 416 p.
- 1982. *Madame Bovary*. Traducción de Carmen Martín Gaité. Barcelona, Orbis, 412 p.
- 1986. *Madame Bovary*. Edición y traducción de Germán Palacios. Madrid, Cátedra, 432 p.
- 1993. *Madame Bovary*, Edición y traducción de Juan Bravo. Madrid, Espasa-Calpe, 445 p.
- 2002. *Madame Bovary*. Traducción de José Cubero. Madrid, Mestas, 380 p.
- 2003. *Madame Bovary. Costumbres de provincia*. Traducción, prefacio y notas de Luis Blanco Vila. Madrid, Torres de Goyanes, 425 p.
- 2007. *Madame Bovary. Costumbres de provincias*. Traducción de Pilar Ruiz Ortega. Madrid, Akal, 381 p.

- 2012. *La señora Bovary. Costumbres de provincias*. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona, Alba Editorial, 396 p.
- 2013. *Madame Bovary. Costumbres de provincia*. Edición, traducción y notas de Mauro Armiño. Madrid, Siruela, 294 p.
- 2014. *Madame Bovary*. Traducción de Javier Albiñana Serain. Barcelona, Ediciones Vicens Vives, 452 p.
- 2015. *Madame Bovary*. Traducción de Pablo R. Nogueras. Madrid, Mestas, 378 p.
- 2020. *Madame Bovary*. Traducción de Mercedes Noriega Bosch. Madrid, Tres Hermanas, 488 p.