



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

El Amante de Lady Chatterley
de D.H. Lawrence:

Un estudio de (re)traducciones y el contenido erótico
de la obra

Estudiante: **Alba Trinidad Navas**

Directora: Prof. Dra. Andrea Schäpers

Madrid, junio de 2017

A mi madre, que aunque no tiene ni idea de que aparece en estas páginas, sin ella no habría sido capaz de acabar este trabajo, y mucho menos esta carrera.

A mi padre, por esas conversaciones telefónicas, porque aunque no estemos juntos, me apoya desde la lejanía.

A mi hermana Ana, simplemente gracias por decir que puedo con todo.

A Josemi, por aguantar esos momentos de estrés y por estar siempre ahí.

Por último, a mi directora Andrea, por confiar en mí, por apoyarme con este trabajo hasta el final, porque pase lo que pase, ha estado ahí. Muchísimas gracias.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Traducciones de la obra original

Tabla 2: Traductores de *El amante de Lady Chatterley*

Tabla 3: Técnicas de traducción (Molina y Hurtado)

ÍNDICE

I) INTRODUCCIÓN	1
i) Objetivo	1
ii) Estructura	2
iii) Metodología	2
II) MARCO TEÓRICO	2
a) Escuela de la Manipulación	2
III) ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
IV) TEXTO ORIGINAL	5
a) Características del contexto:	5
i) Factores históricos: el modernismo anglosajón.....	5
ii) El autor: D.H. Lawrence.....	6
iii) La obra:	8
a) Resumen.....	8
b) Estructura	8
c) Características: erotismo, censura y lector.....	8
V) TRADUCCIÓN	11
a) Características del contexto:	11
i) Factores históricos: recepción de Lawrence en España	11
ii) Condicionantes	13
iii) Participantes: el traductor.....	14
VI) SITUACIÓN COMUNICATIVA DE LA TRADUCCIÓN	15
a) Finalidad y función de la traducción	15
b) Selección del método traductor	15
VII) ANÁLISIS DEL EROTISMO	17
VIII) CONCLUSIONES Y PROPUESTAS	32
IX) ANEXO	34
Tabla 1. Relación de 59 obras analizadas	34
Tabla 2. Técnica de traducción y su definición	39
X) REFERENCIAS	40

I. INTRODUCCIÓN

i) Objetivo

El presente trabajo trata de un estudio de (re)traducciones sobre la obra del escritor modernista David Herbert Lawrence *El amante de Lady Chatterley* y el contenido erótico de la misma. Decidimos elegir a este autor porque de todos los escritores ingleses de su generación, Lawrence ha sido seguramente el más calurosamente discutido, pero a la vez incomprendido. Esta incompreensión ha llevado a que le alaben y a que le condenen excesivamente (Traversi, 1952, pág. 97). Este debate es lo que en primer lugar ha hecho que nos interese por él para realizar el trabajo. En segundo lugar, su obra conocida: *El amante de Lady Chatterley*. Pese a ser analizada en numerosas ocasiones, creemos que no ha sido estudiada de esta manera. Su lenguaje erótico nunca ha sido utilizado para un trabajo de fin de grado. De manera que opinamos que es una buena oportunidad para salir de la normalidad y utilizar una obra conocida e investigarla de una manera desconocida.

ii) Estructura

Para poder desarrollar lo mencionado anteriormente, el presente trabajo se estructurará de la siguiente manera. Además del marco teórico que cuenta con una breve descripción de la Escuela de la Manipulación, el primer capítulo tiene como fin contextualizar la obra *El amante de Lady Chatterley*. Para ello, comienza exponiendo el contexto histórico del Modernismo anglosajón, para proseguir con una breve biografía e introducción del autor, D.H. Lawrence, seguida de un contexto más concreto sobre la obra en sí, es decir, sobre su contenido y estructura, acabado con una exposición más teórica, que relaciona la obra con el erotismo que la caracteriza, entre otros.

A continuación, el segundo capítulo, consiste en un recorrido por la recepción de *El amante de Lady Chatterley* y de D.H. Lawrence en España, mediante un análisis de los distintos traductores que se han visto involucrados en la entrada de la obra al español. En el siguiente capítulo trataremos brevemente la situación comunicativa de la traducción, que se compone de la finalidad, la función de la traducción y el método traductor.

Estos tres resultan necesarios para comprender el grueso del trabajo, que es el capítulo cuatro, donde analizamos el erotismo de la obra y de sus traducciones.

Por último, el trabajo acaba con una serie de conclusiones que se recogen a lo largo de toda la investigación, junto con un anexo que recoge en diversas tablas los datos que se

han ido manejando y que han sido útiles para crear la base de datos sobre (re)traducciones de *El amante de Lady Chatterley* al español.

iii) Metodología

El mayor número de obras que se señalan a lo largo del presente trabajo han sido consultadas en la Biblioteca Nacional de España, donde es posible leer y estudiar las múltiples traducciones que se han publicado y que se siguen publicando. Otras fuentes clave para este estudio han sido el Index Translationum de la UNESCO.

Como se ha indicado anteriormente, el presente trabajo cuenta con un anexo donde se recogen algunas tablas adicionales sobre las que se han realizado los estudios de las traducciones publicadas. En concreto, la muestra final consiste en 59 publicaciones, contando tanto con traducciones que han sido editadas una vez, como con las que se han editado en más ocasiones a lo largo de los años (Véase Tabla 1, pp.34-38).

Finalmente, en lo que se refiere a la metodología, otro factor que cabe destacar es el hecho de que a lo largo de todo el trabajo nos hemos remitido al método de Amparo Hurtado. Debido a la complejidad de dicho trabajo, nos ha sido imposible crear una técnica que diferenciara nuestro trabajo de cualquier otro, por ello hemos optado por el suyo.

II. MARCO TEÓRICO

a) La Escuela de la Manipulación

«From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose». Esta cita es el punto de partida de la Escuela de la Manipulación, que no es exactamente una escuela, sino un grupo de personas con una serie de ideas compartidas en torno a la traducción. Su enfoque es básicamente funcional y descriptivo y está centrado en las normas que se relacionan con la producción y la recepción de las traducciones, además de la repercusión de las últimas en la cultura de acogida (González, 2000, pág. 150).

Por un lado, los Estudios de Traducción, con autores como Lambert, Hermans, Lefevere o Bassnett y, por otro, el de la teoría de los polisistemas con autores de renombre como Toury o Even-Zohar. Los últimos entienden el término polisistema como un «conglomerado de sistemas diferenciado y dinámico, caracterizado por oposiciones internas y continuos cambios». De acuerdo con Rabadán, en *Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción*, uno de estos sistemas es el literario, y contiene

más subsistemas donde se debe considerar la traducción porque puede desempeñar un doble papel. Por un lado, un instrumento conservador que afianza y refuerza el modelo literario canónico en la cultura receptora y, por otro, puede ser portadora de elementos innovadores (Rabadán, 1992, pág. 47).

Asimismo, dentro de la teoría de los polisistemas, los conceptos de equivalencia y norma son muy importantes. Según Gideon Toury, el primero es una noción que ahora se concibe como la relación histórica y dinámica que se lleva a cabo entre el TO y cada una de sus traducciones, de manera que no hay una traducción correcta, sino que se considera traducción todo aquello que en la cultura receptora se crea como tal (González, 2000, pág. 151):

When one's purpose is the descriptive study of literary translations in their environment, the initial question is not whether a certain text *is* a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is *regarded* as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem (Toury, 1980, pág. 43).

En cuanto a las normas, y como afirma Rabadán, estas son las pautas que determinan qué actuación traductora se considera admisible en una cultura dada en un momento histórico determinado.

A finales de los años 80, especialmente el grupo de los Estudios de Traducción se aleja hasta cierto punto de varios elementos de la teoría de los polisistemas, ya que los consideran demasiado formalistas y restrictivos. Optan por estudiar la cultura dentro de un marco cultural más amplio donde se tengan en cuenta las relaciones entre la cultura, la sociedad, la literatura y el poder. De esta manera, se centran en el análisis de la manipulación en las traducciones, en el alcance que puede tener la ideología para modelar el TO y crear un TM que cumpla la función que se le ha estipulado en la sociedad receptora (González, 2000, pág. 151).

El enfoque descriptivo de la Escuela de la Manipulación considera que el traductor ha de ser capaz de revelar los procesos sociales que han llevado a un texto concreto específico y a su significado en lugar de a otro. De acuerdo con Vidal Claramonte, catedrática de Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca, es importante que nos hagamos tres preguntas a la hora de analizar la Escuela de la Manipulación y las relaciones entre discurso y poder: ¿quién habla?, ¿quién escribe? y ¿quién traduce?

(González, 2000, pág. 153). Como conclusión del marco teórico de la Escuela de la Manipulación podríamos decir que sus principios abordan el producto resultante desde una nueva perspectiva del poder del traductor para incidir sobre la realidad del texto, y a su vez, sobre la visión del original que comunica al lector de la cultura meta. Frente a una traducción que se limita a reproducir el contenido, el estilo y la intención del texto origen, estén o no de acuerdo con el último, también hay casos en los que el texto meta responde a una manipulación, en mayor o menor grado, por diversos motivos. Lo importante es que no hay que ignorar el fenómeno de la manipulación porque como veremos a lo largo de este trabajo, independientemente de que estemos a favor o en contra, ya ha ocupado un lugar en el campo de la traducción (González, 2000, pág. 156).

Una vez hemos echado un vistazo a los puntos principales que giran en torno a la Escuela de la Manipulación, ahora resulta necesario pasar al Estado de la cuestión. Este tiene que ver con los resultados de investigaciones anteriores sobre un determinado tema, en este caso, el erotismo en *El amante de Lady Chatterley* y los posibles trabajos que se han realizado acerca de las (re)traducciones. Nos dice qué se sabe hasta hoy sobre nuestro tema, mientras que la teoría pone de relieve las categorías explicativas con las que ya se contaba en ese momento.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El amante de Lady Chatterley es una de las principales obras de D.H. Lawrence, y una de las más debatidas principalmente por la característica del erotismo. Como se explica en capítulos posteriores, el autor no pretendía que su obra fuera tachada de pornográfica, pero esto llevó a que algunos estudiosos quisieran estudiar su obra y analizar el mensaje que esta transmitía. La importancia del movimiento modernista anglosajón en este proceso es incuestionable y hubo numerosos poetas y novelistas que intentaron renovar el panorama literario inglés durante el primer tercio del siglo XX.

Pese a que como se ha mencionado, hubo diferentes enfoques de estudio para la obra de Lawrence, ninguno de estos se centró específicamente en el lenguaje erótico de la misma y en las distintas traducciones que se han hecho a lo largo de los años. El presente estudio pretendía analizar la primera edición de *El amante de Lady Chatterley* que salió a la luz en inglés en Gran Bretaña en 1960. No obstante, nos ha sido imposible encontrar una copia. De manera que hemos tenido que comenzar el análisis de (re)traducciones con la primera copia disponible en la Biblioteca Nacional de España de 1977. Aunque pueda

haber estudios de (re)traducciones de la obra, no sabemos de ninguno que se haya realizado acerca del erotismo de la obra. Por lo tanto, esta investigación podría ser un primer acercamiento bastante útil para futuros trabajos.

IV. TEXTO ORIGINAL

a) Características del contexto

A lo largo de este trabajo, el método de Amparo Hurtado va a ser verdaderamente útil para poder seguir una estructura en cuanto a texto original y traducción. En una serie de categorías, Hurtado refleja los factores y los participantes en la producción y la recepción del texto original y de la traducción (Hurtado, 2001, pág. 575).

Así por ejemplo, en la producción y recepción del texto original intervienen el emisor del texto y su destinatario, que tiene algunos intereses, así como todas las personas o instituciones implicadas en su producción, distribución y recepción. Asimismo, intervienen las características del contexto extratextual donde se produce el texto: cuándo se produce (factores históricos), así como las estructuras socioeconómicas, ideológicas y políticas, que arman un sistema de valores (normas sociolingüísticas, códigos semióticos, consideración de la traducción, creencias religiosas, etc) y crean condicionantes económicos, ideológicos y políticos (Hurtado, 2001, pág. 574).

i. Factores históricos (época): el Modernismo anglosajón

A finales del siglo XIX, gran parte de la literatura ya se había visto afectada por los distintos movimientos sociales que se estaban llevando a cabo y además había una contribución para explorar la mente humana al dejar de lado todas las limitaciones que imponían dichos movimientos. La era durante la cual este tipo de literatura se crea es conocida como Modernismo. A grandes rasgos, se puede decir que se basa en el estallido de introversión de las personas y de su necesidad inminente de hablar libremente acerca de sus aspectos ocultos. Las teorías de Sigmund Freud son las que cambiaron la manera de pensar y, de esta forma, la manera que se tenía de escribir. Por ello, el Modernismo nos traslada a una nueva dimensión donde se describen las cosas de manera fiel y sin mentiras (Ejupi, Siljanovska, & Iseni, 2014, pág. 111). El análisis de Freud acerca de los impulsos irracionales de los seres humanos, además de la libre asociación de ideas que se utiliza en el psicoanálisis, son algo completamente nuevo para el subconsciente y presentan al escritor nuevas técnicas y mecanismos de la psicología

humana. Esto quiere decir que los fenómenos de la mente tienen significado, por lo que en numerosos casos las obras intentan reflejar el subconsciente y utiliza los sueños, las fantasías o asociaciones de ideas extrañas que se implantan en nuestra consciencia (Lázaro, 1996, pág. 475).

Otra manera de ver el Modernismo es como una tendencia literaria que está relacionada con otras manifestaciones artísticas que han tenido lugar en numerosos países desde la última etapa del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, tales como el Dadaísmo, Expresionismo, Futurismo, Impresionismo y varios *-ismos* más. El deseo de experimentación y de renovación en el campo de las artes se ve claro con todos estos movimientos. Sin embargo, no es fácil llegar a saber qué autores exactamente se podrían incluir en este bloque, ya que algunos se consideran más «modernistas» que otros. También es cierto que no todas las obras de un escritor modernista pueden situarse dentro del movimiento, sino solo algunas obras (Lázaro, 1996, pág. 472).

David Herbert Lawrence es uno de los grandes ejemplos del período del Modernismo en la literatura anglosajona, así como en la mundial. No solo engloba los elementos arriba mencionados, sino que va más allá y analiza los ideales de la sociedad, además de dar instrucciones para solventar las dificultades de la era moderna. Lawrence ha sido capaz de introducir numerosos aspectos de su vida en sus obras, además de crear personajes que se consideran como los más completos en la historia de la literatura (Ejupi, Siljanovska, & Iseni, 2014, pág. 111).

ii. El autor: D.H. Lawrence

David Herbert Lawrence nació el 11 de septiembre de 1885 en Eastwood, un pueblo dedicado a la minería del carbón, situado a ocho millas al noroeste de Nottingham. Pasó la primera mitad de su vida aquí y el campo y la agricultura tradicional todavía sobrevivían al industrialismo victoriano. La industria minera tuvo un gran impacto en la personalidad de Lawrence y fue el primer escritor que utilizó las ideas freudianas en la novela inglesa, ya que con el carbón (elemento natural extraído de zonas subterráneas) simbolizaba su búsqueda para el inconsciente (Meyers, 1990, págs. 3-4).

Su infancia y su adolescencia le marcaron para escribir las obras que hoy en día podemos leer. Sus padres tuvieron problemas durante el matrimonio y en su obra *Sons and Lovers*, Lawrence lo refleja bien. La pareja era conocida en el pueblo como un par de infelices. Lydia (así se llamaba la madre) no tenía tacto o paciencia con Arthur (el padre), ya que

le provocaba y le trataba con desdén. Se burlaba de sus costumbres vulgares, le acusaba de beber, se negaba a dormir con él y enseñaba a sus hijos a menospreciarle (Meyers, 1990, pág. 16).

Uno de los biógrafos de Lawrence, Emile Delavenay, afirma que en los años de formación del carácter de Lawrence, la influencia de su padre fue inexistente o completamente negativa. Por el contrario, sacó partido de los dos durante la niñez. De su madre absorbió la sensibilidad artística, la curiosidad intelectual, el perfeccionismo, la ambición, los hábitos de estudio, entre otras cualidades. De su padre: intuición, vitalidad, ganas de vivir, amor por la naturaleza, desafío a la autoridad, desdén al materialismo y rechazo a los valores convencionales. Durante su vida adulta, Lawrence fomentó las cualidades que heredó de su padre, y también rechazó y reprimió aquellas características típicas de su madre (Meyers, 1990, pág. 19).

En la obra de sus últimos años, Lawrence no logra expresar plenamente su visión. Sus últimas novelas, que representaban su esfuerzo por dar fondo a lo que él denominaba como una visión religiosa, no triunfaron porque la naturaleza humana mortal no puede hacer nunca de su experiencia una finalidad en sí, puesto que dicha experiencia únicamente tiene sentido cuando se la considera, no como un fin en sí misma, sino dirigida hacia un objetivo sobrehumano y extratemporal (Traversi, 1952, pág. 111). Es entonces en Oaxaca y Florencia cuando estuvo muy enfermo y durante sus últimos cinco años de vida es donde se comienza a preocupar con el tema de la resurrección. Aquí empieza a trabajar con *El amante de Lady Chatterley* (1928). Sus últimos trabajos caracterizados por más positividad, y que equilibraban el sufrimiento que se había vivido en los años de la guerra, eran su respuesta personal y una preparación para la amenaza de la muerte. En el caos de la posguerra había experimentado con las novelas que escribió entre 1921 y 1925 (*La Vara de Aarón*, *Canguro*) y abandonó su esperanza por una solución política a este caos. De manera que retornó su creencia de preguerra donde la sociedad se podía regenerar mediante las relaciones personales entre mujeres y hombres que desafiaban a la enfermedad y experimentaban el renacimiento en esta vida. Algo curioso es que un título previo para *El amante de Lady Chatterley* fue *Tenderness* (Ternura) (Meyers, 1990, pág. 352).

A finales de enero de 1930, uno de los muchos doctores de Lawrence afirmó que si el autor no entraba en una clínica pronto moriría en tres meses. Además, añadió que llevaba con tuberculosis pulmonar por lo menos 10 o 15 años. Su resistencia a la enfermedad

debió de ser increíble para que le permitiera sobrevivir tantos años haciendo la gran cantidad de cosas que hizo mal. El único tratamiento recomendable era un período largo de descanso absoluto y no iba a ser fácil que lo aceptara (Meyers, 1990, pág. 378).

Finalmente, tras mucho sufrimiento, Lawrence falleció de tuberculosis pulmonar el día 2 de marzo de 1930, con 44 años de edad (Meyers, 1990, pág. 381).

iii. La obra: El amante de Lady Chatterley

a) Resumen de la obra

Este libro narra la historia de Constance, una mujer casada de alta ascendencia con Clifford, un hombre aristócrata en la Inglaterra de los años XX del pasado siglo. Clifford queda paralítico a causa de su participación en la Primera Guerra Mundial. La relación que tienen Connie (así es como se la conoce a lo largo de la obra) y Clifford no es más que puramente intelectual, pero ella necesita algo más. Por ello, tiene amantes con los que tiene relaciones sexuales. Un día, Clifford le pide que encuentre a un hombre con el que tener un hijo. Ella acepta y es donde aparece el tercer personaje más importante: Oliver Mellors, el guardabosque. A partir de este punto, empieza la parte más erótica de la novela. Se podría decir que la novela trata sobre la comprensión de Connie de que no puede vivir únicamente con la mente, sino que también tiene que estar viva de manera física. Esta iluminación ha surgido de una experiencia sexual intensificada que Connie solo ha experimentado con Mellors, y esto apunta a que el amor solo puede ocurrir con el elemento corporal, no con la mente.

b) Estructura

La obra original que se está analizando es la del año 1960 de Penguin Books. Está estructurada en 19 capítulos distintos y contiene 317 páginas.

c) Características de la obra

Ya se ha hablado previamente sobre el contexto histórico de la obra, es decir, sobre el Modernismo inglés. Aun así, se ha considerado necesario introducir como características de esta novela diversos aspectos fundamentales: qué tipo de novela es (erótica), aunque más adelante veremos que hubo discrepancias acerca de si se trataba de una novela erótica o no, y para qué lector es (público adulto). Al hablar del erotismo, veo conveniente analizar algún aspecto acerca de la censura que hubo con respecto a la obra, ya que hubo mucha polémica, no solo con esta novela, sino con muchas otras.

➤ El erotismo

Los temas centrales de sus obras principales no resultan demasiado innovadores. En sus novelas, Lawrence presenta al lector con características acerca de las relaciones entre el hombre y la mujer, sus tensiones y conflictos. Asimismo, tampoco es un novelista con una técnica novedosa que experimente con nuevos recursos narrativos como lo hacían James Joyce o Virginia Woolf. Sin embargo, lo que logra es aportar una nueva forma de transmitir las cosas, crea una prosa poética llena de imágenes, y, sobre todo aparece un lenguaje sensual. Este tipo de lenguaje sensual es el que añadió a las historias unos contenidos que fueron motivo de polémica y censura. Es el caso de la obra que estamos analizando, donde se narra sexualidad, es decir, las emociones sexuales de sus personajes, sus instintos y pasiones más primarias. Lawrence lo hace de forma directa, sin tapujos para los cánones de aquella época (Lázaro, 2004, págs. 23-24).

➤ Censura

Como se ha mencionado anteriormente, Lawrence llegó a ser uno de los autores más polémicos del momento. Los editores y censores británicos, americanos y españoles recortaron y prohibieron sus obras temiendo que los lectores se sintieran molestos por el exceso de sensualidad y sexualidad en sus textos. Por ejemplo, *Women in Love* tardó casi tres años en encontrar un editor, entre otras razones porque las editoriales temían a la censura y le pidieron a Lawrence que cambiara ciertos pasajes. Sin lugar a dudas, la novela que causó más polémica fue *Lady Chatterley's Lover*, ya que fue categorizada de obscena y pornográfica y solo se publicó en una edición privada en Florencia en 1928. No se levantó su prohibición hasta el año 1960 en Gran Bretaña, y se publicó la versión completa, convirtiéndose en un auténtico *bestseller* (Lázaro, 2004, págs. 24-25).

En cuanto a su situación en España, actualmente se pueden encontrar varias ediciones de las obras de Lawrence en las librerías. Sin embargo, no siempre fue así. En la posguerra, el autor ya tenía fama de escritor erótico. Se encontró con numerosos problemas en nuestro país durante el régimen de Franco. A este ambiente enemigo de la crítica habría que añadirle además el rigor de la censura existente durante la época. De las diez principales novelas de Lawrence, solo cuatro pasaron el examen de la censura española sin demasiados problemas: *The Lost Girl*, *The Plumed Serpent*, *The Rainbow* y *Kangaroo* (Lázaro, 2004, págs. 25-26).

En cambio, las novelas que sí plantearon controversia en su país de origen fueron: *The Trespasser*, *Sons and Lovers*, *Women in Love*, *Aaron's Rod* y *Lady Chatterley's Lover*. De estas cinco, solo voy a analizar la censura que hubo relativa a *Lady Chatterley's Lover* ya que es la más relevante para este trabajo (Lázaro, 2004, pág. 29).

En 1951 se intentó importar la edición argentina de *La primera Lady Chatterley* antes incluso de que se levantara la prohibición en Reino Unido. En 1963, cuando Plaza y Janés quiso publicar una edición española (a los tres años de que se permitiera en el Reino Unido), los informes fueron decisivos. Uno de los censores destaca más de 100 páginas que contienen ataques a la moral. Otro censor quiere corroborar la opinión del primero y afirma que la obsesión de Lawrence por el sexo llega a una «corrosidad difícilmente igualables, no encontrada antes en nuestros casi diez años de lector» y, por tanto, opta por denegar la edición para «defender a la sociedad de estas inmundicias, la nuestra todavía y en general limpia» (Lázaro, 2004, pág. 32).

La primera versión en castellano de la obra no llega a los españoles hasta 1976, cuando la editorial Edaf publica *La primera Lady Chatterley*, traducida por Federico López Cruz, de la edición argentina de 1946. En esta edición aparece 1975 como el año de publicación, pero la fecha de entrada del expediente de censura es del 14 de enero de 1976, menos de dos meses después del fallecimiento de Franco (Lázaro, 2004, pág. 32).

➤ Lector

Como nos podemos imaginar, el público de esta obra va a ser adulto ya que los temas que se tratan no son aptos para un público infantil. Pero va mucho más allá de eso. El lector que se adentre en esta obra tiene que estar educado y saber acerca de diversos temas como puede ser Historia, Filosofía, Lengua, idiomas... Lawrence, como autor modernista está en una constante experimentación y búsqueda de nuevas fórmulas literarias que tienen como resultado una literatura muy compleja y repleta de simbolismos y alusiones históricas, literarias, filosóficas de todo tipo. Esta literatura juega con las expectativas del lector y le intimida con discursos excéntricos e irracionales que apenas puede comprender. Por ello, el lector tiene que estar preparado intelectualmente, y tiene que esforzarse para acceder a la obra y tal vez releer varias veces el texto para obtener algún significado (Lázaro, 1996, págs. 478-479).

V. TRADUCCIÓN

a) Características del contexto

Para este apartado, al igual que para la obra original, también vamos a utilizar el método de Amparo Hurtado en el que se pondrán de relieve las categorías de análisis de la traducción más características desde un punto de vista contextual (Hurtado, 2001, págs. 573-575).

i. Factores históricos (época): recepción de Lawrence en España

En España, las traducciones más tardías, lo fueron también a un ritmo muy lento, explicable por la mala reputación de que gozaba el autor en los círculos religiosos y censores. De hecho, hasta 1975 no se publicó en España ninguna de las obras más comprometidas del autor. Lentamente, a lo largo de 25 años fueron apareciendo en las librerías *Un enamorado* (M., Grano de Arena, 1941; sin nombre del traductor); *El hombre y el muñeco* (B., Caralt, 1947; trad. de J.R.), texto de pésima calidad, la (re)edición estaba muy defectuosa. En 1980 caducaban los derechos de autor. En ese año se publicaron cuatro nuevas traducciones de *El amante de Lady Chatterley*, firmadas por Francisco Torres Oliver (M., Alianza) Bernardo Fernández (B., Bruguera), Leopoldo Lovelace Guisasola (Bruguera) y Jacinto León Ignacio (B., Ediciones 29), esta última plagio de la versión de Federico López Cruz que había sido publicada diez años antes en México y en Santiago de Chile (no se hizo desde el original, sino desde la traducción intermedia francesa) aunque el nuevo traductor modifica bastantes elementos léxicos. Ese mismo año de 1980 se publicaron *El arco iris* y *La serpiente emplumada* (ambas por Bruguera, traducción de Pilar Giralt); *El oficial prusiano y otras historias* (Bruguera, versión de Marcelo Covián); *Historias de lo oculto* (B., Fontamara; traducción de Rufo G. Salcedo); *El gallo escapado* (B., Laertes; traducción por Carlos Agustín y Santiago Hileret); *El muñeco del capitán*; *La virgen y el gitano* y *El zorro* (las tres en Salsadella, Los libros de Plon; traducción de Pablo Mañé); y tres distintas traducciones de *Mujeres enamoradas*, firmadas por Andrés Bosch (Planeta), José Jimenez Blanco (Alianza) y Antonio Escohotado (Turner), traducción no recomendada porque contiene bastantes errores, y además presenta calcos del inglés, expresiones ininteligibles y muchas palabras inexistentes en castellano. También en 1980 Mario Satz tradujo los *Poemas* de Lawrence en edición barcelonesa de Argonauta (Santoyo, 2009, págs. 677-678).

Desde 1980, a Lawrence se le ha traducido y reeditado con gran continuidad, en especial si comparamos esta situación con la que conoció su obra en nuestro país hasta los primeros años de la transición. Todavía en fecha tan reciente como la del año 2006 han salido dos (re)ediciones de *El amante de Lady Chatterley* en las traducciones de Andrés Bosch y de Francisco Torres Oliver (Santoyo, 2009, pág. 678).

En la siguiente tabla aparecen los traductores y la fecha de publicación de cada traducción. Es importante saber que puede haber (re)ediciones. La fecha de publicación de la obra original es el año 1960. (Para una información más detallada véase la tabla 1 en el Anexo).

Tabla 1: Traducciones de la obra original

Traductor	Fecha de publicación
Bosch, Andrés	1980, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 92, 93, 95, 96, 99, 99, 2000, 2001, 2001, 2002, 2003, 2003, 2006, 2006, 2009, 2010, 2011
Campbell, Enrique	2014
Cortada de la Rosa, Elena	1999, 2004
Cusó, Francisco	1981
Fernández, Bernardo	1979, 80, 81, 81, 82, 82, 83, 88, 89, 91, 97
Gardini, Carlos (Argentina)	1983
Gómez y Lacruz, Gonzalo y Max (<i>La segunda lady Chatterley</i>)	2013
León, Jacinto	1987
Lovelace, Leopoldo	1980
Torres, Francisco	1980, 81, 82, 82, 90, 99, 2001, 2006, 2014

Fuente: elaboración propia

Para el análisis de este trabajo vamos a analizar la versión de 1977 que, de acuerdo con el *Diccionario Histórico de Traducción en España*, fue traducida por Andrés Bosch, pero al investigar el libro no aparece nombre del traductor. La segunda obra que analizaremos es la de 1991, cuyo traductor es Bernardo Fernández. Por último, la tercera traducción para el análisis es la del año 2014 traducida por Enrique Campbell.

Hemos decidido optar por estas traducciones por unas razones bastante simples. En primer lugar, resulta interesante analizar la primera traducción que se encuentra disponible en la Biblioteca Nacional y mucho más, sabiendo que se ha publicado solo dos años más tarde que el resto de publicaciones de las obras de Lawrence, en 1975. Además,

este traductor es anónimo, puesto que así lo pone en el libro y resulta una característica interesante. La razón para elegir la de 1991 es porque transcurren casi dos décadas desde la primera traducción y treinta años desde la publicación del original. Para este trabajo se han querido utilizar tres obras y es importante que entre las tres haya suficiente espacio de tiempo para analizar. Por último, la última traducción es del año 2014, de manera que entre la segunda y esta hay más de veinte años de diferencia, entre la primera y la tercera existen más de treinta años y entre el original y la última más de medio siglo.

Cuanto más tiempo pasa entre las traducciones, más interesante resulta analizarlas porque los traductores han podido utilizar distintas herramientas, mecanismos, o tal vez optar por pegarse mucho a una versión muy antigua.

ii) Condicionantes económicos, ideológicos, políticos e histórico-sociales

Especialmente en el caso de la literatura, resulta interesante observar cómo los traductores consiguen que una obra y un autor lleguen a los lectores cuando en un principio no formaba parte de su sistema literario. Por ello, consideramos importante no olvidar los condicionantes de la traducción para poder analizarla en todo su contexto, en especial los condicionantes histórico-sociales. Cuando se habla de una traducción literaria, están inmersas dos áreas interrelacionadas: por un lado, la de una obra que ha sido escrita en una situación histórico-social determinada y ocupa un lugar importante en la obra en conjunto y el contexto socio-cultural del que forma parte. Por otro lado, el área de la traducción que al igual se ha introducido en su contexto (Schäpers, 2011).

Resulta evidente que cada obra literaria se crea en un contexto determinado y existen diversos factores que afectan a la hora de entender dicha obra. Amparo Hurtado desarrolla un modelo gracias al cual se pueden observar las distintas variables que forman parte a la hora de configurar un texto en relación con su contexto, para más tarde poder hacer un cotejo con las condiciones que corresponden en el entorno de la traducción (Hurtado, 2001, págs. 572-577). Hurtado entiende que el contexto es el «entorno extratextual formado por un conjunto de códigos, relaciones sociales, económicas, ideológicas, políticas, etc» (Hurtado, 2001, pág. 635), que a su vez distingue el «*contexto de situación*, que engloba los aspectos de la situación comunicativa en que se produce un texto y que son pertinentes para su interpretación, y el *contexto general*, entendido como el entorno extratextual, formado por un conjunto de códigos, relaciones sociales, económicas, ideológicas, políticas, etc» (Hurtado, 2001, pág. 516).

iii) Participantes en la producción y recepción del texto original: traductor

De acuerdo con la investigación realizada con los datos de la Biblioteca Nacional, el Index Translationum y otras obras, los traductores de *El amante de Lady Chatterley* son los siguientes:

Tabla 2: Traductores de *El amante de Lady Chatterley*

TRADUCTOR
Andrés Bosch
Enrique Campbell
Elena Cortada de la Rosa
Francisco Cusó
Bernardo Fernández
Carlos Gardini (Argentina)
Gonzalo Gómez y Max Lacruz (<i>La segunda Lady Chatterley</i>)
Jacinto León Ignacio
Leopoldo Lovelace
Francisco Torres

Fuente: elaboración propia.

Dado que la verdadera importancia de este trabajo es el análisis del erotismo de *El amante de Lady Chatterley*, hemos decidido que no es necesario escribir información acerca de todos los traductores, además de que no existe información suficiente acerca de los mismos. De manera que esta sección va a estar dedicada a los dos traductores sobre los que trata el análisis de la obra, ya que no es seguro que la obra de 1977 esté escrita por Andrés Bosch.

a) Bernardo Fernández

Este traductor no es demasiado conocido, por lo que no existe demasiada información sobre su persona. Se sabe que nació en 1972 y que aparte de *El amante de Lady Chatterley* tradujo *La construcción del personaje* por Constantin Stanislavski (CENDA, 2017).

b) Enrique Campbell

Para este traductor tampoco se encuentra demasiada información, pero sí que se puede ver que ha traducido más obras. Según la investigación realizada, su trayectoria data desde el año 1994 hasta el año 2014 o incluso más. Algunas de las obras más conocidas que ha

traducido son: *El doctor Jekyll y mister Hyde* (1994), *Los crímenes de la Rue Morgue* (1996), o *El sabueso de los Baskerville* (2011), entre muchas otras (Trantor).

VI) SITUACIÓN COMUNICATIVA DE LA TRADUCCIÓN

a) Finalidad y función de la traducción

De acuerdo con el esquema de Hurtado, antes de elegir el método traductor (¿cómo se traduce?), debemos tener claro la finalidad y la función de la traducción (¿para qué?). Existe una relación entre la finalidad de la traducción y el método empleado. Esta finalidad puede ser igual o no que la del texto original. Si la finalidad de la traducción es distinta a la del texto original, esto significa que el traductor va a utilizar un método: interpretativo-comunicativo, literal, libre o filológico, dependiendo de los casos (Hurtado, 2001, pág. 253).

b) Selección del método traductor

Con respecto al método traductor, debemos remitir de nuevo a Hurtado, que lo define como la «manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios». Es como un modo de entender el texto original, la traducción y la relación que existe entre ambos dos. Según Gideon Toury la traducción es una actividad gobernada por normas en la que inevitablemente participan al menos dos lenguas y dos tradiciones culturales, es decir, al menos dos conjuntos de sistemas de normas en cada nivel (Toury, 2004, pág. 97). Aquí es donde entra la «norma inicial» según Toury. La elección primaria entre los requisitos de los dos polos, origen y meta, sería esta norma inicial. De manera que mientras que la adhesión a las normas del polo origen determina la adecuación de una traducción en cuanto al original, respetar las normas que se originan en la cultura meta determina su aceptabilidad (Toury, 2004, pág. 98). Sin embargo, Toury expone que no existe ninguna traducción que se adecúe por completo a uno de los polos.

Las normas no solo van a operar en todo tipo de traducciones, sino también en todas las fases de la traducción. Toury, describe otro grupo de normas aplicables a la traducción además de las iniciales: las preliminares y las operaciones (Toury, 2004, pág. 100). Las preliminares tienen que ver con la política de traducción (¿qué obras, qué géneros y qué autores se traducen?) y las consideraciones respecto a la selección de las obras, y si estas se traducen directamente de la obra original o si se utilizan versiones intermedias. Las

normas operacionales lideran las decisiones tomadas durante el proceso traslatorio y constituyen normas matriciales (traducción completa o incompleta, decisión sobre el lugar de las soluciones en el texto (distribución efectiva) y la segmentación textual, las omisiones, adiciones, etc (Schäpers, 2011, pág. 82).

Las normas preliminares, anteceden por lógica y cronológicamente a las operacionales. Esto no significa que no existan relaciones entre estos dos grupos, ni influencias y también condicionamientos en las dos direcciones. No obstante, estas relaciones no son, en ningún caso, determinantes y cerradas y una parte innata a cualquier estudio de traducción como actividad liderada por normas es establecerlas. Sin embargo, se puede asumir que las relaciones existentes al menos tienen que ver con la norma inicial (Toury, 2004, págs. 101-102).

Según Hurtado, los cambios de método resultan de la finalidad de la traducción y del contexto en que esta se realiza, pero no en función del tipo o de la modalidad de traducción que se trate. Además, añade que resulta importante distinguir entre el método, las técnicas y las estrategias de traducción. De acuerdo con Hurtado, el método traductor supone el desarrollo de un proceso traductor explícito y regulado por unos principios en función del objetivo del traductor. De manera que el método tiene un carácter «supraindividual» y consciente y responde a una opción global que recorre todo el texto. La técnica de traducción se refiere a la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas más pequeñas del texto. La estrategia posee carácter individual y procesual, y consiste en las herramientas que utiliza el traductor para resolver los problemas que encuentra a lo largo del proceso traductor en función de unas necesidades específicas (Hurtado, 2001, págs. 249-250).

La utilización de un método traductor u otro depende del contexto en que se realiza la traducción y de la finalidad que esta persigue, que puede ser distinta debido a un cambio en el destinatario, un uso diferente de la traducción, o tal vez una opción personal. Se trata entonces de procesos diferentes que son regulados por principios distintos en función de fines diferentes. Como se ha mencionado anteriormente, los cuatro métodos básicos según las denominaciones tradicionales son los siguientes: interpretativo-comunicativo, literal, libre y filológico (Hurtado, 2001, págs. 251-252).

Como veremos en el análisis de los pasajes eróticos de *El amante de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, los tres traductores que se analizan optan por el método interpretativo-

comunicativo. Este método se centra en el trabajo de Christiane Nord, cuyos trabajos de investigación están en la línea de Reiss y Vermeer y de la teoría del *skopos*. Nord opina que hay que superar el debate de la traducción literal y la traducción libre y que además hay que superar los problemas en torno a la equivalencia, y considera que el verdadero objetivo del texto es su función en lengua meta. Esta teoría del *skopos* (finalidad) la planteó Vermeer en 1978, y afirmaba que cualquier interacción siempre está gobernada por un fin concreto (Aja, 2015, pág. 1).

Generalmente, a lo largo de toda la obra, la traducción conserva la misma finalidad que el original y produce el mismo efecto en el destinatario, también se mantiene la función y el género textual. No se trata del método literal porque los traductores no tratan de reconvertir los elementos lingüísticos del texto original y traducir palabra por palabra o frase por frase. El objetivo de este método es reproducir el sistema lingüístico de partida, no que la traducción cumpla la misma finalidad que el original (Hurtado, 2001, pág. 252). Se trata del método interpretativo-comunicativo porque aunque los distintos traductores han tenido varias maneras de traducir las expresiones inglesas, las palabrotas, y el texto en general, los tres han mantenido la función principal del texto original. Lawrence tenía una idea muy clara cuando escribió *El amante de Lady Chatterley*. El público en general le criticó porque consideró que su obra era demasiado erótica y había demasiado contenido sexual. Muchas personas la tacharon de pornográfica. Lawrence siempre negó esta característica de su obra y decía que era de todo menos eso. Se trata de una obra en la que la diferencia de clases hace que unas personas quieran experimentar con sus cuerpos e incluso batallar con las normas de la época. El lector no tiene que ver erotismo y pornografía, sino tiene que saber mirar más allá y entender la verdadera finalidad del texto escrito por su autor. Los traductores, por lo tanto, deben saber transmitir esta finalidad y no cambiarla.

VII) TRADUCCIÓN: ANÁLISIS DEL EROTISMO

Se podría decir que la principal característica de *El amante de Lady Chatterley* es el erotismo que aparece a lo largo de toda la obra. Sin embargo, no es hasta el capítulo 6 donde Lawrence introduce el primer elemento un poco más distinto y donde la protagonista, Constance, se da cuenta de la liberación a la que se va a ver expuesta en capítulos posteriores. Lo que ha hecho el autor en los capítulos anteriores ha sido poner en contexto la obra e introducir a los personajes para que el lector se dé cuenta de lo que va a tener que absorber. A medida que pasan las páginas, nos vamos dando cuenta de que

Constance necesita liberarse del peso que le impone su matrimonio y las clases altas y eso se lo va a proporcionar conocer a Mellors. Pese a que este pasaje inicial no resulta uno de los más llamativos, consideramos necesario introducirlo para que más adelante se pueda ver el contraste con otros pasajes mucho más provocadores.

Antes de comenzar con los fragmentos resulta necesario explicar el procedimiento que vamos a seguir. Hemos decidido que al tener este tipo de característica, no solo nos queremos centrar en las técnicas de traducción que ahora se explicarán, sino también en el proceso por el que pasan los personajes en cada pasaje. Por ello, hemos optado por describir los fragmentos y las partes eróticas de una manera más general, pero a su vez más imaginativa para que el lector pueda comprender mejor la obra. No obstante, el verdadero análisis del erotismo está relacionado con las técnicas de traducción y para ello nos hemos basado en la clasificación de Molina y Hurtado, que abarca los puntos en común de las categorizaciones de otros traductólogos y delimitan cada técnica. Definen la noción de técnica como

un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales (Hurtado, 2001, pág. 268).

Basándose en estas características, se considera que las técnicas de traducción no son buenas ni malas valoradas en abstracto, tienen que valorarse en contexto. La clasificación de Molina y Hurtado comprende las siguientes 18 técnicas de traducción:

Tabla 3: Técnicas de traducción (Molina y Hurtado)

Técnica de traducción	Generalización
Adaptación	Modulación
Ampliación lingüística	Particularización
Amplificación	Préstamo
Calco	Reducción (elisión)
Compensación	Sustitución
Comprensión lingüística	Traducción literal
Creación discursiva	Transposición
Descripción	Variación
Equivalente acuñado	

Fuente: elaboración propia

En el anexo aparece la misma tabla más elaborada con las definiciones de las técnicas. Aunque no hayamos definido cada técnica, a la hora de realizar el análisis es necesario explicar la que consideramos que aparece en cada fragmento. Tras esta breve introducción, ahora sí podemos comenzar con el análisis del primer fragmento erótico de *El amante de Lady Chatterley*.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Bernardo Fernández (1991)	Enrique Campbell (2014)
In the little yard two paces beyond her, the man was washing himself, utterly unaware. He was naked to the hips , his velveteen breeches slipping down over his slender loins . And his white slim back was curved over a big bowl of soapy water, in which he ducked his head, shaking his head with a queer, quick little motion, lifting his slender white arms , and pressing the soapy water from his ears, quick, subtle as a weasel playing with water, and utterly alone (Lawrence, 1960, pág. 68).	En el pequeño patio, apenas dos pasos más allá, el guardabosque estaba lavándose, sin darse cuenta en absoluto de su presencia. Estaba desnudo hasta la cintura , y sus pantalones de pana resbalaban sobre sus delgadas caderas . Inclina la blanca espalda sobre una gran palangana de agua enjabonada, en la que metía la cabeza y luego la sacudía con un rápido y raro movimiento, alzando los blancos y delgados brazos para secarse la espuma de las orejas, tan ágil como una comadreja jugando con agua, y completamente solo (Anónimo, 1977, pág. 76).	En el reducido corral, dos pasos más allá, el hombre se estaba lavando, ajeno a todo. Estaba desnudo hasta la cintura , con el pantalón de pana colgando de sus esbeltas caderas . Su espalda blanca y delicada se inclinaba sobre una palangana de agua con jabón en la cual metía la cabeza, sacudiéndola luego con un movimiento vibrante, rápido y leve, levantando sus brazos pálidos y finos y sacándose el agua jabonosa de los oídos, rápido y sutil como una rapaz jugando en el agua y completamente solo (Lawrence, 1991, pág. 82).	En el pequeño patio, dos pasos delante de ella, el hombre estaba a punto de lavarse, inconsciente de toda presencia extraña. Tenía el torso desnudo ; sus calzones de fustán resbalaban a lo largo de sus estrechos riñones . Y su torso delgado y blanco estaba inclinado sobre una cuba de agua de jabón en la cual se remojaba la cabeza, que sacudía con un leve movimiento extraño y rápido, levantando sus brazos blancos y flacos , apresando el agua de jabón fuera de sus orejas, rápido, sutil como una comadreja que juega con el agua y segura de estar completamente sola (Lawrence, 2014, pág. 86).

Aparentemente, resulta un extracto muy sencillo en el que no hay nada más erótico que el hecho de que el guardabosque pueda estar desnudo de la cintura para arriba. Sin embargo, la manera en la que se describe la acción, comparándola con una comadreja, en el caso del anónimo y de Campbell, y de una rapaz, en el caso de Fernández, resulta mucho más interesante porque nos lleva a imaginar algo más acerca de este individuo.

Para el lector, puede parecer que esta imagen puede ser un hombre que iba a lavarse, pero para Constance ha sido una de las primeras experiencias curiosas desde hacía mucho tiempo. Le hace pensar acerca de la desnudez perfecta, solitaria, la pureza de dicha desnudez y más allá, le hace pensar en lo físico: el cuerpo. Sin embargo, su mente la lleva a pensar en lo ridículo de la situación y en la diferencia de clases y es ¿cómo una persona puede llegar a lavarse en un patio?

El primer fragmento que resulta verdaderamente importante es cuando Mellors y Constance mantienen relaciones sexuales por primera vez. Aquí ha sido interesante analizar las distintas traducciones puesto que cada traductor ha tenido una manera distinta y un vocabulario distinto. En cuanto a las técnicas de traducción, para las distintas frases que hemos elegido, se puede apreciar que los traductores han coincidido, pero a veces no. Por ejemplo, en el caso de *naked to the hips*, tanto el traductor de 1977 como Fernández optan por una traducción literal. Sin embargo, Campbell, ha optado por la transposición, puesto que ha cambiado la categoría gramatical (sustantivo), y lo ha traducido por *tenía el torso desnudo*. Otro ejemplo es en el caso de *subtle as a weasel*, que no es precisamente algo erótico, pero es interesante analizarlo. El traductor anónimo opta por *ágil como una comadreja*, de manera que podemos considerar que es casi una traducción literal porque lo único que ha cambiado ha sido la palabra «ágil». Campbell opta por una traducción literal completa ya que traduce esta frase como *sutil como una comadreja*. Sin embargo, Fernández decide por la traducción de *sutil como una rapaz*. Aunque mantiene la palabra «sutil», esto se podría considerar como una adaptación porque en nuestra cultura, podemos entender que las aves rapaces son más sutiles que las comadrejas.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Bernardo Fernández (1991)	Enrique Campbell (2014)
Then with a quiver of exquisite pleasure he touched the warm soft body, and touched her navel for a moment in a kiss. And he had to come in to her at once, to enter the peace on earth of her soft, quiescent body. It was the moment of pure peace for him, the entry into the body of the woman. She lay still, in a kind of sleep, always in a kind of sleep. The activity, the orgasm was his, all his; she could strive for herself no more. Even the tightness of his arms round her, even the intense movement of his body, and the springing of his seed in her, was a kind of sleep, from which she did not begin to rouse till he had finished and lay softly panting against her breast (Lawrence, 1960, págs. 120-121).	Entonces, con un estremecimiento de exquisito placer él le acarició el terso y cálido cuerpo y depositó un beso, por un momento, en su ombligo. Y entró en ella en seguida, entró en aquella paz terrenal de su suave y quieto cuerpo. Para él la entrada en el cuerpo de la mujer fue un momento de completa paz. Ella yacía inmóvil, en una especie de sueño, todo el tiempo en aquella especie de sueño. La actividad y el orgasmo fueron de él, totalmente de él; ella ya no podía buscar nada para sí. Aun la presión de sus brazos alrededor de ella, aun el intenso movimiento de su cuerpo y el chorro de su simiente en ella formaban parte de un sueño del que sólo comenzó a despertar cuando él terminó y se recostó, acezando quedamente, sobre el pecho de ella (Anónimo, 1977, pág. 134)	Después, con un estremecimiento de placer exquisito, tocó el cuerpo cálido y suave, y tocó su ombligo durante un momento en un beso. Y tuvo que entrar en ella inmediatamente, penetrar la paz terrenal de su cuerpo suave y quieto. Para él, fue el momento de la paz pura la entrada en el cuerpo de la mujer. Ella permanecía inmóvil, en una especie de sueño, siempre en una especie de sueño. La actividad, el orgasmo eran de él, sólo de él; ella no era capaz de hacer nada por sí misma. Incluso la firmeza de sus brazos en torno a ella, hasta el intenso movimiento de su cuerpo y el brote de su semen en ella se reflejaban en una especie de sopor del que ella no quiso despertar hasta que él hubo acabado y se reclinó contra su pecho jadeando dulcemente (Lawrence, 1991, págs. 146-147).	Entonces, con un estremecimiento de intenso placer, tocó aquel cuerpo dulce y cálido y, por un instante, le rozó el ombligo con un beso. Y necesitó penetrarla en seguida, entrar en la paz sobre la tierra que era su cuerpo suave e inmóvil. Aquella entrada en el cuerpo de la mujer fue para él un momento de perfecta paz. Ella permanecía inmóvil, en una especie de ensueño, siempre en una especie de ensueño. Toda actividad, todo el orgasmo venía de él; ella no podía hacer nada por sí misma. Pero el apretón del abrazo alrededor de su cintura hasta el intenso movimiento de su cuerpo, y la ola de su semen en ella, todo no fue más que un ensueño del cual no empezó a despertarse hasta que el guarda hubo terminado, y se tendió dulcemente, jadeando contra su pecho (Lawrence, 2014, pág. 136).

Hay que tener en cuenta que sir Clifford, el marido de Constance, está paralítico. Esto significa que ellos dos no pueden tener relaciones sexuales y además no existe ningún interés. La relación que tienen es más bien de maestro y aprendiz, donde Constance tiene que obedecer todo lo que diga su marido y es por ello que ella quiere buscar la libertad. Desafortunadamente la tiene que encontrar en otro hombre. Volviendo al fragmento, se da cuenta de que al final necesitaba a un hombre para no sentirse desafortunada y con una horrible carga encima. Su realidad es que estando sola nunca lo va a conseguir y de esto

se da cuenta cuando se acuesta por primera vez con Mellors. Toda la acción se describe como paz y un sueño. El momento le perteneció a Mellors, y Constance es incapaz de realizar acción alguna.

La parte que resulta más importante para analizar y que los tres traductores tienen versiones distintas es la de *springing of seed*. El traductor de 1977, al tratarse de una obra más antigua, realiza una traducción más literal de *seed* y lo traduce por la palabra *simiente*, que sería lo mismo que *semilla*, *grano*, *germen*. Sin embargo, los otros dos traductores optan por alejarse más del original y adaptarlo más. Tanto Fernández como Campbell optan por la palabra *semen*. A medida que pasan los años, tal vez sea necesario adaptar la traducción al destinatario y al vocabulario que vaya a utilizar el lector. La finalidad sigue siendo la misma.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
<p>She let herself go. She felt his penis risen against her with silent amazing force and assertion and she let herself go to him. She yielded with a quiver that was like death, she went all open to him. And oh, if he were not tender to her now, how cruel for she was all open to him and helpless! She quivered again at the potent inexorable entry inside her, so strange and terrible. It might come with the thrust of a sword in her softly-opened body, and that would be death. She clung in a sudden anguish of terror. But it came with a strange slow thrust of peace, the dark thrust of peace and a ponderous, primordial tenderness, such as made the world in the beginning (Lawrence, 1960, págs. 180-181).</p>	<p>Se entregó. Sintió el pene que se alzaba contra su cuerpo con una asombrosa y callada fuerza y decisión, y se entregó a él. Cedió con un estremecimiento como de muerte, abriéndose a él. ¡Ah, qué cruel sería que no la tratase con ternura, ahora que estaba abierta para él e indefensa en sus manos! Se volvió a estremecer con la potencia de la inexorable entrada en ella, tan extraña y terrible. Podría entrar como una estocada en su cuerpo abierto y ella se sentiría morir. Lo abrazó, aterrada y llena de angustia. Pero entró como una lenta penetración de paz y una grave ternura primitiva, como la que hizo al mundo en su comienzo (Anónimo, 1977, pág. 199)</p>	<p>Se abandonó. Sintió su pene elevándose contra ella con una fuerza silenciosa, deslumbrante y potente, y se entregó a él. Cedió con un estremecimiento como de agonía y se abrió por completo a él. ¡Qué crueldad si ahora no fuera tierno con ella, porque estaba abierta a él por entero, e indefensa! Se estremeció de nuevo ante su potente e inexorable entrada dentro de ella, tan extraña y terrible. Pudiera entrar con el impulso de una espada en su cuerpo suavemente abierto y aquello sería la muerte. Se replegó con un repentino miedo horrorizado. Pero entró con un lento empuje de paz, el oscuro impulso de la paz y una ternura ponderada y primordial como la que dio origen al mundo en sus comienzos (Lawrence, 1991, pág. 220)</p>	<p>Ella se dejó ir. Sintió como el pene crecía en su interior con fuerza, y ella se dejó ir hacia él. Cedió con un estremecimiento que se parecía a la muerte. Se abrió totalmente a él. ¡Ah! Si no era tierno con ella ahora, ¡qué crueldad, porque estaba abierta a él por entero y a su merced! De nuevo se estremeció ante esa penetración, poderosa, inexorable, tan extraña, tan terrible. Sería quizás un golpe de sable en su cuerpo dulcemente abierto, y entonces moriría. Ella se asía él, presa de una súbita y terrible angustia. Pero esa fue una lenta caricia de paz, la sombría caricia de paz, de poder y de primordial ternura que creó el mundo en los orígenes (Lawrence, 2014, pág. 199)</p>

Tras este encuentro, Constance deja de ser la mujer que es y nace una mujer nueva. Por fin comprende y empieza a admirar al hombre y el poder de la virilidad. Antes, esa mujer

había sentido asco, pero ahora en el cuerpo del hombre veía belleza, misterio y vida. Todo el extracto es una especie de contraste entre el bien y el mal, lo positivo y lo negativo. Lawrence compara la acción con la muerte y a su vez llega el fin que compara con el mundo en sus comienzos por la paz que lo creó. Los tres traductores consiguen transmitir correctamente la finalidad del autor ya que se pegan bastante al original. Son muy literales a la hora de transmitir las expresiones de Lawrence y cada uno opta por cambiar alguna y adaptarla más a la lengua meta.

En cuanto a las técnicas de traducción, en el primer ejemplo cuando Lawrence escribe *his penis risen against her with silent amazing force* los tres traductores hacen algo bastante parecido, pero con matices. En primer lugar, para la traducción de 1977 existe una traducción literal solo que hay una modificación en el orden de las palabras cuando el traductor pone *asombrosa y callada fuerza*. Fernández utiliza un sinónimo de *amazing*, y su traducción se queda en *fuerza silenciosa, deslumbrante*, de manera que, se podría considerar como una traducción literal. Por último, la traducción de Campbell cuenta con la técnica de la elisión o reducción ya que este ha decidido no formular ciertos elementos de información que aparecen en el texto original: *el pene crecía en su interior con fuerza* (no aparece la parte de silenciosa, asombrosa, deslumbrante, etc.).

Para el siguiente fragmento, aparece una de las palabras más fuertes en el idioma inglés. Como afirman dos profesores de inglés de la Universidad de Valencia, Patricia Bou y Barry Pennock en un artículo de 1992 sobre la traducción de *Wilt*, de Tom Sharpe «la traducción de las palabrotas o del lenguaje relacionado muy a menudo depende de las circunstancias históricas y políticas, además de ser un espacio de lucha personal, de disidencia ética y moral, de controversias religiosas e ideológicas, y de una cierta autocensura» (Enlalnadebabel, 2014). En ninguna de las tres traducciones se ha producido censura, sino que el término sexual se ha mantenido. En la traducción de 1977 y la de 1991 ni siquiera se ha intentado reducir el significado para que no impactara al lector, sino que la intensidad es la misma. No obstante, en la traducción de 2014 cuando Constance hace la pregunta y en el original se ha traducido por *fuck*, Campbell ha optado por atenuar el término sexual y utilizar *besar*. Tal vez esto se podría considerar como una autocensura ya que ha optado por atribuir cierto autocontrol a la alusión sexual. Lo más complicado de este fragmento y lo que no se ha podido transmitir en la traducción es el hecho de que en el texto original el guardabosque habla en un dialecto específico, pero en ninguna traducción esto se ha podido mantener por completo. Sin embargo, la

utilización del término *concha* y *chocho* implica que el guardabosque no es de una clase social tan alta como Constance y que por ello utiliza estas palabras.

A la hora de analizar las técnicas de traducción este es uno de los fragmentos más interesantes ya que aparte de que en la obra original se utiliza el dialecto, también aparecen numerosas palabras malsonantes como hemos mencionado anteriormente. En primer lugar, para la traducción de *cunt*, tanto el traductor de 1977 como Campbell han decidido la opción de *concha*. Al leer estos fragmentos en castellano, nos extrañó porque en un principio ninguno de los dos traductores es latinoamericano y la palabra «concha» según la RAE es el término malsonante para vulva o vagina en países como Argentina, Bolivia, Chile, Guatemala, Paraguay, Perú y Uruguay. De manera que podemos comprender que los traductores han utilizado una técnica de adaptación para todos los lectores hispanohablantes, pero no han tenido en cuenta que en España la palabra «concha» no se utiliza como en los países latinoamericanos. Por otro lado, Fernández sí que decide traducir *cunt* por *chocho* y esto se puede considerar como una técnica más literal y para los lectores españoles. En el segundo ejemplo, cuando Constance pregunta *What is cunt?*, tanto el traductor de 1977 como Fernández mantienen sus técnicas literales, pero Campbell decide utilizar la transposición ya que cambia la categoría gramatical. Escoge quitar la palabra «concha» (sustantivo) y lo cambia por «eso» (artículo). Al final la frase queda así: *¿Qué quiere decir eso?*

Para el último ejemplo los dos primeros traductores siguen la misma técnica, pero el último no. Anteriormente ya hemos explicado que en estos fragmentos Campbell ha querido atenuar la palabra *fuck* y ha decidido traducirla por *besar*. Por ello, está claro que hay una clara autocensura porque el autor ha pensado que tal vez no sea lo más correcto que las palabras «follar», «copular», «fornicar» o parecidas, salgan a la luz. Sin embargo, en cuanto a técnicas de traducción hemos tenido dudas, y si tuviéramos que elegir una tal vez sería la modulación, ya que Campbell está utilizando el término «besar» para referirse al acto de «copular». La modulación se mueve básicamente en el campo léxico y afecta al aspecto connotativo del mensaje y de las palabras. No obstante, también se puede hablar de generalización cuando emplea «besar» o «hacer el amor» ya que son términos más neutros que los empleados en el original. También podríamos considerar que utiliza la variación, porque neutraliza el término en relación con el registro y, por ello, el tono.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
<p>'Th'art good cunt, though, aren't ter? Best bit o' cunt left on earth. When ter likes! When tha'rt willin'!</p> <p>'What is cunt?' she said. 'An doesn't ter know? Cunt! It's thee down theer; an' what I get when I'm i'side thee, and what tha gets when I'm i'side thee; it's a' as it is, all on't.'</p> <p>[...] 'Cunt! It's like fuck then.'</p> <p>'Nay nay! Fuck's only what you do. Animals fuck. But cunt's a lot more than that. It's thee, dost see: an' tha'rt a lot besides an animal, aren't ter?-even ter fuck? Cunt! Eh, that's the beauty o'thee, lass! (Lawrence, 1960, pág. 185).</p>	<p>-¡Eres una buena concha!</p> <p>¡La mejor concha que hay en el mundo! ¡Cuando tienes ganas! ¡Cuando quieres!</p> <p>-¿Qué es concha?- preguntó ella.</p> <p>-¿No lo sabes? Concha eres tú, allá; lo que siento cuando estoy dentro de ti, y lo que tú sientes cuando estoy dentro de ti. Es todo uno.</p> <p>-¡Todo uno! -dijo ella, burlándose.-¿Es copular?</p> <p>-¡No, no! Fornicar es lo que se hace. Los animales copulan. Pero la concha eres tú misma, ¿comprendes? Y eres mucho más que un animal, ¡hasta para fornicar! ¡Esa es tu belleza! (Anónimo, 1977, pág. 203).</p>	<p>-Eres un buen chocho, ¿verdad? El mejor chocho de la tierra. ¡Cuando quieres! ¡Cuando te da la gana!</p> <p>-¿Qué es chocho?-dijo ella.</p> <p>-Ah, ¿no lo sabes? ¡Chocho! Eres tú ahí abajo; y lo que me das cuando estoy dentro de ti y lo que tú tienes cuando yo estoy dentro; todo tal como es, todo ello.</p> <p>-Todo ello-bromeó Connie-. ¡Chocho! Entonces es como joder.</p> <p>-¡No, no! Joder no es más que lo que se hace. Los animales joden. Pero un chocho es más que eso. Eres tú misma, ¿no te das cuenta? Y tú eres mucho más que un animal, ¿o no? Incluso al joder. ¡Chocho! ¡Esa es tu hermosura, cariño! (Lawrence, 1991, págs. 225-226)</p>	<p>-Tú eres una buena concha; de todas maneras: ¡La mejor que existe sobre la tierra! ¡Cuando lo quieres!</p> <p>-¿Qué quiere decir eso?</p> <p>-¿No lo sabes? ¡Concha! Eres tú, allí abajo.</p> <p>-¿Entonces la concha es como besar?</p> <p>-No, no. Besar es sólo lo que uno hace. Los animales besan. La concha es mucho más que todo eso...Eres tú misma, ¿entiendes? Y tú eres muy distinta de un animal hasta cuando besas. ¡Concha! Es eso lo que te hace bella pequeña mía (Lawrence, 2014, pág. 204)</p>

Esta parte de la novela resulta verdaderamente importante porque es donde se introducen los órganos genitales de ambos personajes. Para Lawrence es una de las partes más importantes de su obra, porque él creó 3 versiones de *El amante de Lady Chatterley* y la segunda de ellas se llama *John Thomas y Lady Jane*, haciendo referencia a los órganos genitales de los personajes. En esta escena, trata a su pene como si fuera una persona, incluso más importante que él. Vemos que el primer traductor opta por traducir el nombre del órgano reproductor masculino por *Juan Tomás*, pero los otros dos, deciden mantenerlo igual. Este monólogo que realiza Mellors con su pene es el primer acercamiento que tiene el lector a la importancia que tiene esta parte de su cuerpo para él. Pero no solo esta parte de su cuerpo, sino lo que ha descubierto con Constance, ya que también ha sido capaz de nombrar su órgano genital. Más adelante, veremos cómo este sentimiento y la importancia

de John Thomas y Lady Jane aumentan, especialmente en la escena final. Cuando Mellors termina su monólogo, Constance le reprocha que se está burlando y que deje de hacerlo. Sin embargo, este monólogo va mucho más allá de la burla, ya que Lawrence ha sido capaz de crear dos personajes aparte (John Thomas y lady Jane), que van a ser los dueños de los que tendrían que ser sus dueños.

Dos importantes técnicas de traducción se introducen aquí: el calco y el préstamo. John Thomas y Lady Jane son dos personajes realmente importantes en la obra, porque se trata de los órganos genitales de Constance y Mellors. No es hasta esta parte donde se averigua que Lawrence ha decidido bautizarlos como *John Thomas* y *Lady Jane*. Resulta interesante que el traductor de 1977 decide utilizar un calco para traducir *John Thomas*, es decir, lo traduce por *Juan Tomás*, y sin embargo, utiliza un préstamo puro para *Lady Jane*, puesto que integra el nombre sin modificarlo. Por otro lado, tanto Fernández como Campbell utilizan préstamos tanto para *John Thomas* como para *Lady Jane*.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
'Ay ma lad! tha're theer right enough. Yi, tha mun rear thy head! Thee rob thy own, eh? an'ta'es no count o' nob'dy! Tha ma'es nowt o'me, John Thomas . Art boss? of me? Eh well, tha're more cocky than me, an' tha says less. John Thomas! Dost want <i>her</i> ? Dost want my lady Jane ? Tha's dipped me in again, tha hast. Ay, an' tha comes up smilin'. – Ax'er then! Ax lady Jane! Say: Lift up your heads o'ye gates, that the king of glory may come in. Ay, th'cheek on thee! Cunt , that's what tha're after. Tell lady Jane tha wants cunt. John Thomas, an' th' cunt o' lady Jane! –' (Lawrence, 1960, pág. 219)	¡Sí, muchacho, aquí estás! ¡Y levantas la cabeza! ¡Haces lo que quieres, y no haces caso de nadie! ¿Y qué quieres ahora, Juan Tomás ? ¿Mandarme? ¡Bueno, eres más atrevido que yo y hablas menos! ¿La quieres, Juan Tomás? ¿Quieres a Lady Jane ? ¡Ya me volviste a meter en líos! ¡Y tú, siempre sonriendo! ¡Pregúntaselo, pues! ¡Pregúntaselo a lady Jane! Dile: “¡Abre tus puertas, para que pueda entrar el rey de la gloria!” ¡Ah, qué atrevido eres! ¡ Concha es lo que buscas! ¡Dile a lady Jane que quieres concha, Juan Tomás, y que quieres la concha de lady Jane...! (Anónimo, 1977, pág. 241)	¡Sí, muchacho! Ahí estás muy bien. ¡Sí puedes ir con la frente bien alta! Eres tu propio dueño, ¿eh?, y no debes nada a nadie. Eres mi jefe, John Thomas . ¿Jefe mío? Bueno, tienes más cojones que yo y hablas menos. ¡John Thomas! ¿La quieres para ti? ¿Te quieres quedar con mi lady Jane ? Eres tú quien me ha hecho caer de nuevo, tú. Ah, ¿y te ríes? ¡Cógela! ¡Coge a lady Jane! Di: dejad los dinteles de vuestras puertas y que entre el rey de la gloria. ¡Ah, descarado! ¡ Coño , es lo que estás buscando! Dile a lady Jane que quieres coño, John Thomas, el coño de lady Jane (Lawrence, 1991, pág. 265).	Sí, hijo mío: tú eres algo que está bien, en efecto. ¡Puedes alzar la cabeza! Estás allí, en tu casa, y no debes cuentas a nadie. ¿Eres el amo? ¿Eres mi amo? Y bien: eres más vivo que yo y hablas menos. ¡ John Thomas ! ¿Es a ella a quien deseas? ¿Deseas a lady Jane ? ¡Me hiciste zambullirme de nuevo! Puedes enorgullecerte de ello. ¡Sí, y te yergues sonriendo! ¡Toma entonces! ¡Toma a lady Jane! Di: “Puertas, abríos de par en par, y el rey de la gloria entrará”. ¡Ah, mira que eres desvergonzado! ¡Una buena vulva , eso es lo que necesitas! ¡Di a lady Jane que necesitas una vulva! ¡El poderoso John Thomas y la exquisita vulva de lady Jane!... (Lawrence, 2014, págs. 241-242).

En el próximo fragmento, Constance se tiene que despedir de Mellors porque esta se va de vacaciones a Venecia. Su encuentro es distinto a los demás ya que ella se siente como

si fuera una esclava, pero no le dice nada a Mellors porque es la última noche que van a pasar juntos. En este fragmento, los tres traductores se mantienen bastante pegados al original y sus técnicas de traducción son literales utilizando distintos sinónimos.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
<p>It was a night of sensual passion, in which she was a little startled and almost unwilling: yet pierced again with piercing thrills of sensuality, different, sharper, more terrible than the thrills of tenderness, but at the moment, more desirable. Though a little frightened, she let him have his way, and the reckless, shameless sensuality shook her to her foundations, stripped her to the very last, and made a different woman of her. It was not really love. It was not voluptuousness. It was sensuality Sharp and searing as fire, burning the soul to tinder. Burning out the shames, the deepest, oldest shames, in the most secret places. It cost her an effort to let him have his way and his will of her. She had to be a passive, consenting thing, like a slave, a physical slave. Yet the passion licked round her, consuming, and when the sensual flame of it pressed through her bowels and breast, she really though she was dying: yet a poignant, marvelous death</p>	<p>Fue una noche de pasión sensual en la que ella se asustó un poco y estuvo casi renuente. Pero se sintió atravesada una y otra vez por una conmoción de una sensualidad diferente, aguda, más terrible que la ternura, pero más deseable en aquel momento. Aunque un poco atemorizada, ella le dejó hacer lo que quiso él y aquella sensualidad temeraria y desvergonzada la sacudió hasta lo más profundo de su ser, la desnudó hasta del último velo y la hizo una mujer distinta. No era realmente amor; no era voluptuosidad, sino una sensualidad aguda y candente como el fuego, que incendiaba el alma y la reducía a cenizas. Quemaba toda vergüenza, la vergüenza más antigua, la más profunda, la de los lugares más secretos. Le costó un esfuerzo dejar que le hiciera cuanto quería y gustaba. Ella tenía que ser una cosa pasiva y aceptarlo todo, como una esclava, una esclava física. Y aquella pasión la rodeó,</p>	<p>Fue una noche de pasión sensual en la cual ella estaba algo asustada y casi reacia, y sin embargo traspasada de nuevo por la indescriptible emoción de la sensualidad, diferente, más aguda, más terrible que la emoción de la ternura, pero en aquel momento más deseable. Aunque algo asustada, le dejó hacer, y aquella sensualidad irreflexiva y desvergonzada la conmovió hasta lo más hondo, la desnudó de sus últimos reparos y la convirtió en una mujer diferente. No era realmente amor. No era voluptuosidad. Era una sensualidad incisiva y ardiente como el fuego que convertía el alma en un ascua. Quemando las vergüenzas más profundas y más antiguas, en los lugares más secretos. Le costó un gran esfuerzo permitir que hiciera con ella lo que quisiera. Tenía que ser un objeto pasivo y conforme, como una esclava, una esclava física. Y sin embargo la pasión pasaba su lengua sobre ella, consumiéndola, y cuando su llama sensual se</p>	<p>Fue una extraordinaria noche de pasión; ella estuvo un poco asustada casi a pesar suyo y, sin embargo, traspasada por penetrantes estremecimientos de ternura, pero al mismo tiempo más deseables. Aunque un poco temerosa, no se opuso a nada, y una sensualidad sin freno y sin vergüenza la sacudió hasta el fondo de sí misma, la despojó de sus últimos velos e hizo de ella una mujer nueva. Eso no era verdaderamente el amor. No era tampoco voluptuosidad. Era una sensualidad aguda y ardiente como el fuego y que transformaba el alma en yesca. Y quemaba ese fuego y también destruía las vergüenzas más íntimas de ambos, las vergüenzas más viejas en los lugares más secretos. Le costó a Constance dejar a su amante usar de ella a su antojo. Estuvo pasiva, como una esclava, una esclava física. Y sin embargo, la pasión pulía con su fuego consumidor y, cuando esa llama sensual pasó estrechamente por sus entrañas y su pecho, creyó realmente que iba a morir. ¡Pero qué punzante, qué maravillosa muerte! (Lawrence, 2014, pág. 284)</p>

(Lawrence, 1960, pág. 258).	consumiéndola, y cuando la llama sensual le devoró las entrañas y el pecho, pensó que realmente estaba muriéndose, pero de una muerte penetrante y maravillosa (Anónimo, 1977, pág. 283).	aferró a sus entrañas y a su pecho creyó morir realmente; pero con una muerte intensa y maravillosa (Lawrence, 1991, págs. 310-311).	
-----------------------------	--	---	--

En esta escena Clifford ha recibido la carta con la información acerca de la infidelidad por parte de Constance. Este se lo toma muy mal y la única persona que tiene para consolarle es la señora Bolton. Más que tratarse de una relación de profesionalidad, Clifford muestra su lado más infantil. La señora Bolton agradece estos gestos y responde con los mismos arrumacos. Es una escena que tiene una mezcla del lado infantil de ambos personajes, pero a la vez un lado perverso. En este fragmento, Campbell ha optado por cambiar el verbo *besar* por *abrazar*. Se puede considerar que ha querido autocensurarse por diversas razones. En primer lugar, por la época en la que estaban. No es muy normal que en esa época un hombre de la aristocracia tuviera ese tipo de relación con una señora que trabaja para él. En segundo lugar, las implicaciones que esto tiene para el personaje. Durante toda la obra, Clifford ha sido un hombre fuerte, y ahora se está comportando como un niño. De manera que esta escena se puede considerar incluso más erótica al hacer las comparaciones con un niño. Campbell ha tenido que manipular el original, voluntaria o involuntariamente, para producir una reescritura que resulte aceptable desde un punto de vista personal y social. Los regímenes dictatoriales han favorecido tanto a la censura como a la autocensura. Actualmente, pensamos que tanto una como la otra han desaparecido, pero esta idea puede ser errónea como se ve en esta traducción del 2014 (Santaemilia, 2010, pág. 220).

De manera que como en uno de los fragmentos anteriores, a la hora de referirnos a las técnicas de traducción, los autores no han utilizado técnicas muy distintas ya que han optado por pegarse bastante al original. No obstante, como se ha mencionado un poco más arriba, Campbell decide autocensurarse y en lugar de utilizar la palabra *besar*, utiliza *besar*. Por lo tanto, podemos considerar esta técnica como modulación ya que se vincula al valor creativo del lenguaje y a cómo se concibe el mundo extralingüístico. Para que el

lector no piense nada extraño acerca de los personajes, el traductor decide cambiar esta palabra. Como mencionamos antes, resultaría muy mal visto que un hombre de la aristocracia tuviera una relación de ese tipo con la señora que trabaja para él. Por esta razón, Campbell ha decidido cambiar el verbo.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
<p>So at length she kissed him, and rocked him on her bosom, and in her heart she said to herself: ‘Oh, Sir Clifford! Oh, high and mighty Chatterleys! Is this what you’ve come down to!’ And finally he even went to sleep, like a child. And she felt worn out, and went to her own room, where she laughed and cried at once, with a hysteria of her own. It was so ridiculous! It was so awful! Such a come-down! So shameful! And it <i>was</i> so upsetting as well. After this, Clifford became like a child with Mrs. Bolton. He would hold her hand, and rest his head on her breast, and when she once lightly kissed him, he said! ‘Yes! Do kiss me! Do kiss me!’ And when she sponged his great blond body, he would say the same! ‘Do kiss me!’ and she would lightly kiss his body, anywhere, half in mockery. [...] And then he would put his hand into her bosom and feel her breasts, and kiss them in exultation, the exultation of perversity, of being a</p>	<p>Finalmente, ella lo besó, lo meció contra su pecho, y se dijo: “¡Oh, sir Clifford!” ¡Oh, grandes y poderosos Chatterley, cuánto han bajado!” Y finalmente, se durmió como un niño. Ella se sintió agotada y fue a su cuarto, y rio y lloró al mismo tiempo, con su propio ataque de histerismo. ¡Qué ridículo! ¡Qué terrible descenso! ¡Qué vergonzoso! Y también muy desagradable. Después de aquello, Clifford se volvió un niño con la señora Bolton. Le agarraba la mano y apoyaba la cabeza en su pecho, y cuando una vez ella lo besó ligeramente, él dijo: -¡Sí, béseme! ¡Béseme! Y cuando ella le pasaba la esponja por todo el gran cuerpo rubio, él repetía lo mismo: -¡Béseme, por favor! Ella le besaba entonces el cuerpo, en cualquier parte, jugando un poco. [...] Y entonces alargaba la mano al seno de ella y le tocaba los pechos y se los besaba con exaltación, con exaltación de la</p>	<p>Y así, pasado un tiempo, ella le besó y le acunó en su regazo, mientras dentro de su corazón se decía a sí misma: «¡Oh, sir Clifford! ¡Oh, altos y poderosos Chatterley! ¡A esto es a lo que habéis llegado!» Y al final él se durmió, como una criatura. Ella se sentía agotada y se retiró a su habitación, donde se puso a reír y a llorar al mismo tiempo, vencida también por la historia. ¡Era tan ridículo! ¡Tan horrible! ¡Caer tan bajo! ¡Qué vergüenza! Y al mismo tiempo era tan desquiciante. Después de aquello, Clifford fue como un niño en manos de la señora Bolton. La cogía de la mano y reclinaba la cabeza en su pecho; y una vez que ella le besó ligeramente, dijo: -¡Sí! ¡Béseme! ¡Béseme! Y cuando ella pasaba la esponja por su cuerpo grande y rubicundo, solía decir lo mismo: «¡Béseme!», y ella le besaba el cuerpo al azar, un poco en broma. [...] Luego llevaba la mano a su regazo, le tocaba los pechos y los besaba</p>	<p>Entonces ella, al cabo de un momento, lo abrazó y lo meció sobre su pecho, mientras se decía a sí misma: “¡Oh, sir Clifford! ¡Oh, altos y potentes Chatterley A esto habéis llegado!” Y él terminó por dormirse como un niño. En seguida, calmada, la señora Bolton se fue a su cuarto, y se puso a reír y a llorar al mismo tiempo, presa ella también del histerismo. ¡Era ridículo! ¡Era horrible! ¡Qué caída! Qué vergüenza! En adelante la conducta de Clifford hacia la señora Bolton fue como la de un niño. Le tomaba la mano, apoyaba la cabeza sobre su pecho una vez que ella le abrazaba ligeramente. Él exclamaba: “Sí, abráceme...abráceme” y cuando ella esponjaba su gran cuerpo rubio él decía: “Abráceme”. Y la señora Bolton abrazaba ligeramente su cuerpo al azar, casi en broma. [...] Le pasaba entonces la mano sobre el pecho, le tocaba los senos, la abrazaba con exaltación, la exaltación perversa de un hombre que se esfuerza</p>

child when he was a man (Lawrence, 1960, pág. 305)	perversión , de obrar como un niño cuando era un hombre (Anónimo, 1977, págs. 334-335)	entusiasmado , con el entusiasmo de la perversión , con el entusiasmo de ser niño cuando era un hombre (Lawrence, 1991, págs. 364-365).	en creer que es un niño (Lawrence, 2014, pág. 331).
---	---	---	---

El siguiente y último pasaje es uno de los más complicados de la obra. Aparte de ser el más filosófico, es donde Mellors de verdad se abre a Constance y se puede observar que está enamorado de ella o de su cuerpo. Es complicado de entender porque aparte de ser un monólogo, contiene oraciones largas con metáforas que no se entienden a simple vista. En el fragmento aparece numerosas veces la palabra *fuck*. Tanto el traductor de 1977 como Fernández han decidido utilizar la palabra *fornicar* y *joder*, respectivamente. Esto significa que han optado por una traducción literal del término. No obstante, Campbell, como en los anteriores fragmentos ha querido atenuar la fuerza del mensaje y ha querido traducir esta palabra por la frase *hacer el amor*. Al fin y al cabo es la misma acción, pero ni mucho menos significa lo mismo. Al hacer esto, Campbell muestra su conocimiento del español, y su dominio del metatexto. El último ejemplo, que dice así: *How can men want wearisomely to philander*, puede resultar bastante complicado de traducir y cada traductor ha elegido una opción distinta. La palabra *wearisome* significa «tedioso», «aburrido», etc. Por otro lado, la palabra *philander* significa *ser mujeriego*. Para la traducción de 1977, se puede observar que la opción del traductor ha sido muy literal y que incluso ha omitido la parte de ser mujeriego.

Por otro lado, la traducción de Fernández: *andar de aventura en aventura* no es nada literal y además se puede entender que es un proceso tedioso porque es repetitivo. Esta técnica podría ser la descripción, ya que está reemplazando las palabras que utiliza Lawrence y describe la función. Por último, Campbell hace algo parecido a Fernández con la descripción, pero este añade los adjetivos *monótonas* y *aburridas*, refiriéndose al adverbio *wearisomely*. Aunque solo tendría que haber añadido un adjetivo, o en ese caso, un adverbio, Campbell decide añadir dos. En este pasaje, por lo tanto, se trata la ampliación lingüística.

D.H. Lawrence	Anónimo (1977)	Fernández (1991)	Campbell (2014)
<p>And if you're in Scotland and I'm in the Midlands, and I can't put my arms round you, and wrap my legs round you, yet I've got something of you. My soul softly flaps in the little Pentecost flame with you, like the peace of fucking. We fucked a flame into being. Even the flowers are fucked into being between the sun and the earth. But it's a delicate thing and takes patience and the long pause. So I love chastity now, because it is the peace that comes of fucking. I love being chaste now. I love it as snowdrops love the snow. I love this chastity, which is the pause of peace of our fucking, between us now like a snowdrop of forked white fire. And when the real spring comes, when the drawing together comes, then we can fuck the little flame brilliant and yellow, brilliant. But not now, not yet! Now is the time to be chaste, like a river of cool water in my soul. I love the chastity now that it flows between us. It is like fresh water and rain. How can men want wearisomely to philander. What a misery to be like Don Juan, and</p>	<p>Y si tú estás en Escocia y yo en las Midlands y no puedo abrazarte ni envolverte en mis piernas, tengo siempre algo tuyo. Mi alma suavemente vibra en la llamita del Pentecostés, con la tuya, como en la paz de la fornicación. Fornicamos para crear un ser. Hasta las flores son formadas para la fornicación del sol y de la tierra. Pero es algo muy delicado que requiere paciencia y una larga pausa. “Amo ahora a la castidad, porque es la paz que proviene de la fornicación. Adoro ser casto. Lo adoro como los copos de nieve adoran la nieve. Adoro la castidad, es decir, la pausa de paz en nuestra fornicación que ahora yace entre nosotros como una bola bifurcada de fuego y cuando llegue la verdadera primavera, cuando nos juntemos, podemos fornicar y hacer más brillante y viva nuestra llamita. ¡Pero todavía no, todavía no! Ahora es el momento de ser castos, ¡qué bueno es ser castos, es como una fresca corriente de agua en el alma! Adoro esta castidad, ahora que corre entre nosotros. Es como el agua fresca y la lluvia. ¡Cómo pueden los</p>	<p>Y si tú estás en Escocia y yo en los Midlands y no puedo rodearte con mis brazos ni entrelazar mis piernas en torno a ti, tengo algo de ti a pesar de todo. Mi alma vibra contigo en la pequeña llama de Pentecostés, como la paz de joder. Jodiendo dimos vida a una llama. Hasta las flores nacen de un polvo entre el sol y la tierra. Pero es algo delicado que requiere paciencia y mucho tiempo. Por eso venero ahora la castidad, porque es la paz después del joder. Me gusta ser casto ahora. Me gusta como a los copos de nieve les gusta la nieve. Me gusta esta castidad que es la pausa de la paz de nuestro joder y que es entre nosotros como un copo de nieve de un fuego blanco bifurcado. Y cuando llegue la verdadera primavera, cuando volvamos a unirnos, podremos, jodiendo, hacer que la pequeña llama se vuelva brillante y amarilla; brillante. ¡Pero ahora no, todavía no! Ahora es tiempo de castidad; es tan maravilloso ser casto, como un río de aguas frescas en mi alma. Adoro la castidad ahora que fluye entre nosotros. Es como la lluvia y el agua fresca. ¡Cómo puede gustarles a los hombres andar de aventura en aventura? Qué miseria ser como Don</p>	<p>Y si estás en Escocia y yo en las “midlands”, y si no puedo estrecharte en mis brazos, guardo de todas maneras algo tuyo. Mi alma palpita con la tuya en la pequeña llama de Pentecostés; y es como la paz que uno conquista haciendo el amor. Al hacer el amor hicimos nacer una llama Hasta las flores fueron creadas para el acoplamiento del cielo y de la tierra. Pero es una cosa delicada que requiere paciencia y una larga espera. “Y ahora amo mi actual castidad, porque es la paz que llega después de hacer el amor juntos. Amo ser casto en este momento. La amo igual que las campanillas blancas aman la nieve. La siento como un espacio de paz en nuestro amor. Y cuando llegue finalmente la primavera, cuando estemos juntos, entonces podremos, al hacer el amor, volver la llama bien brillante, bien amarilla y brillante. “¡Pero ahora, todavía no! Ahora debo ser casto; y es bueno serlo; es como un soplo de aire fresco en mi corazón. Amo la castidad, ahora que se mueve sutilmente entre nosotros. Es como la lluvia, igual de refrescante. ¡Cómo puede desearse correr</p>

<p>impotent ever to fuck oneself into peace, and the little flame alight, impotent and unable to be chaste in the cool between-whiles, as by a river. [...] Now I can't even leave off writing to you. But a great deal of us is together and we can but abide by it, and steer our courses to meet soon. John Thomas says good-night to Lady Jane, a little droopingly, but with a hopeful heart (Lawrence, 1960, págs. 316-317).</p>	<p>hombres querer cansarse con mujeres! ¡Qué tristeza ser como Don Juan, impotente para obtener paz por la fornicación, para encender la llamita, impotente e incapaz de ser casto en los frescos descansos como a orillas de un río! [...] “Ahora casi no puedo dejar de escribirte. “Pero hay mucho de nosotros unido, y tenemos que mantenernos firmes y dirigir nuestras vidas para juntarnos pronto. Juan Tomás le desea buenas noches a lady Jane, con la cabeza un poco más gacha pero el corazón lleno de esperanzas” (Anónimo, 1977, págs. 346-347).</p>	<p>Juan, incapaz de lograr la paz por mucho que joda, con la pequeña llama encendida, impotente e incapaz de castidad en los frescos momentos de reposo, tan refrescantes como el descanso junto a un río. [...] Ahora ni siquiera soy capaz de dejar de escribir y escribir. Pero una gran parte de nosotros está ya junta y lo único que podemos hacer es dejarnos guiar por ella y encaminar nuestros pasos a encontrarnos pronto. John Thomas le da las buenas noches a lady Jane, un poco colgajón pero con el corazón lleno de optimismo (Lawrence, 1991, págs. 377-379)</p>	<p>aventuras monótonas y aburridas! ¡Qué miseria ser un Don Juan, impotente hasta para extraer la más mínima paz del amor cuando brilla la pequeña llama; impotente, incapaz de amar la castidad! [...] “Y ahora ni tan sólo puedo dejar de escribirte. “Pero piensa que una parte de nosotros dos permanece unida. Debemos conformarnos con eso y prepararnos para nuestro próximo encuentro. John Thomas desea unas buenas noches a lady Jane, un poco cabizbajo, pero con el alma rebosante de esperanza y de amor” (Lawrence, 2014, págs. 342-343).</p>
---	--	---	---

VIII) CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

El presente trabajo pretende recopilar cierta información que tal vez no ha podido ser compilada en años anteriores. D.H. Lawrence es un autor conocido, pero olvidado y criticado por mucha gente. De manera que este estudio pretende rendirle un breve homenaje a él y a *El amante de Lady Chatterley*, porque cuando la escribió no pretendió que la gente se ofendiera, ni mucho menos. Con el análisis de su erotismo, pretendemos que lo que en una época pasada fue considerado obsceno y un tabú, tal vez en el presente sea aceptado por la sociedad. Muchas de las obras de Lawrence no pudieron llegar a España a causa de la dictadura de Franco y por la censura que este impuso. En la actualidad, esta censura sigue teniendo lugar, pero en menor medida.

Basándonos en las traducciones de tres traductores distintos hemos podido observar cómo cada uno, a través de diversas técnicas de traducción y métodos traductores han transmitido la finalidad de la obra, en mayor o menor medida.

De todo el trabajo extraemos varias ideas principales. La primera, que *El amante de Lady Chatterley*, escrita por D.H. Lawrence y publicada en Florencia en 1928 (no se imprimió en el Reino Unido hasta 1960), se introdujo por primera vez en España en 1976 por la editorial Edaf, y traducida por Federico López Cruz. La segunda, que existen tres versiones distintas de *El amante de Lady Chatterley*, pero la obra analizada en este trabajo es la segunda versión. Tercera, que entre 1977 y 2014, se han publicado un mínimo de 10 traducciones, y unas 50 ediciones distintas de *El amante de Lady Chatterley* en España. Y sexta, que en la traducción más tardía analizada se han encontrado fragmentos de autocensura que normalmente se deberían encontrar en las traducciones más antiguas.

Finalmente, este trabajo puede entenderse, además de como una introducción al estudio del erotismo de *El amante de Lady Chatterley* y sus (re)traducciones, como un punto de partida para futuras investigaciones relacionadas con los aspectos de la censura. Aunque esta se ha mencionado por encima, sería interesante acudir al Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares para examinar los expedientes, y así poder seguir con una investigación que no se ha podido finalizar. En este trabajo nos hemos limitado a otros aspectos y ha sido más bien un análisis textual.

Por otro lado, hay un elemento que habría sido necesario estudiar, y que sin embargo no ha sido posible, porque habría sido el tema para otro Trabajo de Fin de Grado. Es el uso del dialecto por parte de Oliver Mellors y cómo a la hora de traducirlo al español, este se perdía. Una futura investigación podría tratar del uso dialectal de este personaje y de las técnicas de los traductores para enfrentarse a este reto.

IX) ANEXO

Tabla 1. Relación de 59 obras analizadas

Título original de la obra	Autor	Fecha de publicación	Título de la traducción	Traductor	Fecha de publicación de la traducción	Ciudad: Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Anónimo (o Bosch, Andrés)	1977	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1979	Madrid: Turner
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1980	Barcelona: Bruguera
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1980	Barcelona: Círculo de Lectores Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1980	Madrid: Alianza Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Lovelace, Leopoldo	1980	Barcelona: Bruguera
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1981	Barcelona: Bruguera
		1960		Fernández, Bernardo	1981	Bogotá: Ediciones Nacionales
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1981	Barcelona: Mundo Actual de Ediciones
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1981	Barcelona: Planeta

Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Cusó, Francisco	1981	Barcelona: Fontamara
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1982	Barcelona: Orbis
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1982	Barcelona: Bruguera
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1982	Barcelona: Planeta Barcelona: Círculo de Lectores
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1982	Barcelona: Mundo Actual de Ediciones
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1982	Madrid: Alianza Ediciones
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Gardini, Carlos	1983	Buenos Aires: Losada
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1983	Barcelona: Bruguera
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1984	Madrid: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1985	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1985	Barcelona: Seix Barral
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	(Sin información)	1986	Madrid: Alianza Editorial

Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1986	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1987	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Ignacio, Jacinto León	1987	Barcelona: Ediciones 29
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1988	Barcelona: Orbis
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1989	Barcelona: Ediciones B
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1990	Madrid: Alianza Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1990	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1991	Barcelona: Orbis
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1992	Barcelona: RBA Editores
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1992	Barcelona: ORIGEN
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1993	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	(Sin información)	1994	Madrid: Agata
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1995	Barcelona: RBA

Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1996	Madrid: RBA
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1997	Barcelona: Ediciones B
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Fernández, Bernardo	1997	Barcelona: Orbis
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Cortada de la Rosa, Elena	1999	Barcelona: Edicomunicación
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1999	Barcelona; Plaza & Janés
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	1999	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	1999	Madrid: Unidad Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2000	Madrid: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2001	Barcelona, Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley		2001	San Cugat del Vallés: Ediciones 29
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2001	Barcelona: Círculo de Lectores
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	2001	Madrid: Alianza Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2002	Barcelona: Planeta (Booket)

Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2003	Barcelona: RBA
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2003	Madrid: El País
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Cortada de la Rosa, Elena	2004	Barcelona: RBA
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2006	Barcelona: Cisne
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	2006	Madrid: Alianza Editorial
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2006	Barcelona: Debolsillo
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2009	Barcelona: Debolsillo
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2010	Barcelona: Planeta
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Bosch, Andrés	2011	Barcelona: Austral
John Thomas and Lady Jane	Lawrence, D.H	1972	La segunda Lady Chatterley: John Thomas y Lady Jane	Gómez Montoro, Gonzalo y Lacruz, Max	2013	Madrid: Funambulista
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H	1960	El amante de Lady Chatterley	Torres Oliver, Francisco	2014	Barcelona: Círculo de Lectores
Lady Chatterley's Lover	Lawrence, D.H.	1960	El amante de Lady Chatterley	Campbell, Enrique	2014	Barcelona: Brontes
Fuente: Index Translationum y BNE						

Tabla 2. Técnica de traducción y su definición

Técnica de traducción	Definición
Adaptación	Consiste en reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
Ampliación lingüística	Añadir elementos de carácter lingüístico
Amplificación	Introducir precisiones que no han sido formuladas en el TO
Calco	Traducir de manera literal una palabra o sintagma extranjero
Compensación	Introducir (en otra parte del texto) un elemento informativo o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el TO
Comprensión lingüística	Sintetizar elementos lingüísticos
Creación discursiva	Establecer una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto
Descripción	Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
Equivalente acuñado	Utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua de llegada
Generalización	Utilizar términos más generales o neutros
Modulación	Crear un cambio de punto de vista, de categoría o enfoque, o de categoría de pensamiento relacionado con la formulación del TO
Particularización	Usar términos más precisos o concretos
Préstamo	Integrar una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro o naturalizado (el primero es sin ningún cambio y el segundo se trata de una transliteración de la lengua extranjera)
Reducción (elisión)	No formular elementos de información del TO
Sustitución	Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa
Traducción literal	Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión
Transposición	Cambiar la categoría gramatical
Variación	Cambiar elementos lingüísticos (o paralingüísticos) que afectan a elementos de la variación lingüística (tono, dialecto social, dialecto geográfico...)
Fuente: (Olalla & Hurtado, 2014)	

X) REFERENCIAS

- Aja, J. (2015). *TEMA 7. FUNCIONALISMO Y TEORÍA DEL SKOPOS. CHRISTIANE NORD*. Recuperado el 17 de abril de 2017, de Universidad Pontificia Comillas.
- Anónimo. (1977). *El amante de Lady Chatterley*. Barcelona: Planeta. Recuperado el 17 de abril de 2017
- CENDA. (2017). *Sistema de Bibliotecas. Catálogo Público*. Recuperado el 17 de abril de 2017, de CENDA: <http://catalogo.cenda.edu.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=3918>
- Enlalunadebabel. (28 de julio de 2014). *Sexo oral y escrito II. (Auto)censura*. Recuperado el 18 de abril de 2017, de En la luna de Babel ~ Blog sobre lenguas y traducción: <https://enlalunadebabel.com/2014/07/28/sexo-oral-y-escrito-ii-censura-y-autocensura/>
- González, J. (2000). El traductor deja su huella: aproximación a la traducción en las traducciones. *ELIA*, I(11), 149-158. Recuperado el 26 de abril de 2017, de <http://institucional.us.es/revistas/elia/1/11-Jose%20Enrique%20Garcia.pdf>
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra. Recuperado el 29 de marzo de 2017
- Lawrence, D. (1960). *Lady Chatterley's Lover*. Londres: Penguin. Recuperado el 17 de abril de 2017
- Lawrence, D. (1991). *El amante de Lady Chatterley*. Barcelona: Orbis. Recuperado el 17 de abril de 2017
- Lawrence, D. (2014). *El amante de Lady Chatterley*. Barcelona: Brontes. Recuperado el 17 de abril de 2017
- Olalla, C., & Hurtado, A. (Enero-Diciembre de 2014). ESTUDIO EMPÍRICO DE LA TRADUCCIÓN DE LOS CULTUREMAS SEGÚN EL GRADO DE ADQUISICIÓN DE LA COMPETENCIA TRADUCTORA. UN ESTUDIO EXPLORATORIO. *Sendeban. Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada*(25), 9-38. Recuperado el 7 de junio de 2017, de revistaseug.ugr.es/public/sendeban/sendeban25_completo.pdf

- Rabadán, R. (1992). Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción. En F. Purificación, *Curso superior de traducción inglés-español* (págs. 45-59). Valladolid: Universidad de Valladolid. Recuperado el 26 de abril de 2017
- Santaemilia, J. (2010). Releyendo a Jakobson o todo es traducción: Tres estampas del discurso público contemporáneo. *El futuro de las Humanidades*, 214-228. Recuperado el 26 de abril de 2017, de gentext.blogs.uv.es/files/2010/09/Santaemilia10_Jakobson.pdf
- Santoyo, J. (2009). Lawrence, David Herbert. En F. Lafarga, & L. Pegenaute, *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (págs. 677-679). Madrid: Gredos.
- Schäpers, A. (2011). *La Alemania vista por Heinrich Heine en sus Reisebilder a través de las referencias culturales y su tratamiento en las traducciones españolas*. Recuperado el 29 de marzo de 2017, de Universidad Pontificia Comillas: <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/7160/TD00001.pdf?...1>
- Toury, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Tel Aviv : Porter Institute for Poetics and Semiotics. Recuperado el 26 de abril de 2017
- Toury, G. (2004). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Traversi, D. (1952). D.H. Lawrence. *Anales*, 97-112. Recuperado el 1 de junio de 2017, de <http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewPDFInterstitial/1537/1423>
- Ttrantor. (s.f.). *Campbell, Enrique*. Recuperado el 17 de abril de 2017, de Ttrantor: <http://ttrantor.org/AutPag.asp?pag=1&autor=Campbell%2C+Enrique>