

Las técnicas de traducción y las figuras literarias en la traducción al español de *Mémoires d'Hadrien**

Ítalo Nelson Muñoz Rico
Universidad del Valle (Colombia)

En este artículo presentamos un resumen del análisis de la traducción al español de la novela Mémoires d'Hadrien, de Marguerite Yourcenar, realizada por el escritor y traductor Julio Cortázar. El análisis se centra en las técnicas de traducción y su aplicación esencialmente en las figuras literarias, las cuales se presentan dentro de su respectivo contexto. El análisis se basa en las propuestas de Hurtado Albir (2001).

Palabras clave: *Memorias de Adriano, traducción literaria, figuras literarias, técnicas de traducción*

Translation techniques and figures of speech in the Spanish translation of Yourcenar's Mémoires d'Hadrien

This article presents a summary of the analysis of Julio Cortázar's Spanish translation of Marguerite Yourcenar's Mémoires d'Hadrien. The analysis is based on Hurtado Albir's translation techniques (2001), with special attention to the figures of speech.

Keywords: *Memories of Adrian, literary translation, figures of speech, translation techniques*

Techniques de traduction et figures littéraires dans la version espagnole de Mémoires d'Hadrien de Yourcenar

Dans cet article, on présente un résumé de l'analyse de la traduction en espagnol du roman Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, réalisée par l'écrivain et traducteur Julio Cortázar. L'analyse porte sur les techniques de traduction et sur

* Este artículo presenta un resumen de la investigación presentada como trabajo de grado titulada «Análisis de la traducción del libro *Mémoires d'Hadrien*, a partir de las figuras literarias y las técnicas de traducción». Este estudio fue realizado por Vanesa Varela e Ítalo Nelson Muñoz para optar por el título de Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad del Valle, y recibió la mención *Meritorio*.

les figures de rhétorique utilisées par Cortázar ; elle tient compte des techniques de traduction proposées par Hurtado Albir (2001).

Mots-clés: *Mémoires d'Hadrien, Yourcenar, traduction littéraire, figures de rhétorique techniques de traduction*

1. Introducción

Al leer el libro *Mémoires d'Hadrien* en su versión original nos dimos cuenta de que es un libro complejo y que presenta ciertas dificultades para su comprensión, tanto al nivel de su contenido, como al nivel de la lengua. Esto nos llevó a examinar la traducción que hizo Julio Cortázar, con el fin de comprenderlo mejor. De aquí nos surgieron preguntas como, ¿qué técnicas se utilizan en la traducción de una obra literaria? ¿Qué sucede con las figuras literarias en la traducción de *Mémoires d'Hadrien*? ¿Cuáles son las técnicas de traducción más utilizadas?, etc. Es por eso que decidimos hacer un estudio con el fin de dilucidar en qué medida las técnicas de traducción dan pautas para llevar a cabo un proceso de traducción literaria apropiado.

Comenzamos este artículo con la contextualización de *Mémoires d'Hadrien* y de su traducción, a través de una breve biografía de Margueritte Yourcenar y de Julio Cortázar. Ambos fueron escritores y traductores. Hacemos también una descripción de la obra, en la que esbozamos de qué trata, en qué época fue publicada, qué se ha dicho sobre su estatus genérico y cómo está compuesta. Enseguida, presentamos una síntesis de la evolución del concepto de traducción, a partir de mediados del siglo XX, y lo que diferentes estudiosos del tema han propuesto sobre el traductor literario. También hablamos de la metodología que nos permitió hacer este estudio. En la parte central de este artículo definimos las figuras literarias más representativas de la obra original y las técnicas principales utilizadas por Julio Cortázar en su traducción; cada una se ilustra con un ejemplo. El conjunto de esta parte constituye el resultado de la investigación. Terminamos este artículo con las conclusiones sobre las figuras literarias y las técnicas de traducción.

2. Contexto de la obra y de su traducción

Marguerite Yourcenar: escritora

Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine de Crayencour (1903-1987), nombre con el que bautizaron a la escritora belga, es una de las figuras más representativas de la literatura escrita en lengua francesa. En su obra figuran libros tan importantes como *Alexis ou le traité du vain combat* (*Alexis o el tratado del inútil combate*), *L'oeuvre au noir* (*Opus Nigrum*), *Mémoires d'Hadrien* (*Memorias de Adriano*). Además de escribir novelas, Yourcenar se destacó por ser también poeta, ensayista y dramaturga. Su obra no se identifica con ninguno de los movimientos literarios de su época, pues no muestra rastro de feminismo, existencialismo o surrealismo. En cuanto al estilo de su obra, se ve poca utilización del diálogo, siendo éste utilizado más para sus obras teatrales. La narración de sus relatos puede darse en primera persona (como en el caso de *Alexis*, *Memorias de Adriano* o *Golpe de gracia*), en tercera (*Opus nigrum*, *Anna Soror*) o de la combinación de los dos (*Recordatorios* o *Archivos del Norte*). En todo caso, una constante en la obra de Yourcenar es la utilización del monólogo de sus personajes y del estilo indirecto libre.

Marguerite Yourcenar: traductora

Esta escritora tiene la virtud de ser también traductora. La primera traducción que se registra de la autora es la de la obra *The Waves* de la escritora Norteamericana Virginia Woolf en 1937. Dos años más tarde, en 1939, hace la traducción al francés del libro *What Maissie Knew* (*Ce qui savait Maisie*) de Henry James. Al mismo tiempo comienza la traducción del poeta griego contemporáneo *Constantin Cavafy*. Esta traducción sin duda hubo de influir enormemente la obra de la escritora, pues la presencia del Oriente es una constante en todos sus relatos. La pasión de Yourcenar por Grecia y por la traducción se hace evidente en el libro *La Corona y la Lira*, en el que figura la traducción de varios poetas griegos. Hacia el final de sus días, realiza la traducción de *Cinq Nô Modernes* (*Cinco Nô modernos*) de Yukio Mishima, la cual sería publicada en 1984.

Julio Cortázar: escritor

Julio Florencio Cortázar nace en 1914 en Bruselas, pero a los cuatro años es trasladado a Argentina, país que considerará como su hogar. Su obra transforma la literatura latinoamericana contemporánea, al unir lo fantástico con hechos de la vida cotidiana. Su trabajo literario se debate entre el juego, la fantasía y las pasiones humanas, describiendo la vida y forma de amar de la generación de los años sesenta. Cortázar utiliza un lenguaje cotidiano con el que juega al crear palabras y conceptos. En 1938 publica, con el seudónimo Julio Denis, el librito de sonetos que él luego recordará como «muy mallarmeños». Su primera recopilación de cuentos, *Bestiario*, fue publicada en 1951, pero no tuvo mucho éxito. Como sus libros no gozan de mucha aceptación, Cortázar decide desarrollar su faceta de traductor. Sin embargo, entre 1956 y 1960 escribe tres libros de cuentos: *Final de Juego*, *Las Armas Secretas* y *Los Premios*. Hacia el año de 1962 escribe *Rayuela*, su obra cumbre. Está escrita de manera que se puede leer en desorden, porque léase como se lea, es perfectamente coherente. Esta novela contiene diferentes novelas, diferentes lecturas, diferentes posibilidades, porque el lector, concepto que también es revalorado por Cortázar, es un participante activo de la obra, un jugador en su *Rayuela* literaria. El 12 de febrero de 1984, Julio Cortázar muere de leucemia.

Julio Cortázar: traductor

Julio Cortázar obtiene el título de traductor público de inglés y francés en 1948. Esto es posible tras cursar en apenas nueve meses estudios que normalmente toman tres años. En 1951 consigue una beca para realizar estudios en París y ya en esta ciudad pasa a ser traductor de la UNESCO, trabajo que desempeña hasta su jubilación. Julio Cortázar tradujo escritores de la talla de André Gide, Edgar Allan Poe, Henry James, Daniel Defoe y Marguerite Yourcenar.

Memorias de Adriano

En este libro, Marguerite Yourcenar trata de re-escribir la historia del emperador romano Adriano, percibida desde su

interior, haciéndolo el narrador del texto. En su relato, traza entonces la trayectoria que lo lleva al poder supremo y realiza al mismo tiempo una especie de testamento. Hace también una gran cantidad de meditaciones sobre el amor, el sueño, el destino y su pasión trágica por Antinoo. El texto fue publicado en 1951 y ha sido traducido a 25 lenguas (fue traducido al español en 1954). Aunque el género de *Memorias de Adriano* no está claramente definido, Marguerite Yourcenar prefiere el género de autobiografía imaginaria. El libro se divide en seis capítulos. Tiene una estructura circular, puesto que el primero y el último (*Animula Vagula Blandula* y *Patientia*) están escritos en presente y representan una reflexión filosófica de la vida de Adriano, mientras que el tercero y el cuarto (*Tellus Stabilita* y *Disciplina Augusta*) narran su vida militar. De esta forma la historia del libro transcurre entre el segundo y el quinto capítulo.

2. Referentes teóricos

La traducción

Hacia la segunda mitad del siglo XX, la traducción se convierte en un campo ampliamente explorado gracias a los constantes y veloces cambios de la sociedad. En tan solo cincuenta años, podemos percibir definiciones muy diferentes entre sí. La escuela franco-canadiense por ejemplo, ha relacionado la traducción con la lingüística. Así, Vinay y Darbelnet (1973, en Hurtado Albir 2001:126), se fundamentan en conceptos teóricos lingüísticos, concibiendo la traducción como una «discipline auxiliaire de la linguistique». También afirman que traducir es «pasar de una lengua A a una lengua B para expresar la misma realidad». Ellos refutan la idea de la intraducibilidad debida a aspectos culturales y/o gramaticales, argumentando que el traductor tiene la libertad de escoger entre diferentes métodos de traducción. Delisle, por su parte, en 1980 amplía esta concepción con el enfoque estructuralista, desarrollado en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XX, definiendo la actividad traductora como «la operación que consiste en determinar la significación de los signos lingüísticos

en función de un querer decir concretizado en un mensaje, y restituir después ese mensaje íntegramente mediante los signos de otra lengua» (Hurtado Albir 2001:40).

También Catford (1965, en Tricás 1998:32) se basa en la lingüística para definir el proceso de traducción, retomando sobre todo el trabajo de lingüistas como Halliday y Firth. Para él, la traducción es una «operación que tiene lugar entre lenguas, esto es, un proceso de sustitución de un texto en una lengua por un texto en otra distinta». Su principal contribución al campo de la teoría de la traducción son las tipologías de traducción, que desarrolló en función de los siguientes criterios:

- El alcance de la traducción (*traducción completa vs. traducción parcial*);
- El rango gramatical en el que se establece la equivalencia de la traducción (*traducción de rango limitado vs. traducción ilimitada*);
- Los niveles del lenguaje implicados en la traducción (*traducción total vs. traducción restringida*).

Una de las personas que más critica la teoría de Catford es la alemana Snell-Hornby (1988), quien argumenta que el proceso de traducción no se puede reducir a un simple ejercicio lingüístico, puesto que hay también otros factores que se deben considerar en el momento de traducir, tales como los textuales, culturales y situacionales. Para ella «la traducción es un acto transcultural» (Hurtado Albir 2001:39). Esto también lo reconoce Octavio Paz, al afirmar que cada lengua contiene una gran cantidad de rasgos culturales, entre los cuales se encuentran épocas históricas, clases sociales y generaciones (1990:12). Paz aclara que de todas formas esto no tiene por qué bloquear la traducción, puesto que en la misma coexisten dos funciones básicas: la eliminación de las diferencias entre una lengua y otra, y la revelación de las heterogeneidades culturales. Una concepción similar de traducción es la que presentan Hewson y Martin (1991, en Hurtado Albir 2001:39), para quienes «la traducción es una ecuación cultural y el traductor un operador cultural».

Nida y Taber (1974), por su parte, trabajan la noción de equivalencia. Ellos proponen una distinción entre «equivalencia dinámica» y «equivalencia formal». La primera es definida como un principio de traducción según el cual el traductor tiende a traducir el sentido del original, de tal forma que el texto resultante produzca el mismo impacto en la lengua de llegada que el que produjo el texto original. La equivalencia formal tendría que ver más con el estilo. A este respecto ellos sostienen que «frecuentemente, la forma del texto original se cambia; pero mientras el cambio siga las reglas de transformación en la lengua de origen, así como las de consistencia contextual en la transferencia y transformación en la lengua de llegada, el mensaje se preserva y la traducción es fiel».

Este enfoque manejado por Nida y Taber, así como los términos que ellos introducen (ruido, interferencia, impacto, emisor, receptor, codificación, descodificación, mensaje, carga comunicativa, canal, eficacia) abren el camino hacia la identificación de la traducción como un proceso ante todo comunicativo. George Steiner desarrolla un poco más esta idea, al comparar la traducción con un acto de comunicación entre individuos pertenecientes a una misma cultura.

El modelo 'emisor-receptor' que actualiza todo proceso semiológico y semántico es ontológicamente equivalente al modelo 'lengua fuente- lengua receptora' empleado en la teoría de la traducción. En ambos esquemas existe un 'medio', una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y descodificación [...] En suma: dentro o entre las lenguas la comunicación humana es una traducción (Steiner 1998:69).

En la misma línea conceptual se encuentran también los españoles Mayoral y Tricás. El primero, citado por Hurtado Albir (1994), sostiene que el autor de un texto resulta siendo el emisor de un primer *mensaje*, el cual está dirigido a una *cultura de origen*, y el traductor el emisor de un segundo mensaje dirigido a la *cultura término*. Tricás (1998:33) por su parte afirma que la traducción es un proceso que consiste en crear un mensaje nuevo con el mismo valor comunicativo del mensaje original.

Por otro lado, las contribuciones que House (1977, en Hurtado Albir 2001:38), hace a la teoría de la traducción tienen que ver con la influencia del contexto. Ella argumenta que es posible caracterizar la función de un texto determinando sus dimensiones situacionales. Como cada texto está inmerso en una situación particular, House considera indispensable que ésta sea tenida en cuenta por el traductor, de lo contrario el texto término no será funcionalmente equivalente. De hecho, ella misma expresa que «un texto traducido no sólo debe coincidir con su texto origen en cuanto a la función, sino que también debe emplear medios situacionales y dimensionales equivalentes para lograr dicha función». Para House, entonces, la traducción es la sustitución de un texto por otro semántica y pragmáticamente equivalente en la lengua meta.

El traductor literario

Octavio Paz sostiene que el traductor literario debe tener rasgos comunes con el escritor (o el poeta si es el caso), puesto que su función es la de re-elaborar en la lengua de llegada un mensaje que debe ser equivalente al original tanto en materia de contenido, como de forma (1990:21). En el mismo sentido, Ayala afirma que el traductor literario debe «poseer las aptitudes y la formación de escritor. Estas aptitudes solo pueden ejercerse en la lengua propia», en donde se espera que tenga un dominio literario que le permita solucionar las diversas dificultades que se puedan presentar en la traducción de una obra literaria, citado por García Yebra (1989:133). Estas dificultades son en su mayoría de tipo estilístico y cultural.

Estos rasgos están relacionados con lo que se suele llamar «competencia literaria», la cual está constituida, según Hurtado Albir Albir, por «amplios conocimientos literarios y culturales y determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de esos textos (buenas habilidades de escritura, creatividad, etc.)». Esta competencia le permitirá re-elaborar en el texto término aspectos de sobrecarga estética que pueda encontrar en el texto original, tales como las figuras literarias, el estilo y las connotaciones.

García Yebra plantea que todo traductor literario debe poseer al menos tres conocimientos básicos: «el del idioma ajeno, el del idioma propio y el de la materia tratada» (*op.cit.* 168). Pero esto no es suficiente. El traductor de obras literarias debe además decidir si le da prioridad a la lengua original y lleva a cabo una traducción completamente fiel, o si prefiere la lengua de llegada, tomando en cuenta a sus futuros lectores y respetando la soberanía de su lengua materna. García Yebra se inclina más hacia esta última concepción. Esto lo explica de la siguiente manera: «lo que debe ser traducido, trasladado, 'llevado a otro lado' no son los lectores de la traducción, sino la obra original. Es ésta la que debe pasar a la lengua de los nuevos lectores. Y cuanto más se ajuste al carácter de su lengua, tanto mejor será la traducción» (1989:132).

Las figuras literarias y las técnicas de traducción

Las figuras literarias son algunas de las principales dificultades que el traductor literario debe enfrentar. Estas son manipulaciones del lenguaje con fines retóricos o desviaciones conscientes del sentido literal de las palabras o conjuntos de palabras. Existe una gran cantidad de ellas y a menudo los autores se caracterizan por la utilización de algunas en particular. Si bien, en *Mémoires d'Hadrien* hay muchas aquí solo analizamos las más frecuentes:

- Por analogía: la metáfora, la personificación, el símil y el apóstrofe.
- Por sustitución: la antonomasia, la metonimia y la perífrasis.
- Por oposición: la antítesis, la paradoja y el oxímoron.
- Por amplificación y atenuación: la hipérbole y la litote.
- Por omisión: el asíndeton y el zeugma.
- Por repetición: el pleonasma.

Las técnicas de traducción son los medios de los que se vale el traductor para superar las dificultades de traducción. Hurtado

Albir (2001:265) las define como el «procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a micro unidades textuales». Esta autora presenta en *Traducción y Traductología* una recopilación de las técnicas de traducción más reconocidas por los diferentes estudiosos del campo de la traducción. Estas son: la adaptación, la ampliación lingüística, el calco, la compensación, la compresión lingüística, la creación discursiva, la elisión, la equivalencia, el equivalente acuñado, la explicitación, la generalización, la implicación, la modulación, la particularización, el préstamo, la traducción literal y la transposición.

3. Metodología

Este estudio consistió en el análisis del libro *Mémoires d'Hadrien* de la escritora belga Marguerite Yourcenar (1974), publicado en francés, y su traducción al español hecha por el escritor y traductor argentino Julio Cortázar (1985). Para desarrollarlo, primero leímos el libro original, para hacernos a una idea general. Después de cierto tiempo, procedimos a leer la versión traducida, lo cual nos generó ciertas inquietudes sobre el proceso de traducción en sí. Finalmente, estudiamos los dos textos paralelamente, en nuevas lecturas que profundizaron en detalles más específicos de la traducción, tales como las técnicas escogidas por el traductor y los cambios a nivel estructural y estilístico.

Estas nuevas lecturas se concentraron básicamente en tres aspectos: primero, en la búsqueda de figuras literarias en el texto original y en el análisis de su traducción. Esto nos permitió saber cuándo estas figuras eran eliminadas o cuándo se conservaban. Luego, nos dedicamos a identificar las técnicas de traducción utilizadas por Cortázar, lo que nos mostraría, entre otras cosas, si él se sirve de todas las técnicas recopiladas por Hurtado Albir. El tercer aspecto en que nos concentramos en las nuevas lecturas, buscó descubrir las figuras literarias que no aparecen en el texto original y que son por lo tanto creaciones estilísticas del traductor.

Los resultados fueron analizados y clasificados en dos capítulos, uno consagrado a las figuras literarias y el otro a las técnicas de traducción. Para este artículo, en el primero presentamos la definición de cada figura, seguida de un ejemplo, sacado de la versión original de la obra, con su respectiva traducción. Cada ejemplo es seguido de un análisis en el que se explica por qué corresponde a la figura en que fue clasificado y qué tipo de traducción se le hizo. Las figuras literarias que Julio Cortázar introduce también fueron analizadas y clasificadas, conservando el mismo esquema de las otras. Éstas se presentan al final del capítulo.

En el punto concerniente a las técnicas de traducción, hicimos una organización similar al anterior, es decir, se presenta una técnica con su definición, y luego se da un ejemplo de su utilización por Cortázar. Cada ejemplo está seguido también por un pequeño análisis, en el que se muestra por qué consideramos que el traductor utilizó dicha técnica. Algunos contienen igualmente, una contextualización con relación a la historia.

4. Análisis de las figuras literarias de *Mémoires d'Hadrien* y de su traducción¹

En este apartado se presenta el análisis de las figuras literarias que aparecen en la obra original y en la traducción, así como las figuras creadas por el traductor.

4.1. Figuras literarias de la obra original

a) Antítesis

Esta figura consiste en la yuxtaposición de dos palabras, frases, cláusulas u oraciones de significado opuesto con el fin de enfatizar el contraste de ideas.

¹ En este artículo presentamos las principales figuras que aparecen en la obra original y en su traducción.

[...] Mais j'étais seul à mesurer combien *d'âcreté fermente au fond de la douceur*, quelle part de désespoir se cache dans l'abnégation, *quelle haine se mélange à l'amour*. (p. 220)

[...] Pero sólo yo podía medir *cuánta acritud fermenta en lo hondo de la dulzura*, qué desesperanza se oculta en la abnegación, *cuánto odio se mezcla en el amor*. (p. 171)

Esta es una reflexión hecha por el emperador al poco tiempo de que se enterara del suicidio de su favorito Antinoo. La utilización de la antítesis concuerda con los sentimientos encontrados de los que fue presa Adriano, quien se sentía a la vez halagado (Antinoo se suicidó en un acto de sacrificio por la salud del emperador) y culpable por su supuesta negligencia para con el joven. La figura en sí consiste en la presencia de términos contradictorios dentro de la misma oración (*acritud/dulzura; odio/amor*). La traducción de la figura literaria es completamente literal.

b) Apóstrofe

Figura por la cual el hablante interrumpe el discurso para dirigirse a una persona ausente o muerta, a un objeto inanimado, a una idea abstracta, a quienes lo escuchan o leen o a sí mismo. Es frecuente, por tanto, en la plegaria, en los soliloquios o monólogos y en las invocaciones.

Puesto que el libro está escrito en forma epistolar, como una completa y detallada carta que Adriano escribe a su sucesor, el narrador (Adriano) hace esporádicas alusiones a su interlocutor (Marco). En los casos de apóstrofe que se registran, el emperador interrumpe su discurso para referirse a algún hecho que concierne a Marco, cambiando súbitamente el tiempo y los personajes de su narración.

Mon cher Marc

Je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène, qui vient de rentrer à la Villa après un assez long voyage en Asie. L'examen devait se faire à jeun : nous avons pris rendez-vous pour les premières heures de la matinée. Je me suis

couché sur un lit après m'être dépouillé de mon manteau et de ma tunique. Je l'épargne des détails qui te seraient aussi désagréables qu'à moi-même, et la description du corps d'un homme qui avance en âge et s'apprête à mourir d'une hydropisie du coeur. (p. 11)

Querido Marco:

He ido esta mañana a ver a mi médico Hermógenes, que acaba de regresar a la Villa después de un viaje por Asia. El examen debía hacerse en ayunas; habíamos convenido encontrarnos en las primeras horas del día. Me tendí sobre un lecho luego de despojarme del manto y la túnica. Te evito detalles que te resultarían tan desagradables como a mí mismo, y la descripción del cuerpo de un hombre que envejece y se prepara a morir de una hidropesía del corazón. (p. 9)

Este es el comienzo del libro. La autora utilizó el recurso de hacer hablar a Adriano directamente con su interlocutor porque esto le permite mayor cercanía con el lector, quien inevitablemente se identifica con Marco. El primer párrafo de un libro debe ser lo suficientemente atractivo como para cautivar al lector, lo cual se logra en este caso. Cortázar hace una traducción literal de la figura literaria para lograr el mismo efecto en español.

c) Asíndeton

Consiste en eliminar cópulas sintácticas, generalmente conjunciones, entre términos que deberían ir unidos. Se usa mucho en el lenguaje literario y coloquial y produce un efecto de rapidez. *Veni, vidi, vici* (Julio César).

[...] Il était peu lettré, ignorant de presque tout, réfléchi, crédule. (p. 170)

[...] Era poco instruido, lleno de ignorancias, reflexivo y crédulo (p. 129)

Esta es una de las figuras literarias que más utiliza Yourcenar cuando quiere destacar los conceptos enumerados. Sin embargo,

es un poco ajena al español literario de Julio Cortázar, quien no la utiliza casi nunca en su obra. Todos los casos de asíndeton de la novela de Yourcenar, han sido eliminados por el traductor. Consideramos que esto obedece a su estilo de escribir. En la traducción del ejemplo aquí dado se aprecia una modulación, puesto que esta figura, usada por la autora para intensificar los acontecimientos, dándoles velocidad y concreción, es cambiada por el traductor a otro orden conceptual. Cortázar hace la adición de la conjunción «y».

d) Metáfora

Uso de una palabra o frase que denota una idea u objeto en lugar de otra sin ningún nexo o fórmula de comparación. La metáfora es también definida como la identificación de un término real con otro imaginario entre los que existe alguna semejanza. Puede ser continuada cuando se trata de una alegoría en la que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado (DRAE, tomo IV).

[...] Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier avides de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie (p. 170)

[...] De un cachorro tenía la infinita capacidad para la alegría y la indolencia, así como el salvajismo y la confianza. Aquel hermoso lebrele, ávido de caricias y de órdenes se tendió sobre mi vida. (p. 130)

Las metáforas de este fragmento están encaminadas a construir una animalización positiva del personaje de Antinoo. La primera, *ce beau lévrier*, hace alusión a su juventud y belleza y la segunda al efecto que tuvo en la vida de Adriano. Se debe tener en cuenta que Antinoo, en su calidad de amante del emperador, estaba en una posición servil que permite hacer esta comparación sin que resulte necesariamente ofensiva. El sistema de pederastia, institución griega a la cual Adriano se adhería entre otras cosas por su amor a la cultura helénica, rezaba que el amante

joven o «eromenos» debía estar entrando en la pubertad cuando la relación empezaba y debía ser dejado cuando empezara a mostrar rasgos masculinos, tales como el vello en la cara. Este sistema exigía una completa sumisión por parte de Antinoo. Estas metáforas se encuentran dentro del grupo de las metáforas novedosas u originales; por esto el traductor las deja prácticamente intactas haciendo una traducción literal.

e) Metonimia

Uso de una palabra o frase en lugar de otra, con la que tiene relación de contigüidad, como el efecto por la causa (*la dolorosa*, por la cuenta que hay que pagar), lo concreto por lo abstracto (*Unos nacen con estrella...*), el instrumento por la persona que lo utiliza (*Una de las mejores plumas del país*, por escritor) y otras construcciones similares.

En *Mémoires d'Hadrien*, se encontró que todas las metonimias contienen implícitamente una metáfora. Sin embargo, se clasifican como metonimias por contar con las características específicas que la definen, tales como el efecto por la causa, el instrumento por la persona que lo utiliza, lo concreto por lo abstracto, el autor por su obra, el signo por la cosa significada, la parte por el todo y viceversa, ésta última también es conocida como sinécdoque.

[...] Quant aux exercices de rhétorique où nous étions successivement Xerxès et Thémistocle, *Octave et Marc-Antoine*, ils m'ivrèrent ; je me sentis Protée. Ils m'apprirent à entrer tour à tour dans la pensée de chaque homme, à comprendre que chacun se décide, vit et meurt selon ses propres lois. *La lecture des poètes* eut des effets plus bouleversants encore : je ne suis pas sûr que la découverte de l'amour soit nécessairement plus délicieuse que celle de la poésie. (p. 44)

[...] En cuanto a los ejercicios de retórica, en los que éramos sucesivamente Jerjes y Temístocles, *Octavio y Marco Antonio*, me embriagaron; me sentí Proteo. Por ellos aprendí a penetrar sucesivamente en el pensamiento de cada hombre, a comprender que cada uno se decide, vive y muere conforme a sus propias leyes. *La lectura de los poetas* tuvo efectos todavía

más trastornadores; no estoy seguro de que el descubrimiento del amor sea por fuerza más delicioso que el de la poesía. (p. 34)

En este párrafo hay dos metonimias en las que se reemplazan las obras por sus correspondientes autores, puesto que no son Marco Aurelio y Octavio quienes embriagan a Adriano, sino los ejercicios de retórica por ellos propuestos; así como él tampoco puede leer a los poetas (no se puede leer, literalmente hablando, una persona), sino a sus obras. En lo que respecta a las técnicas de traducción, el traductor actúa literalmente.

f) Perífrasis

Consiste en reemplazar una palabra por una expresión de sentido equivalente, que evita una repetición o da una explicación. Casi todos los casos de perífrasis que encontramos en el libro se utilizan para sustituir el nombre de Antinoo.

Il y eut la mer d'arbres [...] le pavillon de chasse aux galeries à claire-voie où *le jeune garçon*, repris par la nonchalance du pays natal, éparpillant au hasard ses flèches, sa dague, sa ceinture d'or, roulait avec les chiens sur les divans de cuir (p. 172)

Tuvimos el mar de los árboles [...] el pabellón de caza, con sus galerías iluminadas en las que *el niño*, abandonándose al ambiente de su país natal, se despojaba al azar de sus flechas, su daga, su cinturón de oro, y se revolcaba con los perros sobre los divanes de cuero (p. 131)

En este ejemplo de perífrasis, Yourcenar reemplaza a Antinoo por *le jeune garçon*. Esto ocurre cuando Adriano y Antinoo van a Acadia. La sustitución del nombre, además de evitar la repetición continua del mismo, introduce la actitud infantil de Antinoo, quien como consecuencia del recuerdo de su niñez, olvida o renuncia a su situación actual (de favorito del emperador) y se despoja de *sus flechas, su daga, su cinturón de oro*. La figura literaria utilizada en este caso se mantiene en la

traducción. No obstante, Cortázar hace una comprensión lingüística, pues dos palabras (*jeune garçon*) se ven reducidas a *niño*.

g) Símil

Consiste en la comparación de dos objetos o realidades esencialmente diferentes mediante un nexo como, *como*, *más que*, *parece*, etc.

[...] Les conteurs, les auteurs de fables milésiennes, ne font guère, *comme* les bouchers que d'apprendre à l'étal de petits morceaux de viande appréciés des mouches. (p. 31)

Los narradores, los autores de fábulas milecias, hacen *como* los carniceros, exponen en su tabanco pedacitos de carne que las moscas aprecian. (p. 23)

Este ejemplo comporta la palabra *como*, nexo típico en la formación de símiles, tanto en francés como en español. Se comparan a los *autores de fábulas milecias* con *los carniceros*, en relación con la forma en que presentan el resultado de su trabajo y del público que lo acoge. La traducción de la figura es literal.

4.2 Figuras literarias creadas por el traductor

Como vimos en los referentes teóricos (*cf. El traductor literario*), la función del traductor es la de reelaborar el texto con el fin de que cause en la lengua de llegada el mismo impacto que causó la versión original. De esto se vale Cortázar para introducir en su traducción figuras literarias inexistentes en *Mémoires d'Hadrien*.

a) Antonomasia

Figura que consiste en utilizar un adjetivo para referirse a un nombre porque se parte de la idea de que le corresponde de manera inconfundible. Está muy relacionada con la metonimia. Así por ejemplo Simón Bolívar es *El Libertador*, Jesucristo *El Salvador* y Aristóteles *El Estagirita*.

[...] *L'enfant* aux jambes dansantes courait sur ces pentes difficiles ; les savants qui m'accompagnaient montèrent à dos de mules (p. 179)

[...] *El adolescente* de piernas danzantes corría por las pendientes escarpadas; los hombres de ciencia que me acompañaban subían a lomo de mula (p. 136)

[...] Une visite aux garnisons de Danube me ramena au printemps dans la bourgade prospère qu'est aujourd'hui Sarmizégéthuse ; *l'enfant_bithynien* portait au poignet un bracelet du roi Décébale. (p. 173)

[...] Una visita a las guarniciones del Danubio me llevó hasta la próspera población que hoy es Sarmizegetusa; *el adolescente bitinio* llevaba en la muñeca un brazalete del rey Decebaló. (p. 132)

[...] Il y eut une course de chevaux improvisée dans la plaine, des danses auxquelles *le bithynien* prit part avec une grâce fouguese. (p. 180)

[...] En la llanura se improvisó una carrera de caballos, y danzas en las cuales *el adolescente bitinio* participó con una gracia fogosa. (p. 138)

En todos los casos precedentes Cortázar traduce la perífrasis que reemplaza a Antinoo (*l'enfant, le bithynien*) por *el adolescente*. Con esto logra que el lector del texto en español asocie a Antinoo y a su apelativo de manera inconfundible. Julio Cortázar crea entonces una antonomasia.

b) Hipérbole

Exageración de los rasgos de una persona o cosa, ya por exceso (*érase un hombre a una nariz pegado* Francisco de Quevedo), ya por defecto (*¿Qué me importaban sus labios por entregas...?*, O Gironde) y que lleva implícita una comparación o una metáfora.

[...] Son goût était exquis en toutes choses, qu'il s'agit d'êtres, d'objets, d'usage, ou de la façon la plus juste de scander un vers grec. (p. 276)

[...] Tenía *el más exquisito gusto* para todas las cosas, se tratara de personas, objetos, usos, o de la manera más justa de escandir un verso griego. (p. 207)

La hipérbole creada por Cortázar en este caso exagera la frase original. Al poner un superlativo al adjetivo *exquisito* el traductor usa una explicitación, pues en la versión en español no se trata de un gusto cualquiera sino del *más exquisito*.

c) Litotes

Figura de dicción que consiste en la afirmación de una cláusula por la negación de su opuesto. Vio [Don Quijote] no lejos del camino una venta que fue como si viera una estrella que no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba (Cervantes).

Cette année de travail [l'année où Hadrien a travaillé comme juge] différa *peu* des années d'étude... (p. 49)

Aquel año de trabajo [el año en el que Adriano trabajó como juez] *no* se diferenció *mucho* de los años de estudio... (p. 34)

La creación de la litote en este caso consiste en la transformación del adverbio *peu*, utilizado por Yourcenar, por la negación de su contrario, es decir, por *no...mucho*. La técnica utilizada por el traductor para crear la figura literaria es la modulación, lo que permite un cambio en la categoría del pensamiento.

d) Metáfora cliché

[...] à l'aube, *je fus pris* de haut-le-corps comme en ont à Rome les condamnés à mort qui s'ouvrent les veines dans leur bain. (p. 265)

[...] Al amanecer *fui presa* de estremecimientos, como los condenados a muerte se abren las venas en el baño. (p. 198)

Cortázar traduce *je fus pris*, que en francés corresponde a una frase en voz pasiva, por *fui presa*, frase que contiene una metáfora cliché inexistente en francés. Para crear esta figura literaria, el traductor se sirve de la transposición, técnica que le permite cambiar el orden gramatical. Aquí se reemplaza un participio pasado (*pris*) por un sustantivo (*presa*).

5. Análisis de las técnicas de traducción de *Mémoires d'Hadrien*²

a) Adaptación

Técnica por medio de la cual se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Esta técnica es muy útil a la hora de traducir anuncios publicitarios, esloganes, etc., los cuales utilizan varios procedimientos del lenguaje. En estos casos, lo más importante es el sentido del mensaje y no las palabras que lo componen (Hurtado Albir 2001).

[...] Deux ou trois difficultés, qui eussent fait traîner des années une conférence de paix si les principaux intéressés avaient eu avantage à la tirer en longueur, furent aplanies par l'entregent du marchand Opramoas, qui avait l'oreille de Satrapes. (p. 109)

[...] Dos o tres dificultades, que hubieran prolongado por años una conferencia de paz si los principales interesados hubieran tenido interés en dilatarla, fueron allanadas gracias a la habilidad del comerciante Opramoas, que gozaba de la confianza de los sátrapas. (p. 75)

Esta situación ocurre recién posesionado Adriano, quien desde ese instante comienza a buscar la paz en su reino. Aquí la expresión francesa *avoir l'oreille de...* es cambiada por la expresión *gozar de la confianza de...*, con la cual el traductor buscó una expresión acorde a la cultura de la lengua española.

² Destacamos en este artículo las más importantes.

b) Ampliación lingüística

Esta técnica de traducción se basa en la adición de elementos lingüísticos en el texto de llegada. Es contraria a la técnica de *compresión lingüística*. (Hurtado Albir 2001).

[...] L'amateur de beauté finit par la retrouver partout, filon d'or dans les plus ignobles veines ; par éprouver, à manier ces chefs-d'œuvre fragmentaires, salis, ou brisés, un plaisir de connaisseur seul à collectionner des poteries crues vulgaires. (p. 23-24)

[...] El catador de belleza termina por encontrarla en todas partes, filón de oro en las venas más innobles, y goza, al tener en sus manos esas obras maestras fragmentarias, manchadas o rotas, un placer entendido que colecciona a solas una alfarería que otros creen vulgar. (p. 16)

En este apartado, el verbo francés *manier*, es reemplazado por una pequeña descripción de lo que él expresa. La traducción de este verbo se hace con una ampliación. Para Cortázar el sentido de la palabra no podría traducirse por *manejar* unas obras de arte, puesto que el sentido no sería tan poético. De igual manera, una traducción literal del mismo término por *manipular* tendría una connotación diferente. La opción de traducción propuesta por el traductor (*al tener en sus manos*) obedece a un criterio de estilística.

c) Compensación

Técnica de traducción que consiste en introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original. (Hurtado Albir 2001). Tiene por objeto equilibrar las pérdidas y ganancias semánticas que toda traducción, que no sea un mero calco literal, comporta (Vinay y Darbelnet 1973 en Torres 1994).

[...] Dans les rencontres les moins sensuelles, c'est encore dans le contact que l'émotion achève ou prend naissance : la

main un peu répugnante de cette vielle qui me présente un placet, le front moite de mon père à l'agonie, la plaie lavée d'un blessé. (p. 22)

[...] Aun en los encuentros menos sensuales, la emoción nace o se alcanza por el contacto: la mano un tanto repugnante de esa vieja que me presenta un petitorio, la frente húmeda de mi padre agonizante, la llaga de un herido que curamos. (p. 15)

En la traducción de *Mémoires d'Hadrien*, pudimos observar que la utilización de la técnica de compensación se hace especialmente para responder a efectos de estilística. El traductor le cambia de posición a ciertos elementos con el fin hacer frases más acordes a la sintaxis del español. También se puede observar que los cambios conciernen básicamente a los complementos circunstanciales y a los adverbios, como se ve en el ejemplo, con la traducción de *encore* (adverbio) y de *dans le contact* (complemento circunstancial de modo).

d) Elisión

Este procedimiento consiste en eliminar elementos de información del texto de lengua original en el texto de llegada. Al igual que la comprensión lingüística, se opone al procedimiento de ampliación. (Hurtado Albir 2001).

[...] Je lui fis faire à Rome des funérailles triomphales, réservées d'ordinaire aux seuls empereurs ; cet hommage à un bon serviteur obscurément sacrifié [...] (p. 111)

[...] Ordené que le hicieran funerales triunfales, que de ordinario se reservaban a los emperadores; aquel homenaje a un buen servidor oscuramente sacrificado [...] (p. 77)

Aquí se habla de Julio Basso, primer gobernador de la provincia de Dacia, quien murió de cansancio al tratar de pacificar esa región. En la traducción se suprime la ciudad en que fue enterrado, pues se sobreentiende que al ser un funeral por el estilo de los que se hacen a los emperadores, tiene que ser en Roma.

e) Equivalencia

Ésta es una técnica de traducción que consiste en poner en la lengua término una frase que aunque es diferente, representa la misma realidad de una frase fija de la lengua de origen (Delisle y Bastin 1997).

[...] toute mes expériences passées avec la vitesse me permettent de partager le plaisir du cavalier et celui de la bête, d'évaluer les sensations de l'homme lancé à fond de train par un jour de soleil et de vent. (p. 15)

[...] todas mis antiguas experiencias con la velocidad me permiten compartir el placer del jinete y el de la cabalgadura, valorar las sensaciones del hombre a galope tendido en un día de sol y de viento. (p. 10)

Cortázar reemplaza aquí la expresión indicada en francés por otra que es diferente en cuanto al léxico y/o a la sintaxis, pero que expresa en español la misma realidad. Esta expresión muestra incluso más claramente que las sensaciones de las que habla Adriano son las de alguien que monta a caballo.

f) Equivalente acuñado

Técnica de traducción que consiste en hacer uso de un término o de una expresión reconocida como equivalente en la lengua término (Hurtado Albir 2001) Los nombres propios que tienen un equivalente preciso pueden ser considerados como equivalentes acuñados. Cortázar se sirve de ésta técnica para traducir nombres como: Ælius Afer Hadrianus (Elio Afer Adriano), Léotichyde (Leotiquidas), Julius Severus (Julio Severo), Brundisium (Bríndisi), etc.

[...] mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir. (p. 33)

[...] pero este plan ficticio no es más que una ilusión óptica del recuerdo. (p23)

En este ejemplo, vemos como Cortázar puso en su traducción el equivalente reconocido, para el término *trompe-l'oeil*, que como vemos, es en español un pequeño sintagma, *una ilusión óptica*.

g) Modulación

Esta es una técnica de traducción que consiste en cambiar un punto de vista, un enfoque o una categoría de pensamiento (abstracto por concreto, causa por efecto, medio por resultado, la parte por el todo, etc.), en relación con lo planteado en el texto de origen. Este cambio puede ser léxico y estructural. (Hurtado Albir 2001). La modulación se asemeja a la figura literaria de metonimia.

Que de fois, levé de très bonne heure pour étudier ou pour lire, j'ai moi-même rétabli ces oreillers fripés, ces couvertures en désordre, évidences presque obscènes de nos rencontres avec le néant, preuves que chaque nuit nous ne sommes déjà plus [...]. (p. 28)

Cuántas veces al levantarme temprano para estudiar o leer, ordené con mis manos las almohadas revueltas, las mantas en desorden, evidencias casi obscenas de nuestros encuentros con la nada, pruebas de que cada noche dejamos de ser [...] (p. 20)

Este apartado se deriva de una de las reflexiones de Adriano sobre el sueño. Cortázar realiza aquí una modulación en la traducción, al hacer un cambio del orden el todo por la parte: *moi-même* (el todo) por *con mis manos* (una parte).

h) Préstamo

Esta técnica de traducción consiste en poner una palabra o una expresión del texto de origen en el texto de llegada, sin hacerle ninguna modificación. (Hurtado Albir 2001). Para Delisle y Bastin, el préstamo se hace cuando la lengua término no dispone de un equivalente o por razones de orden retórico. (Delisle y Bastin 1997:262).

En la traducción de *Mémoires d'Hadrien*, la utilización de esta técnica se ve claramente en los nombres de los capítulos. Yourcenar los presenta en latín, para poner un poco en contexto al lector, al tratarse de una historia que se desarrolla en el imperio romano. Cortázar mantuvo estos nombres en latín para producir el mismo efecto, haciendo un préstamo indirecto de esa lengua.

Humanitas, Felicitas, Libertas : ces beaux mots qui figurent sur les monnaies de mon règne, je ne les ai pas inventés. (p. 126)

Humanitas, Felicitas, Libertas: no he inventado estas bellas palabras que aparecen en las monedas de mi reinado. (p. 87)

Este ejemplo parte del latín, como los de los capítulos. Sin embargo, éste se encuentra dentro de un párrafo. Este lema del imperio romano es transpuesto por Cortázar en el texto término, sin ningún cambio.

i) Transposición

Consiste en sustituir una palabra o segmento por otro, que conserva plenamente su contenido semántico absoluto, pero no respeta su categoría gramatical ni, eventualmente, su función sintáctica. La transposición ha sido considerada como el alma de la auténtica traducción. (Torres 1994:127).

[...] Peu de mois après la grande crise, j'eue la joie de voir se reformer au bord de l'Oronte la file des caravanes; les oasis se repeuplaient de marchands commentant les nouvelles à la lumière des feux de cuisine, rechargeant chaque matin avec leurs denrées, pour le transport en pays inconnu, un certain nombre de pensées, de mots, de coutumes bien à nous, qui peu à peu s'empareraient du globe plus sûrement que les légions en marche. (p. 109)

[...] Pocos meses después de la gran crisis, tuve la alegría de ver formarse otra vez a orillas del Oronte la hilera de las caravanas; los oasis se repoblaban de mercaderes que comentaban las noticias a la luz de las hogueras y que cada mañana, al cargar sus mercaderías para transportarlas a

países desconocidos, cargaban también cierto número de ideas, de palabras, de costumbres bien nuestras, que poco a poco se apoderarían del globo con mayor seguridad que las legiones en marcha. (p. 75)

En este ejemplo se pueden apreciar dos verbos en participio presente, *commentant* y *rechargeant*, que introducen dos oraciones relativas derivadas del sustantivo *marchands*. Al hacer la traducción, Cortázar tuvo que hacerles algunos cambios, ya que en español estas oraciones tienen que ser introducidas por un pronombre relativo. Así, en la traducción el primer verbo quedó en imperfecto y concordando con *mercaderes*, mientras que el segundo, por su carga semántica, tuvo que dividirse en dos, quedando uno en infinitivo y el otro en imperfecto.

6. Conclusiones

La investigación de la cual se deriva este artículo nos permitió destacar las figuras literarias utilizadas por Yourcenar en *Mémoires d'Hadrien*, la forma como son traducidas y las técnicas de traducción empleadas por Julio Cortázar. Sobre las figuras pudimos ver que la más común es el símil. El uso de esta figura es constante en todo el libro. La figura literaria que le sigue en cantidad es la perífrasis. Sin embargo, ella tiene lugar sólo en el cuarto capítulo, por lo que no se puede decir que sea una constante en la obra. La metonimia y la metáfora, figuras indispensables en toda creación literaria según Roman Jakobson (1959, en Tricás 1998), están representadas por un gran número de ejemplos, también. El apostrofe es otra figura literaria recurrente a lo largo de la obra, al tratarse de una carta que el emperador redacta a Marco Aurelio.

Con relación a la traducción del símil pudimos ver que en la totalidad de los casos donde se encuentra se conserva intacto en la lengua de llegada. Cortázar lo traduce literalmente. La perífrasis y el apóstrofe son las figuras literarias que presentan mayor diversidad de técnicas de traducción. Para la perífrasis el traductor utiliza las técnicas de compresión lingüística,

traducción literal, modulación, particularización y ampliación lingüística. En la traducción del apóstrofe se encuentran las técnicas de la explicitación, compresión lingüística, transposición, ampliación lingüística y traducción literal.

La metonimia y la metáfora comparten las técnicas de traducción literal, transposición y generalización. Pudimos observar también un caso de modulación en la traducción de la metonimia y dos de compresión lingüística en la de la metáfora. La traducción literal es la técnica más utilizada en las metáforas originales, lo que sustenta lo planteado por Newmark (1980, en Rabadán 1991:145), quien sostiene que estas metáforas son más fáciles de traducir por presentar menos asociaciones culturales. Sin embargo, pudimos ver que en la traducción de las metáforas cliché tampoco se requiere mucha reelaboración por parte del traductor, pues se utilizan las técnicas de equivalente acuñado, calco y traducción literal.

De otra parte, el análisis de la traducción de las figuras literarias de *Mémoires d'Hadrien*, nos mostró que hay figuras que se conservan en su totalidad en la lengua de llegada (como el pleonismo y la antítesis) y que hay otras que desaparecen por completo (como el asíndeton). Igualmente, hay figuras que son introducidas por Cortázar en la traducción, en apartes en los que no aparecían en el texto original. De estos se pueden resaltar ejemplos de antonomasias, hipérboles, litotes, metáforas cliché y pleonismos.

En cuanto a la aplicación de las técnicas de traducción a la obra en general, se puede apreciar que la técnica a la cual recurre con más frecuencia Julio Cortázar, es la transposición. Esto confirma por qué ha sido considerada como el alma de la auténtica traducción. Otras de las técnicas a las que recurre con mucha frecuencia son: la equivalencia, el equivalente acuñado y la compensación, entendida esta última como una técnica que se basa en el cambio de lugar de un elemento de información en la traducción. Sobre la técnica de préstamo, los casos en que aparece corresponden a palabras o frases que Marguerite Yourcenar introdujo en su obra, a partir del latín. Es decir, Cortázar hace un préstamo indirecto de esa lengua.

Sin embargo, se puede ver que en general, Julio Cortázar complementa el uso de las técnicas de traducción con las cualidades propias de su oficio de escritor, lo que hace de la traducción un balance equilibrado entre fidelidad y creación.

Finalmente, consideramos que la puntuación en la traducción de *Mémoires d'Hadrien* es un aspecto que requiere ser estudiado *a posteriori*, pues hay una gran diversidad de variaciones en este sentido. De la misma manera, otra investigación con base en los elementos de ésta, podría analizar todas las traducciones de obras literarias realizadas por Cortázar y verificar si continúa con el uso de las técnicas aquí resaltadas o si por el contrario adopta otras y por qué.

Referencias bibliográficas

- Asociación Colombiana de Estudios Yourcenarianos (ACEY) (2003). *Marguerite Yourcenar peregrina y extranjera*, 1 (1). Bajo el auspicio de la Embajada de Francia. (septiembre). Bogotá: Centro de información André Maurois.
- Association francophone pour le savoir (ACFAS) (2003). Disponible en <<http://www.acfas.ca/congres/congres70/c2590.htm>>, consultada en julio de 2003.
- Catford, J.C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Londres: Oxford University Press.
- Dancette, J. (1995). *Parcours de traduction. étude expérimentale du processus de compréhension*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Delisle, J. (1980). *L'Analyse du discours comme méthode de traduction, cahiers de traductologie 2*. Editions de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J y Bastin, G. (1997). *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo-teoría y práctica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de desarrollo científico y humanístico- Facultad de Humanidades y Educación.
- García Yebra, V. (1989). *Teoría y práctica de la traducción*. Segunda edición, tomos i y ii. Madrid: Editorial Gredos.
- Hatim, B. y Mason, I. (1997). *The translator as communicator*. New York: Routledge.
- Hewson, L. y Martin, J. (1991). *Redefining translation. The variational approach*. Londres: Routledge.
- House, J. (1977). *A model for translating quality assessment*. Tubinga: Gunter Narr.

- Hurtado Albir, A. (1994). *Estudis sobre la traducció*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jakobson, R. (1959). *On translation*. R.A.: Brower Editores, Harvard University Press.
- Larrosa, J. (1996). *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Alertes.
- Maalej, Z. (2003). Translating metaphor between unrelated cultures: a cognitive perspective. Disponible en <<http://www.simsim.rug.ac.be/zmaalej/transmeta.html>>, consultado en octubre de 2003.
- Mayoral, R. (1999b), *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la revista *Hermeneus*. Soria, UERTERE.
- Mounin, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Newmark, P. (1980). *The translation of metaphor*. *Babel*, 26 (2), 93 – 101.
- Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1974). *Theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill. (1986) Trad. esp. De A. de la Fuente Adánez. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad.
- Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. España: Tusquets editores.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y Traducción: problemática de la equivalencia traslémica inglés-español*. León: Universidad, Secretariado de publicaciones.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel*. 3ª edición. México: Fondo de cultura económica de México.
- Torres, E. (1994). *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid: Síntesis.
- Tricás, M.. (1998) *Manual de traducción francés – castellano*. Barcelona: Gedisa.
- Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1973). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Nouvelle ed. revue et corrigée. París: Didier.
- Yourcenar, M. (1974). *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1985). *Memorias de Adriano*. (Trad. de Julio Cortázar) Bogotá: Seix Barral.
- Yourcenar, M. (1983). *Memorias de Adriano*. (Trad. de Julio Cortázar) Buenos Aires: Sudamericana.

Conferencias

- Rodríguez, E. (2003). *Marguerite Yourcenar, la gran traductora*. Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle. Cali.
- Torres, V. (2003a). *La noción del viaje en Marguerite Yourcenar*. En Jubileo del natalicio de Marguerite Yourcenar en Colombia. Cali.

Ítalo Nelson Muñoz Rico

- Torres, V. (2003b). *La presencia de Oriente y Grecia en la obra de Marguerite Yourcenar*. En Jubileo del natalicio de Marguerite Yourcenar en Colombia. Cali.
- Torres, V. (2003c). *La transgresión en la cultura en la obra de Marguerite Yourcenar*. En Jubileo del natalicio de Marguerite Yourcenar en Colombia. Cali.

Sobre el autor

Ítalo Nelson Muñoz Rico

Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad del Valle y Magíster en *Litteratures, civilisations, langages* de la *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*, Francia.

Correo electrónico: italonel@yahoo.com

Fecha de recepción: 22-06-07

Fecha de aceptación: 09-10-07