LAS TRADUCCIONES DE *MÉMOIRES D'HADRIEN* DE MARGUERITE YOURCENAR: REGULARIDADES EN LAS DIVERGENCIAS*

ALBERT RIBAS PUJOL
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

Las divergencias entre original y traducción son las pistas que nos informan del compromiso que el traductor literario establece entre la inmanencia de los códigos lingüísticos confrontados y la variabilidad de las condiciones en que la traducción se lleva a cabo. Para Vinay y Darbelnet, que en su *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958, nueva ed. 1977) intentan delimitar este espacio de libertad del traductor, el ámbito de la coacción está en las imposiciones del código lingüístico -la lengua en el sentido de Saussure- y el ámbito de la opción en los recursos de la estilística -en el sentido de Bally-: ambas se articulan para recubrir el aspecto social -la coacción- y el aspecto individual -la opción- de la lengua, de modo que la gramática por un lado y la estilística por otro se distribuyen los fenómenos de obligatoriedad y de elección. Pero este esquema teórico-lingüístico, que parte de un modelo equivalentista de traducción establecido *a priori*, es incapaz de explicar todo lo que ocurre en la traducción literaria y, sobre todo, desautoriza las libertades de los traductores literarios.

Las reglas, normas y convenciones que regulan implícitamente la traducción rara vez se formulan. Y, al no poder observar directamente el proceso cognitivo del traductor por falta de medios adecuados, tenemos que reconstruirlo indirectamente a través de los indicios que aparecen en las traducciones y que son el resultado de dicho proceso. Si consideramos la traducción directa o literal como paradigma de convergencia, es posible por oposición definir la noción de divergencia. La traducción literal correcta es un caso particular de isomorfismo parcial entre dos lenguas en el que la misma designación y el mismo sentido se pueden reproducir con los significados equivalentes de otra lengua. Pero, frente a los casos en que es posible la traducción literal o directa, existen otros en que su imposibilidad obliga a los procedimientos sesgados de la traducción oblicua. En los casos de anisomorfismo lingüístico el traductor ha de optar por conservar aquellos elementos del significado, de la designación o del sentido que considera más relevantes -convirtiéndolos en la invariación de *su* original- y proceder a continuación a la modificación de los elementos que considera no relevantes. Las divergencias son, por lo tanto, las modificaciones resultantes de los procedimientos de traducción oblicua. Kitty M. van Leuven-Zwart (1989 y 1990) presenta un método para determinar y describir las divergencias que se producen en traducciones integrales de textos narrativos. Su método parte de que tanto las divergencias microestructurales como macroestructurales entre traducción y original proporcionan pistas sobre las normas seguidas por el traductor, sobre su intepretación del original y sobre las estrategias adoptadas durante el proceso de la traducción. El método se compone de dos partes: un modelo comparativo y un modelo descriptivo. El primero es un instrumento de clasificación de las divergencias microestructurales

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación PB39-0389 financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia.

(divergencias semánticas, estilísticas y pragmáticas en frases complejas, en proposiciones y en sintagmas) que permite mostrar las regularidades de las divergencias entre original y traducción. El segundo está concebido para examinar los efectos de las divergencias microestructurales en la macroestructura narrativa del texto. Veamos un ejemplo de la utilización del modelo comparativo aplicado a la traducción de Julio Cortázar de *Memorias de Adriano*.

El interés que presenta una novela como *Mémoires d'Hadrien* es doble: por un lado, su éxito en Francia y su inmediata difusión mundial permiten estudiar el fenómeno de la traducción literaria en un período de tiempo tan breve y en unas condiciones socioculturales tan próximas a las actuales que evitan todo problema de interpretación histórica; por otro, al tratarse de una obra narrativa que remite a un universo de ficción que forma parte de la tradición histórica y literaria de las lenguas de las traducciones comparadas, se eluden las cuestiones de intraducibilidad cultural. Además, su relativa brevedad hace posible un estudio de la novela en su integridad y la homogeneidad del tono empleado simplifica el análisis de los problemas lingüísticos del texto. *Mémoires d'Hadrien* es un obra madurada lentamente y escrita febrilmente por Marguerite Yourcenar. Su proyecto es el de reconstruir desde dentro lo que los arqueólogos del siglo XIX habían reconstruido desde fuera. La autobiografía ficticia de Adriano da pie a M. Yourcenar a presentarnos la historia de un destino admirable, contada por su propio protagonista que en una carta testamento a su sucesor Marco Aurelio sopesa su existencia, la examina y es capaz por un instante de juzgarla. En el esquema enunciativo de la novela hay un autor -M. Yourcenar- que pretende pasar desapercibido, oculto tras su personaje, un narrador-personaje -Adriano- que habla con autoridad y sabiduría y, por último, un destinatario ficticio -Marco Aurelio- tras el cual se vislumbra el lector ideal a quien se propone el proyecto de destino humano esbozado en *Mémoires d'Hadrien*. Construida según los principios de la oratoria, la novela comienza con un exordio «Animula vagula blandula» y concluye con un epílogo «Patientia»; cuatro capítulos intermedios -«Varius multiplex multiformis», «Tellus stabilita», «Sæculum aureum» y «Disciplina augusta»- despliegan la realización plena del destino de un hombre de Estado desde los primeros tanteos hasta la plenitud final.

La búsqueda de la autenticidad de tono en un emperador romano lleva a M. Yourcenar a resucitar la lengua de los grandes moralistas franceses. El monólogo en el que Adriano cuenta su propia historia posee unas características especiales. M. Yourcenar opta por hacer hablar a Adriano en el género que ella denomina *togado*, por el que entiende el estilo en el se expresan tantos autores de la Antigüedad a través de comentarios, pensamientos y epístolas morales. Se trata de un estilo elevado, entre la narración y la reflexión, esencialmente escrito, en el que la impresión y la sensación inmediatas quedan excluidas y en la que toda referencia a lo anecdótico se hace a través de lo general. Sin embargo, el lector se percata a medida que avanza en *Mémoires d'Hadrien* que el narrador no respeta rigurosamente las normas de la *oratio togata* a la que dice someterse: la confidencia indirecta se convierte en confesión abierta cuando aparece Antínoo, la fabulación mítica y el lirismo dominan a menudo sobre la reflexión moral y el tono íntimo interrumpe de vez en cuando el decoro propio de un emperador romano. El éxito fulgurante de *Mémoires d'Hadrien*, publicada en 1951, es el inicio de una serie de ediciones, reediciones y traducciones inmediatas de la obra. En 1952 aparece la traducción holandesa, al año siguiente la italiana, la alemana, la sueca y la finlandesa; en 1954 la inglesa, en 1955 la castellana y en 1983 la catalana: traducciones que la autora quería que se hicieran como si el libro hubiera estado escrito en latín.

El modelo comparativo de divergencias de van Leuven-Zwart se ha aplicado a partir de la traducción castellana de Cortázar, aunque se han consignado siempre las variantes de las versiones catalana, italiana e inglesa, que figuran como un apéndice aclaratorio para comprobar en cada caso si nos encontramos ante una divergencia peculiar de Cortázar o si, por el contrario, se trata de una tendencia general que se repite en alguna o en varias de las otras traducciones.[1] Se ha considerado que había divergencia: cuando entre el original y la traducción se daba relación de hiperonimia o hiponimia -modulación semántica- o de explicitación o implicitación -modulación estilística-; cuando se daba relación de contraste -modificación semántica y modificación estilística- y cuando no se daba relación -mutación de supresión, mutación de adición y mutación de cambio de sentido-. De las más de mil divergencias registradas, 222 corresponden a modulaciones semánticas, 266 a modulaciones estilísticas, 114 a modificaciones semánticas, 400 a modificaciones estilísticas y 83 a mutaciones.

Divergencias de modulación semántica

En las divergencias de modulación semántica se han agrupado una serie de divergencias que tienen en común el que la traducción conserva el sentido del original, así como su designación, pero esta última experimenta un leve deslizamiento de orden semántico; los significados empleados en la lengua de llegada siguen designando lo mismo, pero desde un punto de vista más general o más específico.

Las modulaciones semánticas de generalización son designaciones idénticas mediante significados hiperonímicos respecto del significado original francés. Se trata a veces de simple hiperónimos léxicos[2] o de sintagmas en los que se elide algún elemento de determinación.[3] Otras veces la modulación semántica de generalización se hace mediante la restricción funcional, como en el caso de la reducción del valor ponderativo al de simple deíctico, o el de la gramaticalización de un elemento léxico,[4]

---

1. Las referencias a páginas en las citas corresponden a las ediciones del original y de las traducciones española, catalana, italiana e inglesa que se indican en la bibliografía puesta al final de este trabajo.

2. *Modulación semántica de generalización:* «Endormis, Caïus Caligula et le juste Aristide se valent; je dépose mes vains et importants privilèges; je ne me distingue plus du noir *janiteur* qui dort en travers de mon seuil» (27); «Dormidos, Cayo Calígula y Arístides el Justo se equivalen; yo no me distingo del *servidor* negro que duerme atravesado en mi umbral» (21); «Adormits, tant Gai Calígula com Aristides el Just valen igual; jo deposo els meus vans i importants privilegis; i ja no em distingeixo del negre *guardià* que dorm de través davant de la porta» (22-23); «Caio Caligola e Aristide il giusto si equivalgono nel sonno. Io depongo i miei vani e pomposi privilegi, non mi distinguo piú dal *guardiano* negro che dorme di traverso davanti alla mia porta» (20); «Asleep, Caius Caligula and Aristides the Just are alike; my important but empty privileges are forgotten, and nothing distinguishes me from the black *porter* who lies guard at my door» (28).

3. *Modulación semántica de generalización:* «Il restait ce qu'il avait toujours été, et qu'il allait être jusqu'à sa mort, *un chef d'armée*» (61); «Seguía siendo el de siempre, el que sería hasta su muerte: *un jefe*» (47); «Continuava essent allò que sempre havia estat, i que seria fins a la seva mort, *un cap de l'exèrcit*» (54); «Restava quello che era stato sempre, quel che sarebbe stato fino alla morte: *un capo delle forze armate*» (50); «He remained what he always had been, and what he was to be up to his death, *a commander-in-chief*» (53).

4. *Modulación semántica de generalización*: «À d'autres moments, ce bruit insupportable devenait celui d'un galop *piétinant* la terre molle» (266); «En otros momentos aquel ruido insoportable se convertía en un galope *sobre* tierra blanda» (199-200); «En d'altres moments, aquella fressa insuportable esdevenia la d'un galop *calcigant* la terra flonja» (249); «In altri momenti, quel rombo intollerabile diventava quello d'un galoppo *che calpesta* la terra molle» (232); «At other moments the insufferable noise changed to that of galloping horses *thudding down* on wet earth» (208).

y también mediante una formulación más abstracta o más indeterminada que la del original.

En algunos casos, tanto el hiperónimo como la supresión de algún elemento de determinación rayan con la mutación de supresión. A veces la modulación semántica de generalización resulta discutible; por ejemplo, al aludir Adriano con indulgencia a las tentaciones sensuales del joven Marco Aurelio ante los *objets de chair* que Cortázar traduce por «seres de carne y hueso», cuando se trata de la atracción de la carne de los seres y no de la atracción de los seres de carne y hueso.[5]

Procedimientos semejantes, pero en sentido contrario, se dan en la modulación semántica de especificación. Se trata de hipónimos léxicos o de la adición de algún elemento de determinación. En otros casos, cuando el contexto lo autoriza, se procede a la amplicación del valor de la deixis o del indefinido en sentido posesivo o a la formulación menos abstracta[6] o más especifica[7] que la del original.

Divergencias de modulación estilística

En la modulación estilística, como en la modulación semántica, la traducción conserva el sentido del original, así como su designación, pero experimenta en este caso un deslizamiento de naturaleza estilística. Por deslizamiento estilístico hay que entender los aspectos de variación léxica y morfosintáctica que se permite el traductor y que sin modificar la designación ni el sentido introducen una forma de decir distinta de la del original.

La modulación estilística de implicitación consiste en la mayoría de los casos en una simple gramaticalización de un elemento léxico que de este modo se implicita,[8] y que está en relación con lo que Vinay y Darbelnet (1977: 7) denominan *dépouillement*. En cambio, la modulación estilística de explicitación consiste en general en la

---

5. *Modulación semántica de generalización*: «je te regarde, avec un sourire, te prendre aux beaux *objets de chair* placés sur ton passage, hésiter tendrement entre Véronique et *Théodore*, et vite renoncer à tous deux en faveur de l'austérité, ce pur fantôme» (290); «sonrío al ver cómo te atraen los bellos *seres de carne y hueso* que encuentras a tu paso, cómo vacilas tiernamente entre Verónica y *Teodora*, hasta que de pronto renuncias a ambas en beneficio de tu austeridad, ese puro fantasma» (217); «observo, amb un somriure, com et sents atret pels bells *objectes de carn* que topes al teu pas, dubtant tendrament entre Verònica i *Teodora*, i com de seguida renuncies a totes dues en favor del pur fantasma de l'austeritat» (271); «ti guardo, con un sorriso, attratto dalle belle *creature di carne* poste sul tuo passaggio, esitare teneramente tra Veronica e *Teodoro*, e rinunciare subito a entrambi, in favore dell'austerità, mero fantasma» (253); «and smile to see you drawn towards the fair *human objects* who cross your path; you hesitate tenderly between Veronica and *Theodoros*, but quickly renounce them both in favor of that chaste phantom, austerity» (225-226).

6. *Modulación semántica de especificación*: «Plotine *n'était plus*» (182); «Plotina *había muerto*» (138); «Plotina *ja no hi era*» (167); «Plotina *non era piú*» (157); «Plotina *was no more*» (145).

7. *Modulación semántica de especificación*: «Un jour où j'avais à parler en public *par un temps épouvantable*, je perdis mon manteau de pluie de grosse laine gauloise» (68-69); «Un día en que me tocaba hablar en público *bajo la lluvia*, perdí mi abrigo de gruesa lana gala» (52); «Un dia que havia de parlar en públic *i feia un temps desastrós*, vaig perdre el meu capot de pluja de gruixuda llana gal·la» (60); «Un giorno in cui dovevo parlare al pubblico, *e pioveva a dirotto*, perdetti il mantello da pioggia, di grossa lana gallica» (56); «One day *of appallingly bad weather*, when I was to deliver a public address, I had mislaid my mantle of heavy Gallic wool» (59).

8. *Modulación estilística de implicitación*: «J'y repensai longuement pendant *la nuit qui suivit*» (158); «*Aquella noche* medité largamente» (120); «Hi vaig estar pensant força estona *durant la nit*» (146); «Ripensai a lungo a quel rogo, *la notte* che seguí» (136); «I pondered these things far into *the night which followed*» (126).

explicitación gramatical de algún elemento latente o en la semantización de alguna palabra gramatical. La delimitación nada clara entre semántica y estilística hace que a veces sea difícil deslindar la modulación estilística de la puramente semántica, porque todo variación estilística supone de algún modo variación semántica. De hecho, podríamos asimilar todos los fenómenos recogidos en el apartado de modulación estilística con los clasificados por Vinay y Darbelnet (1977: 7, 5) como *étoffement* y *amplification*.[9]

Es posible hacer algunas observaciones sobre ciertos aspectos de la traducción castellana de Julio Cortázar. Comparada con las otras, la traducción de Cortázar diverge casi siempre en el sentido de neutralizar los efectos de estilo de Marguerite Yourcenar, que, como se recordará, pretende dar a su prosa el ritmo del *tono togado* que ella presta al emperador Adriano. Su traducción, que coincide en el tiempo con la etapa en que Cortázar intenta desliteraturizar su escritura, se resiste siempre que puede a los efectos que dan un empaque arcarizante a la prosa de Yourcenar: una lengua alejada del uso oral que pretende imitar la prosa latina de Tácito y que resucita los procedimientos estilísticos de los moralistas franceses del siglo XVII. Frente a ellos, en la traducción de Cortázar se observan innumerables fenómenos de neutralización de los efectos sintácticos y rítmicos de la prosa de Yourcenar.

Divergencias de modificación semántica

Las modificiones recogen una nueva categoría de relación entre el original y la traducción, cuando entre ambos se da algún elemento de contraste. En las modificaciones semánticas se puede distinguir, desde el punto de vista del traductor, entre las involuntarias y las elegidas. Por involuntaria se entiende aquella divergencia que procede de una lectura equivocada del original o de un desliz del traductor. Es evidente que hay error o desliz en la traducción de *une épaule démise* (14-15) por «una clavícula fracturada» (11-12), de *la miche de pain* (16-17) por «la miga de pan» (13), de *une bouillie* (27) por «una tisana» (21), de *cœur ombrageux* (46) por «corazón tempestuoso» (36), de *roseau* (58) por «junco» (45), de *l'os du poignet* (59) por «el hueso del puño» (46), de *se faire gloire* (75) por «empecinarse» (56), de *intendante* (75-76) por «intendente» (57), de *italiens* (84) por «itálicos» (62), de *lycien* (94) por «lidio» (70), de *ordonnance* (104) por «oficial de órdenes» (77-78), de *on soutire* (115) por «se le pide» (88), de *s'écrier* (126) por «gritar» (95), de *meilleurs esprits* (149) por «seres más finos» (113-114), de *terrassiers* (152) por «albañiles» (116), de *galeries à claire-voie où le jeune-homme...* (172) por «galerías iluminadas en las que el niño...» (131), de *répondant* (196) por «asistente» (149), de *robe soyeuse des chevaux* (247) por «sedosa piel de los caballos» (185), de *batailles rangées* (255-256) por «batallas en masa» (191), de *mécompte* (258) por «faltas» (194), etc.

Frente a este tipo de modificación semántica involuntaria están las que el traductor ha elegido y que nos informan de las estrategias seguidas en la traducción. A través de ellas podemos recontruir el propósito que ha guiado al traductor en cada

---

9. *Modulación estilística de explicitación*: «La viande cuite *au soir des chasses* avait elle aussi cette qualité presque sacramentelle, nous ramenait plus loin, aux origines sauvages des races» (18); «También la carne asada *por la noche, después de la caza*, tenía esa calidad casi sacramental que nos devolvía más allá, a los salvajes orígenes de las razas» (14); «La carn cuita *els vespres de cacera* també tenia aquesta qualitat gairebé sagramental que ens duia més lluny, als orígens salvatges de les races» (13); «Anche la carne, arrostita *la sera dopo la caccia*, conteneva questa qualità direi quasi di sacramento, ci riportava indietro, alle origini selvagge delle razze» (11); «Likewise meat cooked *at night after a hunt* had that same almost sacramental quality, taking us far back to the primitive origins of the races of men» (20).

caso. Así, por ejemplo, percibimos algunas en Cortázar. Una de ellas es un fenómeno generalizado en toda traducción: la de tender a la explicitación. Algunas de las modificaciones semánticas de Cortázar van en este sentido. Es curioso observar cómo, en muchos de los ejemplos que pasamos a comentar, los traductores de las versiones catalana, italiana e inglesa coinciden con las soluciones de Cortázar; llama la atención, en particular, la coincidencia entre la traducción castellana de Cortázar y la traducción italiana de Lidia Storoni, que sólo se puede explicar si ésta hizo su traducción con el texto de Cortázar delante.

Muchas de las modificaciones semánticas de la traducción son el resultado de la lectura personal que del original ha hecho Cortázar, que explicita la intencionalidad de la acción de algún personaje como si se tratara de simulación («finge», 9) en vez de credulidad (*prétend*, 12) o suaviza el juicio a la conducta de Nerón (*outrances*, 24; «extravagancias», 19) o presenta como cumplimiento del deber («como correspondía», 22) una simple comprobación de hecho (*à coup sûr*, 29). El retrato de Paulina sale ganando (*renfrognée*, 42; «retraída», 33) y el de Leotiquidas perdiendo (*amer*, 47; «áspero», 37), la emoción de Adriano se mitiga (*avec ivresse*, 55; «con júbilo», 43) unas veces y se amplifica otras (*Je m'attachais*, 62; «Me enamoré», 47) , la erudición antigua (*lettré*, 65) se tiñe de modernidad («intelectual», 50-51), se hace correr el agua acumulada (*l'eau s'amassait*, 69; «resbalaba el agua», 52), se corrige el aspecto de los maridos burlados (*gras ou malingre*, 73; «robusto o débil», 55) y se vuelve intempestiva la sorpresa (*mariages inattandus*, 76; «matrimonios intempestivos», 57). Las riquezas maléficas se convierten en sospechosas (*richesses malfaisantes*, 85; «riquezas sospechosas», 53), las espigas segadas en tronchadas (*coupés*, 88; «tronchadas», 65), la obsesión en amenaza (*hantise*, 100; «amenaza», 74), los curiosos en charlatanes (*badauds*, 104; «charlatán», 77), la implicación en culpabilidad (*impliqué*, 117; «culpable», 88-89), la negligencia en desvegüenza (*le sans-gêne*, 120; «la desvergüenza», 91) y la cañería en acueducto (*conduite d'eau*, 143; «acueducto», 109). La redondez de un labio tumefacto se vuelve mórbida (*tumefiée*, 147; «mórbida», 112), la substancia, presencia (*sans substance*, 158; «sin presencia», 120), el enfado, petulancia (*La moue boudeuse*, 171; «El mohín petulante», 131), los dibujos, diseños (*dessins*, 172; «diseños», 131), el sabio, estudioso (*sage*, 198; «estudioso», 151) y la zancada, en una ocasión, en correr (*la foulée plus longue du coureur*, 188; «el corredor corría más lejos», 142) y, en otra, en vuelta (*quelques foulées*, 183; «unas pocas vueltas», 212). Se trata de modificaciones semánticas que orientan al lector de la traducción en el sentido de la interpretación hecha por el traductor o en las que el traductor interviene para imponer sus preferencias en algunos detalles menores de la narración. De este modo la cima se trueca en pináculo (*faîte*, 200; «pináculo», 151), el fijarse en mirar (*je n'aurais pas remarqué*, 236; «yo no habría mirado», 177), la prosa chata en monocorde (*singulièrement plate*, 239; «monocorde», 179), los afectos en pasiones (*attachements*, 241; «pasiones», 224) y las medias palabras en inmediatez (*à demi-mot*, 301; «inmediatamente», 236).

La razón de algunas modificaciones semánticas está en lo que se dice después o en su falta de relevancia para el sentido de la frase o en la ausencia de un término español que designe exactamente lo mismo, como en la traducción de *dépaysement* (57) por «extrañamiento» (44) y de *frôlement* (233) por «amontonamiento» (175). La de otras es menos clara; no se entiende, por ejemplo, que Cortázar traduzca *enfant* (252) por «niño» (188) cuando Adriano se refiere a Antínoo, muchacho de veinte años, encubriendo sus sentimientos y prestándoles el decoro de la solicitud paternal de un emperador hacia un muchacho (*l'enfant*, 307; «el niño», 228); sobre todo si se tiene en cuenta que en otras ocasiones Cortázar traduce *enfant*, referido a Antínoo, por

«adolescente», subrayando con ello su gracia juvenil. Llama la atención la alternancia de estrategias contrapuestas en numerosos casos: así, si se fuerza el pintoresquismo con sabor de Antigüedad, al preferir traducir *écharpe* (146) por «peplo» (11) , en cambio, se lo difumina en la clara alusión a la *Aulularia* de Plauto y al puchero donde el avaro guarda su dinero, al traducir *pot d'or* (132) por «hucha llena de oro» (100).

Divergencias de modificación estilística

En las modificaciones estilísticas de registro llama la atención la preferencia de la traducción por ciertos giros de uso culto o literario, preferencia evidente sobre todo en ciertas opciones léxicas como «floresta» (20), «fontana» (107) y «campiña» (91-92) que en muchas ocasiones traducen *forêt* (26), *fontaine* (140) y *campagne* (121); *assez* (208) también se traduce muchas veces por «asaz» (157). Esta tendencia a preferir el término culto, literario o arcaico a la perífrasis coloquial del original se manifiesta también en la elección de términos como «mi autoconocimiento» (24) para traducir *ma connaissance de moi-même* (32), «panacea» (214) para traducir *pour guérir de tout* (285), «sumersión» (20) para traducir *plongée* (25), «austral» (45) para traducir *du sud* (45) y «cenital» (131) para traducir *de plein midi* (172). Esta solemnidad, e incluso afectación, añadida lleva a ocultar en la traducción los pocos términos familiares o afectuosos que Adriano se permite utilizar (*bambin*, 289; «niño», 217). Pero aquí también se da alternancia de estrategias opuestas entre el recurso dominante a la elevación de tono y algún que otro ejemplo de lo contrario; así, *grâces savantes* (144) se convierte en «sapientes gracias» (110) frente a *grâce élyséenne* (147-148) que se convierte en «términos sobrehumanos» (112-113).

La misma aternancia de estrategias opuestas se da entre la modificación estilística de supresión de asíndeton y la modificación estilística de asíndeton. De las primeras se han registrado más de cuarenta y de las segundas tan sólo cuatro, lo que evidencia el predominio de la primera tendencia sobre la segunda. El fenómeno del asíndeton, generalizado ya en el uso escrito del francés actual, tiene en cambio en la prosa de Marguerite Yourcenar toda la fuerza de una figura retórica con la que intenta reproducir el estilo latino de Tácito según la idea que ella se hace del mismo.

Algo semejante ocurre entre la modificación estilística de explicitación de parataxis y la modificación estilística de implicitación paratáctica. De las primeras se han registrado más de noventa ejemplos y de las segundas tan sólo siete, lo que evidencia el predominio abrumador de la primera sobre la segunda. La gran mayoría de las explicitaciones de parataxis se hace mediante la coordinación copulativa, con nulo contenido lógico, que se utiliza como elemento ilativo para restablecer un ritmo más trabado que el del original, que, como se ha dicho anteriormente, pretende imitar el ritmo cortado de la prosa latina de Tácito. Pero la explicitación adquiere también mayor contenido lógico como en algún caso de disyunción o, los ya más numerosos adversativos;[10] no faltan tampoco las explicitaciones causales, las explicitaciones consecutivas, las explicitaciones concesivas, las explicitaciones finales, las explicitaciones

10. *Modificación estilística de explicitación de parataxis*: «Il parlait d'entreprendre une nouvelle campagne; il n'y croyait pas lui-même» (103); «Hablaba de emprender una nueva campaña, *pero* ni él mismo creía en ella» (76); «Parlava d'emprendre una nova campanya, *però* ni ell mateix hi creia» (92); «Parlava d'intraprendere una nuova campagna; *ma* non ci credeva nemmeno lui» (87); «He spoke of undertaking a new campaign; he did not believe in it himself» (84).

temporales y a veces una combinación de varios tipos.[11] Sin embargo, el traductor parece haberse contagiado del estilo paratáctico del original, porque a su vez procede a algunas implicitaciones paratácticas, como remedando a Yourcenar mediante implicitaciones de coordinación, de disyunción o de relación adversativa.[12]

Las numerosas modificaciones estilísticas de accidentes verbales responden a finalidades muy diversas. Las de persona apuntan casi todas hacia la personalización, explicitando el *on* impersonal francés (*on n'a pas exercé*, 12; «no ha ejercido», 9) o sustituyendo la tercera persona por la primera (*il importe*, 305; «debo», 228), lo que permite a veces en este último caso evitar la forma pasiva (*n'avait pas reçu la permission*, 203; «no había permitido a Antínoo», 153). Hay cambios de tiempo que sirven para modificar el aspecto perfectivo o imperfectivo de la acción (*l'ont aimé*, 146; «lo amaban», 112). Hay que destacar también su preferencia a añadir información aspectual mediante frases verbales que agregan indicaciones de tipo terminativo (*il n'est pas seul*, 31; «deja de estar solo», 24) o durativo (*ils me croient*, 305; «siguen creyéndome», 228).

A la explicitación argumentativa se opone la implicitación argumentativa, con predominio de la primera sobre la segunda en la proporción de tres a una; ambas están en relación directa con la explicitación de parataxis y la implicitación paratáctica y como ellas consisten en hacer patente la relación lógica latente o, por el contrario, en implicitarla. Frente a la modificación estilística de negación por afirmación está la de afirmación por negación; frente a la modificación estilística de supresión de énfasis está la de adición de énfasis y frente a la modificación estilística de supresión de polisíndeton está la de polisíndeton.

Divergencias de mutación

En la categoría de mutación se incluyen aquellas divergencias de supresión, de adición y de cambio de sentido que se alejan del original hasta el punto de dejar de tener relación con él. Lógicamente, cuando la traducción va dirigida a un público distinto o tiene otra finalidad que la del original, las divergencias de supresión, adición y cambio de sentido son las que mejor informan de las estrategias del traductor para adaptar su texto a las nuevas condiciones de recepción. En el caso de las traducciones estudiadas dichos cambios de público y finalidad no se dan y, por ello, es previsible de antemano que sean de poca consideración.

Entre las mutaciones de supresión hay algunas mínimas, tanto, que rayan con la modulación semántica de generalización o con la modulación y la modificación estilística de implicitación; otras no son mucho más importantes, como las que eliminan pequeños elementos del original que son casi muletillas o apoyaturas rítmicas

---

11. *Modificación estilística de explicitación de parataxis*: «Je regardais autour de moi: les fonctionnaires honnêtes abondaient; aucun n'avait l'envergure nécessaire» (274); «*Cuando* miraba en torno *veía que* los funcionarios honrados abundaban, *pero* ninguno tenía la envergadura necesaria» (205); «Mirava al meu voltant: els funcionaris honestos abundaven; no n'hi havia cap que tingués l'envergadura necessària» (257); «Mi guardavo intorno: non difettavano i funzionari onesti, *ma* nessuno aveva la statura necessaria» (238-239); «All around me good functionaries abounded, *but* not one of them had the necessary breadth of view» (213).

12. *Modificación estilística de implicitación paratáctica*: «J'ai rencontré chez la plupart des hommes peu de consistance dans le bien, *mais* pas davantage dans le mal» (51); «En la mayoría de los hombres encontré inconsistencia para el bien; no los creo más consistentes para el mal» (40); «En la major part dels homes he trobat poca consistència de cara al bé, *però* no gaire més de cara al mal» (45); «Nella maggior parte degli uomini, ho riscontrato scarsa fermezza nell'operare il bene, *ma* altrettanto nel compiere il male» (40); «In most men I have found little consistency in adhering to the good, *but* no steadier adherence to evil» (47).

(*en vérité*, 53). Entre las de mayor consideración, dos ejemplos son atribuibles a que las sucesivas reimpresiones de la traducción de Cortázar no incluyen ninguno de los pequeños cambios introducidos por Marguerite Yourcenar en el texto de de su primera edición *Mémoires d'Hadrien* de 1951 (173 y 175). Por último, están las otras que son a todas luces deslices y descuidos del traductor. Las mutaciones de adición son también irrelevantes: tres epítetos añadidos por Cortázar -«frondosa» (45), «verdaderos» (69) y «hermosas» (277)- y una pequeña adición aclaratoria (226-227).

Las mutaciones de cambio de sentido no parecen ser en ninguno de los casos volutarias. Se trata de errores de lectura que delatan cierto descuido en la traducción y una total ausencia de revisión. Hay también alguna errata de imprenta como *tenerlo* por «temerlo» (*à tout craindre*, 175; «en tenerlo todo», 34). Sorprende que las innumerables reimpresiones de la traducción de Cortázar las sigan repitiendo porque son una colección de disparates que desmerecen una traducción por otra parte excelente. Así, por ejemplo, *rhéteurs* (43) se convierte en «rectores» (34), donde debe decir *aprender* se pone «enseñar» (*Et il y a peu auxquels on ne puisse convenablemente apprendre quelque chose*, 51; «Y pocos hay que no puedan enseñarnos alguna cosa», 40), se confunden las preferecias literarias de Adriano (*j'ai préfére la rudesse d'Ennius si près des origines sacrées de la race, ou l'amertume savante de Lucrèce, ou, à la généreuse aisance d'Homère, l'humble parcimonie d'Hésiode*, 44; «preferí la rudeza de Ennio, tan próximo a los orígenes de la raza, a la sapiente amargura de Lucrecio; a la generosa soltura de Homero antepuse la humilde parsimonia de Hesíodo», 35), se toma un «antro» por un «lupanar» (*un mauvais lieu de la mort*, 79; «un lupanar de la muerte», 58), *décès* (103) se traduce por «deseo» (77), *la vie des camps* (134) por «la vida rural» (102), el *artesonado* de la bóveda del panteón pasa a ser su «pavimento» (*ces caissons soigneusement polis*, 185; «el pavimento cuidadosamente pulido», 140), «el *bárbaro rubio*» se transforma en «el hocico rubio» (*ce mufle blond*, 300; «su hocico rubio», 225) y «Paris, el imitador», en «el mismo Paris» (*le mime Pâris*, 249; «al mismo Paris», 187), etc.

Conclusión

La observación de las divergencias nos muestra claramente que el traductor literario no circunscribe su margen de libertad a la estrecha franja que va de las coacciones gramaticales a las opciones estilísticas señaladas por Vinay y Darbelnet. El ámbito en el que ejerce su libertad es un *continuum* limitado por dos extremos: uno mínimo, la modulación, y otro máximo, la mutación. En este espacio el traductor procede a una serie de transformaciones -cambios de extensión semántica, explicitaciones, implicitaciones, personalizaciones, neutralizaciones, supresiones, adiciones, cambios de sentido, etc.- asimilables a los tropos y a las figuras de dicción y de pensamiento de la retórica. Como se ha visto, Cortázar, como todo traductor literario, usa una serie de procedimientos contrapuestos que superan el estricto modelo equivalentista de traducción. Pero, como todo fenómeno gradual, presenta la imposibilidad de trazar unos límites claros y tajantes entre fenómenos que se escalonan progresivamente de menos a más. Estas transformaciones o procedimientos técnicos están, a su vez, regidos por una poética de la traducción (Meschonnic: 1973) que hace del traductor literario un escritor, para quien la traducción tiene unos objetivos estéticos y no meramente lingüísticos o de comunicación. Así se entiende mejor la posición extrema de Walter Benjamin, para quien la tarea del traductor literario no es decir lo mismo que el original, sino hacer posible la eclosión del lenguaje primigenio que subyace en las lenguas; es decir, revelar en su propia traducción la ley de la forma original, sin

dejarse perturbar por lo que designa, puesto que esto último está sujeto a las contingencias de la historia y a las sucesivas interpretaciones de muchas generaciones de lectores.

Desde el punto de vista descriptivo, el modelo comparativo permite acumular ordenadamente datos sobre las divergencias que se dan en las traducciones literarias, de modo que la acumulación de ejemplos no sea un amontonamiento inservible de observaciones impresionistas sino que constituya un acopio sistemático de información que posibilite la descripción coherente de los procedimientos de la traducción literaria a lo largo de su historia. Pero es prematuro todavía pensar que se está cerca de los objetivos de esta disciplina descriptiva de los estudios de traducción propugnada por Toury (1980). Haría falta disponer de muchos estudios sobre los innumerables aspectos de la traducción literaria y de sus géneros para intentar una descripción somera de las leyes generales que la rigen. La aplicación que se ha hecho a la traducción castellana de *Mémoires d'Hadrien* es una primera tentativa sobre las posibilidades del método.

A pesar de la provisionalidad de los resultados, la comparación de las divergencias permite distinguir las tendencias generales que rigen en la traducción literaria y las particulares de la traducción de Cortázar. Entre las tendencias generales de la traducción literaria podemos subrayar la explicitación estilística, que como una especie de inclinación didáctica empuja al traductor a facilitar la comprensión del texto en la lengua de partida, y la predisposición a neutralizar los efectos lingüísticos o estéticos inéditos del original para acercarlos a los hábitos y usos convencionales del lector y de la lengua de llegada. Entre las particularidades de la traducción de Cortázar cabe observar como hecho más característico la tendencia a desliteraturizar la retórica de Marguerite Yourcenar. Es evidente la ruptura entre Cortázar autor, que en el momento de traducir *Mémoires d'Hadrien* está gestando una poética narrativa anticonvencional, y Cortázar traductor, que se pone al servicio de una estética de cuño clasicista. Este conflicto se evidencia en algunos aspectos de las divergencias registradas en las que el traductor va a contrapelo del original o muestra su disentimiento cargando irónicamente las tintas en algunos efectos léxicos y sintácticos arcaizantes. Es de lamentar, con todo, el descuido en innumerables pequeños detalles que desmerecen de una traducción globalmente excelente.

Desde el punto de vista metodológico el estudio del margen de libertad del traductor literario pone de manifiesto cuáles son los límites a los que debe ceñirse el enfoque teórico-lingüístico, limitándose a suministrar instrumentos de comparación y clasificación, sin pretender ir más allá. Al enfoque histórico-descriptivo corresponde la interpretación de los datos inventariados, porque lo literario actúa como un contexto significativo en el cual se ha de interpretar lo lingüístico; en otras palabras, lo literario, y no el enunciado verbal del original, es lo que justifica las opciones del traductor y lo que sirve de enlace entre lo que el traductor ha entendido y lo que expresa, de modo que entre un texto y otro no hay un paso directo a través de lo lingüístico, sino que se accede de uno a otro indirectamente a través de lo literario. Por ello, es necesario integrar ambos enfoques, el teórico-lingüístico y el histórico-descriptivo, como las dos caras de una misma moneda y deslindar lo que compete al uno, la concepción de un método que permita una aplicación generalizable, y lo que compete al otro, la interpretación de la singularidad de cada traducción literaria. El propio Cortázar en una entrevista con Luis Harss (1966 297) citaba a Alfred Jarry para invocar el principio patafísico según el cual: «Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones». Si Jarry proponía frente a la física, que estudia las propiedades generales de la materia, la patafísica, ciencia de lo singular, *mutatis mutandis* se podría decir que en el estudio de la traducción literaria toda traductología,

que estudia las propiedades generales de la traducción, se ha de completar con una patatraductología, que estudie además los hechos singulares de cada traducción. Porque el texto literario vive de su singularidad y el traductor que no lo percibe se equivoca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1967 [1923]. «La tarea del traductor» en *Ensayos escogidos*, versión castellana de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 77-88.

Harss, Luis. 1966. «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica» en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamérica, 252-300.

Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard.

Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Tel Aviv University.

Van Leuven-Zwart, Kitty M. 1989. «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I» *Target*, I,2, 151-181.

Van Leuven-Zwart, Kitty M. 1990. «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II» *Target*, II,1, 69-95.

Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean. 1977 [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, ed. revisada y corregida, París, Didier («Bibliothèque de Stylistique Comparée»).

Yourcenar, Marguerite. 1977 [1951]. *Mémoires d'Hadrien*, seguido de los «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», París, Gallimard («Folio»).

Yourcenar, Marguerite. 1983. *Memòries d'Adrià*, seguido de «Quadern de notes de les Memòries d'Adrià», traducción de Jaume Creus, Barcelona, Laia («El Mirall»).

Yourcenar, Marguerite. 1986 [1954]. *Memoirs of Hadrian*, seguido de «Reflections on the Composition of *Memoirs of Hadrian*», traducción de Grace Frick en colaboración con la autora e introducción de Paul Bailey, Harmondsworth, Penguin Books («Penguin Modern Classics»).

Yourcenar, Marguerite. 1987 [1955]. *Memorias de Adriano*, seguido de «Cuaderno de notas a las *Memorias de Adriano*», traducción de Julio Cortázar de *Mémoires d'Hadrien* y trad. de Marcelo Zapata de «Carnets de notes», Barcelona, Edhasa («Pocket Edhasa»).

Yourcenar, Marguerite. 1988 [1953]. *Memorie di Adriano*, seguido de «Taccuini di appunti», traducción de Lidia Storoni Mazzolani y un texto de la traductora titulado «Una traduzione e un'amicizia», Turín, Einaudi («Gli Struzzi»).