

## TRAS LAS HUELLAS DE LA METÁFORA: UNA APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN DE LA METÁFORA LITERARIA DESDE PRESUPUESTOS CULTURALES

Covadonga G. FOUCES GONZÁLEZ  
*Universidad Pablo de Olavide. Sevilla*

### 1. LENGUA Y CULTURA

Podemos considerar la traducción como una práctica que nos advierte de la presencia de algo proveniente del mundo exterior y que se sitúa en el territorio de un *saber* sobre la cultura. El traductor literario, intérprete de la palabra poética, ambigua y polisémica, necesita conocer en profundidad el vínculo que la lengua instaura con la cultura.

A este respecto, el punto de partida lo constituye Kant ([1781] 2003: 302-303), para quien las representaciones del conocimiento no capturan las cosas en sí, sino que el conocimiento es la forma a priori que ordena los objetos de la experiencia. Con posterioridad, Humboldt completa la revolución kantiana al concretar en el lenguaje esta forma ordenadora del mundo, aspecto fundamental a la hora de reflexionar sobre la traducción concebida como tarea cultural que excede el nivel de la palabra, dado que ninguna expresión y ninguna palabra son perfectamente iguales en otra lengua. Como dice Humboldt, el pensamiento no depende sólo de la lengua en general, sino hasta un cierto punto, de cada lengua determinada (Humboldt 1979: 16), y aún más, añade, la lengua no es la visión del mundo sino la condición de su visibilidad.

En esta línea se situarán teóricos más actuales como Bajtin ([1975] 1989), para quien el lenguaje alcanza una función activa en la construcción de la realidad en la que vivimos y en esta perspectiva se inserta una idea que considera la expresión como una red a través de la cual el mundo puede asumir forma. En el proceso dialógico que la traducción actualiza nos hallamos, no ante una mera transposición de los valores del texto de partida sino ante su misma generación en el proceso constitutivo del texto. Esta distinción es esencial, ya que hace referencia a la capacidad de la literatura para construir un mundo de contenidos éticos y epistemológicos –emocionales– que se manifiesta en el juego abierto de voces del texto.

De la misma manera, la semiótica considera que el lenguaje no sólo estructura la realidad en la que vivimos, sino que incluso es capaz de instaurar parcelas de realidad que no conocíamos, tanto a través de la creación inventiva de signos nuevos, como de su importación desde otra cultura en los textos traducidos. Hoy en día, el postestructuralismo interpreta las prácticas discursivas como actos *poiéticos* constructores de realidad. ¿Qué consecuencias puede tener para la consideración de los textos literarios traducidos el hecho de que lengua y cultura no sean más que el haz y el envés del mismo folio y las cuestiones lingüísticas dependan de las hipótesis culturales y viceversa?

## 2. LA METÁFORA COMO CONSTRUCCIÓN DEL REFERENTE DE UNA CULTURA

La dificultad para abordar el estudio de la metáfora tiene su origen en la preceptiva griega. Ya en Aristóteles (*Poetica*, 1457b-1458a, *Retórica*, 1407a-1410b) podemos establecer una contradicción consistente, por un lado, en entender la metáfora, como desviación del uso y, por otro, en considerarla como típica del hablar cotidiano.

“La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual”. (Aristóteles 1458a 18-23. Trad. esp. de García Yebra, 1974: 208-209).

Esta dualidad fue transmitida a los tratados clásicos de retórica y, así, Quintiliano (Quint. *Inst. Orat.* VIII, 6, 8) considera la figura retórica tanto desviación como medio de expresión. Será San Agustín quien resuelva esta dualidad al distinguir entre sentido propio y sentido figurado, y su posición anticipa las teorías modernas que resuelven la contradicción aristotélica entendiendo al figura en términos de connotación.

De este modo, ya para Hjelmslev ([1943] 1980: 160) la metáfora implicará la existencia de dos niveles en la lengua: un plano de la denotación y un plano de la connotación. Así, la figura representaría el valor connotativo (imprevisto) respecto de un valor denotativo (el previsto). En la misma línea, para Eco ([1984] 2000) la figura representa un sentido indirecto, o sea, el lenguaje dice algo en el nivel denotativo que contradice nuestra experiencia, de lo cual suponemos que la frase en cuestión tiene otro sentido, es decir, un sentido connotativo. Asimismo, la cuestión de la metáfora como desvío ha sido abordada por Genette (1996) y más recientemente por el Grupo  $\mu$ . (1970, 1982).

A estas propuestas se contraponen las teorías herederas de la figura entendida como medio de expresión. Así, en contra de la metáfora como desvío, Richards (1936) concibe la figura como unidad tripartita (*tenor*, *vehicle* y *ground*), negando que en ésta tenga lugar un fenómeno de sustitución; la metáfora no sustituye nada sino que, al contrario, es totalmente autónoma. Opuesto a la distinción entre denotación y connotación es también Ricoeur ([1975] 2001), quien desenmascara el perjuicio positivista que atribuye la capacidad de denotar al lenguaje científico y establece que el valor de la metáfora traspasa el simple desvío sintáctico y se instala en la percepción del mundo.

En esta misma línea, han atribuido un valor cognoscitivo a la metáfora Lakoff y Johnson ([1980] 1998), para quienes:

“La metáfora es una cuestión de racionalidad imaginativa. Permite una comprensión de un tipo de experiencia en términos de otro [...]. Las metáforas nuevas pueden crear nueva comprensión y, en consecuencia, nuevas realidades [...]. La metáfora no es sólo una cuestión de lenguaje, es una cuestión de estructura conceptual [...]. El arte es en general una cuestión de racionalidad imaginativa y un medio de crear nuevas realidades” (Lakoff & Johnson [1980] 1998: 280).

Asimismo, Brandt (1995) considera la metáfora una forma universal y estructura constitutiva del imaginario.

Estas teorías son, sin duda, las más fructíferas para resolver los problemas que plantea la traducción de las figuras desde el punto de vista de una Teoría de la Traducción asentada sobre

bases culturales. No obstante, si nos centramos ahora en las aportaciones que al problema de la traducción de la metáfora han hecho los Estudios de Traducción, es necesario mencionar la propuesta tradicional de Newmark ([1988] 1992), para quien:

“La metáfora muestra incidentalmente un parecido, un área semántica común entre dos –más o menos– cosas semejantes: la imagen y el objeto, [...] [Este parecido se denomina “el sentido”]. Uno de los problemas que presenta la traducción y comprensión de una metáfora original [...] es decidir cuánto espacio hay que asignar al área de líneas entrecruzadas del sentido y determinar luego, si ésta es a) positiva o negativa; b) connotativa o denotativa” (Newmark ([1988] 1992: 148).

De este modo, al abordar la cuestión de la traducción, desde una perspectiva orientada a la lengua de partida (*source-oriented*) propone una serie de normas para traducir esta figura concebida simplemente como una semejanza de fenómenos. Así, las metáforas originales tanto universales, como culturales u oscuramente objetivas, se deberían traducir literalmente porque “encierran el alma del mensaje de un escrito importante” y porque “constituyen una fuente de riqueza para la lengua de llegada. Sin embargo, si la metáfora es demasiado oscura y no muy importante, se puede reemplazar por una metáfora descriptiva o por la descripción de su sentido. (Newmark ([1988] 1992: 158).

Por el contrario, Snell-Hornby ([1988] 1999), centra el tema de la traducción de la figura como un problema a la luz de una perspectiva integradora, considerando la metáfora un texto y, por lo tanto, para ella su traducción depende de la estructura y de la función de una determinada metáfora dentro de un determinado texto.

“La idea fundamental de este cometido se basa en la convicción de que *la metáfora* es texto [...]. La metáfora no sólo reside en la palabra [...] sino en la combinación de lo que Newmark llama el *objeto* o elemento descrito por la metáfora [...], la *imagen* o elemento a través del cual se describe la metáfora (según la terminología de Richard, el «vehículo»), y el *sentido* («tenor» según Richard) o ‘*tertium comparationis*’ tradicional, que refleja los aspectos en que se asemejan el objeto y la imagen. Por consiguiente, en la expresión metafórica [...] el sentido reside en los elementos implícitos [...] y así la metáfora, lejos de estar formada sólo por una palabra, es un conjunto de tres dimensiones. [Por lo tanto], “en la traducción, el problema fundamental que plantea la metáfora es el hecho de que las diferentes culturas, y por lo tanto las diferentes lenguas, expresan los conceptos y crean los símbolos de manera distinta, y de ahí que el sentido de una metáfora sea en muchos casos de origen cultural” (Snell-Hornby [1988] 1999: 81).

Volviendo a una perspectiva *source-oriented*, Toury ([1995] 2004) considera el problema de la traducción de la metáfora en términos de “segmentos que reemplazan” y “segmentos reemplazados”, de modo que, para establecer un estudio de la metáfora en traducción “que aspire a producir descripciones exhaustivas y explicaciones viables”, Toury establece seis tipos de combinaciones:

“Cuando se trabaja a partir del *texto origen* las posibilidades son: 1) Metáfora *por* la «misma» metáfora; 2) Metáfora *por* una metáfora «diferente»; 3) Metáfora *por* no-metáfora; 4) metáfora *por* 0 (es decir, la omisión completa, sin dejar rastro en el texto meta). [...] Cuando se trabaja a partir del *texto meta*, a los cuatro pares básicos listados anteriormente se unen dos opciones inversas donde la noción de «metáfora» aparece más en el polo *meta* que en el polo *origen*, más como *solución* que como *problema*; 5) No-metáfora *por* metáfora; 6) 0 *por* metáfora (es decir, pura y simple adición, sin ninguna motivación lingüística en el texto origen)” (Toury [1995] 2004: 126-127).

Sin embargo, enfrentarse al problema de la traducción de la metáfora significa intentar comprender el funcionamiento de esta figura dentro de las culturas de origen y de llegada. Por lo tanto, los estudios contemporáneos desde perspectivas cognitivas como los de Lakoff y Johnson ([1980] 1998), así como los trabajos semióticos de Eco ([1975] 2000, 2003) son los más valiosos al enmarcarse en una perspectiva conceptual y no exclusivamente lingüística.

En este marco conceptual que considera la metáfora como una estructura constitutiva del imaginario, es necesario encuadrar la relación entre la traducción y la retórica, es decir, un tipo de relación que se desarrolla en el espacio que media entre la cultura y el lenguaje, y que necesariamente debe entender las figuras retóricas, no como *verborum exornatio*, sino como algo más complejo que tiene que ver: i) con los diversos niveles retóricos; ii) con el modo en el que una cultura se construye a través del lenguaje y iii) con el hecho de que la relación que une lenguaje y cultura es una relación entre elementos de un sistema que no puede separar los textos de los sujetos y de la cultura en la cual estos sujetos actúan.

Diríase que para poder comprender el problema de la traducción de las figuras retóricas en este contexto es necesario considerar el ‘hablar retórico’, no tanto como un “uso marginal” respecto del lenguaje “científico”, sino, como postulaba Vico, el único verdadero hablar.

Un crítico como Valesio (1986), que ha introducido la retórica en el ámbito de las prácticas postestructuralistas, insiste en el hecho de que nuestro pensamiento no sólo se estructura según el modo lógico-empírico, sino que también lo hace a través de un modelo que podríamos llamar retórico y que pone las figuras en primer plano como medio a través del cual se construye la cultura. La retórica se convierte así, en “l’attività linguistica al suo massimo di integrazione culturale” (Valesio 1986:142 en Arduini 1996). De este modo, y contrariamente a cierta tradición filosófica, la retórica es el punto de partida desde el que se construye la lengua, que, a su vez, como ya hemos visto, *configura* la cultura de la que es expresión.

Una analogía especialmente ilustrativa sería la que se podría establecer entre la función de la figura en esta nueva concepción de la retórica y el modo en el que Cassirer entiende el símbolo. Cassirer asimila la teoría kantiana del conocimiento y la reinterpreta en sentido cultural, o sea, la actividad simbólica en el acto de nombrar la experiencia, la organiza, la hace pensable y sobre todo comunicable. Es decir “la actividad simbolizadora [...] no sirve para nombrar el mundo ya conocido, *sino para producir las propias condiciones de cognoscibilidad* de lo que se nombra. El símbolo no es un revestimiento meramente accidental del pensamiento, sino su órgano necesario y esencial” (Eco [1984] 2000: 239). Lo mismo que el símbolo, la actividad figural no permite tanto expresar el mundo que conocemos de una determinada manera (figural en vez de neutra), sino que nos permite conocerlo, lo hace legible, interpretable, y ofrece un marco posible para ordenarlo. La figura no es por lo tanto un “después” respecto de un momento creativo constituido de *intellectio* e *inventio*. (Arduini 1996: 85).

Sólo desde esta perspectiva es posible circunscribir una concepción moderna de la metáfora capaz de poner en contacto el lenguaje retórico con la cultura:

“La metáfora non è semplicemente la capacità di percepire la somiglianza fra fenomeni bensì un vero mezzo di costruzione della realtà. Parlare di metafore nella traduzione significa parlare di modelli di mondo e di come diversi modelli appartenenti a culture distinte possono entrare in reciproca relazione”. (Arduini 1996:78).

Lo realmente fructífero de este punto de vista es que la figura se constituye en el modo a través del cual somos capaces de representar el mundo y por lo tanto en la manera en la que una cultura se ve a sí misma y se confronta con las otras.

Veamos algunos casos en los que se muestra el estrecho nexo que une la figura retórica con el contexto cultural en el que nació, hasta el punto de que el lector del texto traducido no logra entender la metáfora, es decir, no logra entender la determinada proporción entre el término figurado y el real.

Tomemos el ejemplo que nos propone Umberto Eco ([1984] 2000: 189). En *El Cantar de los Cantares* se nos dice: “son tus dientes cual rebaño de ovejas... que suben del lavadero” [4,2] para referirse a una doncella. Este símil parece un tanto desconcertante, esas ovejas para el lector occidental suben del lavadero, *lanudas y chorreantes* (entre balidos y un fuerte hedor: premisa tremenda para construir la analogía de la doncella bíblica. El problema que, sin duda, planteó la figura al traductor bíblico no ha sido resuelto al proponernos una traducción que ha considerado la figura como mero segmento individual que hay que sustituir obviando el problema cultural.

Lo realmente sugerente en nuestro planteamiento es que el traductor, para poder comprender el símil, debe inferir el código cultural que lo hace aceptable en la cultura y en el texto de partida. Y, por lo tanto, su *saber* como traductor le obliga a conocer al mismo tiempo, en este caso, tanto el universo de discurso del poeta bíblico, como las propiedades de la doncella. “Es necesario notar que el poeta bíblico elimina las propiedades citadas anteriormente, [o sea, que las ovejas salen del lavadero *lanudas y chorreantes*] para conservar sólo su carácter de *aequalitas numerosa*, esplendida unidad en la variedad junto con su blancura. El poeta se lo puede permitir porque en su cultura ésas eran probablemente las propiedades asociadas a las ovejas, al menos en el marco del uso poético, y por lo tanto adecuadas para describir la belleza de una pastorcilla sana y robusta”. En otras palabras, el hecho de que las ovejas son realmente únicas e iguales en su variedad, y sobre todo, que para una determinada cultura el rebaño es ejemplo de unidad en la variedad. (Eco [1984] 2000: 190).

Dos ejemplos significativos son la traducción del “Cantar de los Cantares” de Fray Luis de León junto con el documento privilegiado de la “*Exposición sobre el cantar decantares de Salomón según el sentido dela letra, por el maestro Fray luis deleón*” (1589) en el que sienta los presupuestos de su traducción, subrayando ya en primer lugar, el problema cultural y la oscuridad del texto que de ello se deriva:

“Por ser estilo y juicio delas cosas en aquel tiempo y en aquella gente tan diferente delo que se platica agora, de do naçe pareçernos nuebas y estrañas y fuera de todo buen primor las comparaciones de que vsa este libro. [...] Como ala verdad cada lengua y cada gente tenga sus propiedades de hablar, adonde la custumbre vsada y reçebida haze que sea primor y gentileça lo que en otra lengua y otras gentes pareçería muy tozco” (Fray Luis de León [1589] 2003: 99-100).

En un segundo momento determina la necesidad de una traducción literal por tratarse de un texto sagrado:

“Porque entiendo ser [...] el offiçio del que traslada maiormente scripturas de tanto peso [...]. El que traslada ha deser fiel y cabal y si fuere posible contar las palabras para no dar ni más ni menos dela mesma calidad y condiçión y variedad de signifiçaões que los originales tienen; sin limitallas asu proprio sentido y pareçer, para los que leyeren la traducción puedan entender

toda la variedad desentidos a que daa ocasión el original si se leyese y queden libres para escoger loque mejor dellos les pareçiere” (Fray Luis de León [1589] 2003: 101).

En consecuencia, su traducción de la mencionada metáfora resulta ser: “Tus dientes como hato de ouejas tresquiladas que vienen de vañarse, las quales todas paren de dos en dos y ninguna entre ellas ay vazía”. (Fray Luis de León [1589] 2003: 155). Luego, en el comentario desmenuza el trabajo interpretativo del traductor al reconstruir, usando una terminología actual, el *universo de discurso* del original y, por lo tanto, teniendo en cuenta la cuestión cultural en la traducción de la figura:

“La bondad y gentileza de los dientes está enque sean diuididamente menudos, blancos, y iguales y bien juntos, lo qual todo se pone en esta comparación como delante de los ojos. La blancura, en decir que salen de bañarse; [...]. Es dezir, que son como un hato de ouejas las quales van assí siempre juntas y apiñadas [...] que a quien las mira algo apartado les pareçe ser todas una cosa blanca. [...]. Mas, quando son llenas y han cada una parido dos, como aquí dize, vienen los corderitos encaxados entre ellas, porque cada una lleua sus dos hijos a los lados, los quales hinchén aquel vazío que a los pies della dexaban. [...]. Pues dize el pastor en este lugar que los dientes desu Esposa son ni más ni menos, porque son tan parejos y tan juntos unos con otros como las ouejas quando vienen en su manada. Y dize el pastor que están juntos por abaxo en su naçimiento, donde júntese con las ensias y donde algunas personas los suelen tener apartados, como lo están por arriba; tan iguales y parejos como las ouejas, que vienen cada qual con sus dos cordericos y *no ay vacía entre ellas*”. (Fray Luis de León [1589] 2003: 161-162).

Si tenemos en cuenta que la obra fue concebida como “égloga pastoril adonde con palabras y lenguaje de pastores habla Salomón y su esposa, y algunas vezes sus compañeras como si todos fuesen gente del aldea” (Fray Luis de León 2003: 98) entendemos porque es pertinente el símil de las ovejas y los dientes ya que, “pudiéralos asemejar a vn sartal de perlas o a otra cosa preçiosa y gentil, como hazen otros enamorados; mas, en esta semejança delas ouejas, guardó mui mejor la conveniençia del pastor” (Fray Luis de León [1589] 2003: 162). La conclusión apasionante es que sólo a través de la reconstrucción del trabajo interpretativo del traductor, se comprende “la sutil red de proporciones entre determinadas *unidades culturales* en una cultura”. (Eco [1984] 2000: 190).

Según Ricoeur, “la metáfora es *mimesis*” ([1975] 2001: 323) y “es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de reedescibir la realidad” ([1975] 2001:13). Por lo tanto, su constitución no corresponde a un juego gratuito, sino que las metáforas muestran la cultura en acción y la dinámica misma de la *semiosis* y, lo que es más importante para nuestro razonamiento, las semejanzas que pone de manifiesto una metáfora no están sólo en las cosas sino, sobre todo, en el modo en el que el lenguaje define esas cosas en una determinada cultura.

Lo realmente interesante es que una lengua y una cultura se revelan auténticamente no sólo en el *dialogismo* insito en el propio lenguaje, como ya teorizara Batjin, sino en “una dialogicità che procede anche oltre le lingue perché così come nel contatto fra gli individui si fa spazio la vera comunicazione, allo stesso modo una lingua e una cultura si svelano nella loro profondità solo nel rapporto con un'altra lingua e un'altra cultura” (Arduini 1996:74).

Otro caso curioso, por análogas razones, son las posibles traducciones del inicio de *El cementerio marino* de Paul Valéry:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
 Entre les pins palpité, entre les tombes;  
 Midi le juste y compose de feux  
 La mer, la mer, toujours recommencée!

En traducción de Jorge Guillén:

Ese techo, tranquilo de palomas,  
 Palpita entre los pinos y las tumbas.  
 El Mediodía justo en él enciende  
 El mar, el mar, sin cesar empezando...  
 (Valéry, [1922] 1967: 28-29).

En la tradición hermenéutica de este texto, “nadie pondrá en duda que las palomas son las blancas velas de los pescadores de Sète” (Cohen [1929] 1967: 64). Sin embargo, para el lector-traductor que se enfrente por primera vez al texto no tiene por que ser tan sencillo, baste el ejemplo del traductor chino, que viviendo entre templos budistas y no conociendo la costa francesa, cuando se encuentra con semejante figura, está obligado a reconstruir el universo de discurso de un poeta francés familiarizado con la imagen de la costa francesa moteada de barquitas de velas blancas como blancas son las plumas de las palomas. Pero no es necesario ir tan lejos e imaginarnos un traductor tan alejado culturalmente, nos serviría nuestro esforzado traductor español que tiene que vencer una apuesta más arriesgada, ¿por qué una superficie azul como el mar tiene que parecer un techo?

Para cualquier español que viva en ciudades donde los techos de las casas son normalmente rojos la imagen resulta un tanto desconcertante, tanto como el rebaño de ovejas en boca de la pastorcilla bíblica. El hecho es que Paul Valéry, aunque hablase de un cementerio de Provenza, pensaba como un parisiense y en París los techos son de pizarra y a la luz del sol pueden producir reflejos metálicos. O sea *midi le juste* crea sobre la superficie marina reflejos plateados que a Valéry le sugieren la extensión de los techos de París. Y ésta es, según Eco, la explicación para la elección de esta metáfora y aún más, esta figura es asimismo resistente a cualquier intento de traducción clarificadora, a menos que uno se pierda en paráfrasis explicativas que asesinarían el ritmo y desnaturalizarían la poesía. (Eco 2003: 168).

O sea que el *toit tranquille* es el mar inmóvil, *leitmotiv* que se repetirá al final de la estrofa III, más entonces para designar el alma, cuyas profundidades abraja:

Stable trésor, temple simple à Minerve,  
 Masse de calme, et visible réserve,  
 Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi  
 Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
 Ô mon silence!... Édifice dans l'âme,  
 Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Traducido por Jorge Guillén:

Tesoro estable y a Minerva templo,  
 Masa de calma y visible reserva,  
 Agua parpadeante, Ojo que guardas  
 Bajo un velo de llama tanto sueño,  
 ¡Oh, mi silencio! En el alma edificio,

Mas cima de oro como mil tejas, Techo.  
(Valéry, [1922] 1967: 30-31).

De el *Édifice dans l'âme*, el alma edificio, no acertamos a ver más que su *Comble d'or*, o sea, su cima de oro, esa ondulación del techo que celosamente oculta los tesoros de conciencia que alberga (Cfr. Cohen [1929] 1967: 66). Y luego, nuevamente al final del poema para recordar la visión inicial en un movimiento circular en la estrofa XXIV:

Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies  
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Que Jorge Guillén traduce:

Olas, romped gozosas el tranquilo  
Techo donde los foques picotean.  
(Valéry, [1922] 1967: 50-51).

Así, las olas rompen el tranquilo techo por donde caminaban las palomas, o sea, la superficie lisa que surcaban las velas de los barquitos. Es “un himno bergsonianiano a la vida, a la energía creadora, al triunfo de lo momentáneo y de lo sucesivo sobre lo eterno y lo inmóvil” (Cohen [1929] 1967: 83).

¿Qué nos demuestran estos ejemplos? Pues que sólo es posible confrontar figuras de culturas diversas en términos de texto y de reconstrucción cultural del *universo de discurso* que las ha producido. Si una metáfora es la imagen a través de la cual una cultura se construye respecto de sí misma y respecto del *Otro*, sobreponer dos imágenes es una difícil tarea de perspectivas y de continuas reelaboraciones del sentido. Como hemos visto en los ejemplos propuestos, en ambos casos el traductor se ha sustraído a la tarea de reelaborar el sentido de la figura para adaptarlo a las nuevas condiciones de recepción.

Las metáforas, al mostrarnos el dinamismo de la cultura, nos permiten tocar con las yemas de los dedos la *semiosis en movimiento*, así como la tarea de segmentación del *continuum* que este proceso semiótico conlleva (Cfr. Fouces 2003a, 2003b). El término *continuum* o (materia) ofrecido por Hjelmslev representa el “principio universal de conformación”, o sea el universo que no ha sido todavía *semiotizado* y, por lo tanto, todavía no es cultural. De modo que:

“Cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento” amorfa, [o *continuum*], destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis. Es como un mismo puñado de arena con el que se formasen dibujos diferentes o como las nubes del cielo que de un instante a otro cambian de forma [...]. Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas” (Hjelmslev, 1943 [1971]: 79).

Hjelmslev pone el ejemplo del *continuum* amorfo del espectro del color en el que cada lengua establece sus fronteras de modo arbitrario. (Hjelmslev, 1943 [1971]: 80). Ejemplo, que recupera Eco, al darse cuenta de que, “para la porción de *continuum* que nosotros llamamos /azul/ [...] la civilización grecolatina, es de suponer que no hiciera distinciones entre nuestro «azul» y nuestro «verde» y que indicara toda la porción de *continuum* bien como «*glaucus*», bien como «*caerulus*»” como nos han demostrado los textos que se conservan. “Así pues, la experiencia recorta el *continuum* y vuelve pertinentes algunas unidades”. (Eco [1975] 2000:127).



De la misma manera, queremos postular que la creación *figural* hace pertinentes algunas unidades semánticas que antes de la aparición de la metáfora no lo eran y reestructura el sistema de los significados que nombran e interpretan esas unidades. O sea, el texto estético, produce un proceso de *pertinentización del continuum* en el nivel del contenido (Eco [1975] 2000:372), llegando a ser el fulcro de la dialéctica entre innovación y conservación que caracteriza las culturas.

Otro ejemplo clásico de la dificultad para traducir algunas figuras retóricas compete a la *pertinentización del continuum* en el nivel de expresión. Un ejemplo es el célebre eslogan del candidato Eisenhower en la campaña de las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 1952, “*I like Ike*”, eficaz gracias a los efectos paronomásticos de sus sonidos, que Jakobson analiza:

“El eslogan político “*I like Ike*” (/ay layk ayk) es de estructura esquemática, consistente en tres monosílabos, con tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales viene seguido simétricamente de un fonema consonántico /.l.l.k/. La conformación de las tres palabras presenta una variación: no se da ningún fonema consonántico en la primera palabra, dos cercan el segundo diptongo, y hay una consonante final en el tercero. [...]. Los dos cólones de la fórmula trisilábica “*I like / Ike*” riman entre sí, y la segunda de las dos palabras rimantes está plenamente incluida en la primera (rima en eco): /layk/ - /ayk/, imagen paronomástica de un sentimiento que recubre totalmente a su objeto. Ambos fragmentos forman aliteración entre sí, y el primero de los dos términos aliterantes está incluido en el segundo: /ay/ - /ayk/, imagen paronomástica del sujeto amante encubierto por el objeto amado.” (Jakobson 1963 [1984]: 359).

¿Cómo reproducir en la lengua de llegada el tipo de *pertinentización del continuum* que en el nivel de expresión de la lengua inglesa efectúa la frase *I like Ike*, sin contar con el efecto intertextual que tal segmentación ejerce en el sistema cultural de la lengua inglesa?

La cuestión de que cada lengua crea una cosmovisión diversa ejemplifica el hecho de que el significado viaja de cultura en cultura y, sobre todo, que la creación *figural* construye el referente de una cultura, aspecto que tiene que ser tenido en cuenta por el traductor literario. En consecuencia, su tarea consistiría en contemplar la metáfora en dos contextos culturales distintos, para luego fijar la atención en sus efectos y en su reverso. Lectura dialógica que, desde la posición enunciativa del sujeto, muestra los pliegues de la otra cultura en un palimpsesto borroso.

### 3. EL PAPEL DE LA *INVENTIO* EN EL PROYECTO DE TRANSITIVIDAD HERMENÉUTICA

Las operaciones retóricas constitutivas de discurso son la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. (Cfr. Albaladejo 1989, 1992a, Hernández Guerrero & García Tejera 1994, Pujante 2003a).

“En la *inventio* se construye el referente del texto, o sea, la extensión; en la *dispositio* el material referencial se transforma en material textual, o sea, en *intensión*. El puente entre ambas operaciones es el proceso de *intensionalización* que convierte el referente en *macroestructura*”. (Albaladejo: 1990: 309). La *intensionalización* puede considerarse como:

“El proceso artístico por el que el autor transforma en *intensión* textual, en *macroestructura*, los materiales extensionales que ha obtenido como estructura de conjunto referencial a partir del establecimiento de un modelo de mundo; es, por tanto, una operación *poiética* que le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística” (Albaladejo: 1990: 309). (Cfr. Albaladejo 1986; id. 1989; id. 1992a; id. 1992b.).

En otras palabras, en el proceso de intensionalización se produce una estructuración de los conceptos que más tarde se expresarán lingüísticamente en la *elocutio*.

Tomando como punto de referencia esta propuesta de Albaladejo, Stecconi establece cómo pueden ser utilizadas las actividades del orador para describir el proceso de la traducción: la *inventio* sería la fase semántico-extensional en la que se produce la interpretación y lectura crítica por parte del traductor para comprender la dinámica de los discursos que debe traducir; la *dispositio*, la fase en la que se decide cómo recolocar los materiales ‘encontrados’ en el texto de la fuente durante su lectura-interpretación para crear la estructura *macrotextual* y *microtextual* del texto traducido. Fase en la que la *res extensional* (Albaladejo 1992a: 34), es decir, el contenido de la obra literaria situado en la realidad extralingüística, sufre un proceso de *intensionalización* dando lugar a la *res intensional* (Albaladejo 1992a: 34), o contenido textual que es reproducción de la *res* como extensión; finalmente, la *elocutio* sería la fase en la que la *res* derivada de la experiencia de lectura-interpretación del texto se convierte en *verbum* del texto traducido. (Stecconi 1991: 131-134).

Es necesario tener en cuenta que la *res* se asocia tanto a la *inventio* como a la *dispositio*, o sea, es una operación semántica de naturaleza extensional en el primer caso y de naturaleza intensional en el segundo. Por lo tanto, es necesario considerar una *res extensional* que es el referente textual y una *res intensional* que es la macroestructura del texto, su base semántico-intensional. (Cfr. Albaladejo 1989, 1990).

Cuanto venimos planteando sobre la creación *figural* nos induce a considerar la tarea del traductor literario como un proceso que, redefiniendo los niveles y las operaciones retóricas, conduce a una verdadera reformulación del texto. Hay que tener en cuenta que, aunque la *dispositio* aparezca, por lo general, en los tratados retóricos como una operación sucesiva a la operación *inventio*, esto no se corresponde con la realidad de la praxis discursiva, en la que todas las operaciones son simultáneas, y dado que la traducción es una *praxis* es necesario considerar con García Berrio 1979, Chico Rico 1988, Albaladejo 1989 y Pujante 2003b que en el proceso de la traducción se dan simultáneamente todas las operaciones retóricas, de tal manera, que la *dispositio* y la *elocutio* influyen hasta el final del proceso de las elecciones de la *inventio* sobre los elementos de la *res*. Es decir,

“En lo que respecta a la relación operacional de la *inventio* y la *dispositio*, la primera va **releccionando** elementos en función las necesidades nuevas que crea la coherencia organizativa que la *dispositio* va consiguiendo por medio de los distintos elementos que la *inventio* le ha ido ofreciendo en selecciones anteriores. De la primera opción selectiva de la *inventio*, algunos elementos cuadran al diseño dispositivo y otros no. [...] Con su ordenamiento (hasta que ordenamos no comprendemos los elementos que sobran y los que faltan) actúa retroactivamente en la primera operación retórica, la *inventio*. Hace que la *inventio* revise el conjunto de elementos disponibles de la *res* y que retome algunos desatendidos en principio (pero que se muestran necesarios al diseño significativo), y también hace que deseche otros en principio elegidos (pero que se muestran inútiles al actuar la *dispositio*). Todo ello en virtud de la consecución de la coherencia total en el diseño interpretativo [...], diseño que se culmina con la actuación armónica y conjunta de las tres primeras operaciones retóricas, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*” (Pujante 2003b: 4).

Por lo tanto, en este marco conceptual, el traductor que se enfrenta a la metáfora, no puede considerar ésta como un conjunto de semas, es decir, como una serie de segmentos individuales que

hay que sustituir sino que es necesario que reconstruya el sentido de la figura, o sea, la *res extensional*. Por lo tanto, la metáfora, como procedimiento microestructural tiene sólo sentido a partir de las estrategias y técnicas de interpretación elaboradas en la *inventio*. (Arduini 1991: 85).

En consecuencia, una vez capturada la *res extensional* en el acto hermenéutico de comprensión del texto origen, el traductor podrá reorganizar y reinventar la imagen en la lengua de llegada a través de un proceso de *intensionalización*. Posteriormente, la *elocutio* sería la fase en la que la *res* derivada de la experiencia de lectura-interpretación del texto de origen se convertirá en *verbum* en el texto en la lengua de llegada. Esta perspectiva permite reconocer al traductor el derecho de participar de la operación *poiética* inherente a la creación artística.

Lo cual nos obliga a insistir en el hecho de que los aspectos elocutivos, propios de la *microestructura*, no deben ser separados de la interpretación en el sentido de que la *elocutio* está estrechamente unida a las demás operaciones retóricas constitutivas de texto, tanto en el momento de la recepción del texto como en el momento de la producción. De modo que el problema de la traducción se configura así como un caso específico de “interpretación en función cognoscitiva” (Albaladejo 2006: 33), pero con la particularidad de que lo interpretado se manifiesta en un código lingüístico diferente del código del texto de origen.

Desde este punto de vista, la *inventio* es el elemento clave para hablar retóricamente de traducción porque en esta operación se produce la transformación del texto. Arduini propone dos conceptos que ayudarán a entender este paso. En la operación que otorga la *res* semántico-extensional al texto considera un doble aspecto: el *referente objetivo*, es decir el estado de las cosas tal y como se nos muestran en la realidad; y el *referente percibido*, que sería el modo en el que el individuo percibe esa realidad antes de que sea convertida en texto. De hecho, y este es el aspecto más significativo, sólo a través de este referente percibido podemos tener experiencia del mundo y será esta experiencia la que se transforme en la *res* semántico-extensional utilizada como base en el proceso de *intensionalización*. Por lo tanto, la relación con la realidad está sujeta a una pluralidad de interpretaciones porque antes de transformarse en texto ya ha sido construida individualmente en la percepción. (Cfr. Arduini 1991: 83).

Llegados a este punto, el traductor redistribuye los materiales y los niveles del discurso. En el ejemplo anteriormente propuesto de la posible traducción del célebre lema electoral “*I like Ike*” analizado por Jakobson, la organización del material referencial mutaría y de consecuencia alcanzaría a la relación *inventio-dispositio*, en el proceso esencial de la *intensionalización*. De este modo, si la relación *inventio-dispositio* no es la del texto de partida, las consecuencias se manifestarán también en el nivel de la *elocutio*.

Cuando Fulda, en *El arte de traducir*, trata de situar la traducción entre las artes reproductivas, se da cuenta de que el traductor no puede ser nunca un mero reproductor de un texto: el hecho de que la traducción no se encuadre entre las artes reproductivas ni entre las artes productivas sino que mantenga el justo medio entre ambas concede a ésta una situación muy peculiar que consiste en ser la empresa de “recrear lo ya creado” (Fulda [1903] en Vega 1994: 281). Este trabajar sobre lo ya creado significa, como para el copista de una obra pictórica, prescindir de la invención, pero producir de nuevo y rendir todo el trabajo técnico que el pintor ha rendido. Hay, no obstante una diferencia entre el copista del pintor y el traductor. (Rodríguez Monroy 1999: 95).

“De él se aleja el traductor por la parte productiva, al hacer resurgir la obra original de arte no sólo en un nuevo ejemplar, sino también en un material totalmente distinto. De esta determinación conceptual se deriva que el traductor se enfrenta a una tarea cuya complicación no tiene parangón ni en las artes productivas ni en las reproductivas” (Fulda [1903] en Vega 1994: 281).

De ahí, si consideramos su tarea como un proceso suspendido entre la producción creativa y la reproducción técnica, y en consecuencia, una actividad menos alejada de la creación literaria de lo que toda la tradición crítica ha sostenido, nos aproximamos a una consideración de la traducción literaria como una actividad en la que se difuminan los límites entre creación original y el texto traducido como sostiene la moderna teoría postestructuralista.

La diferencia que hoy existe entre ‘escribir’ y ‘traducir’ descende de la moderna acepción de *inventio*. El escritor inventa y el traductor encuentra ya el producto de la invención de otro. O sea, el escritor participa de la *inventio* romántica, mientras que el traductor se retrotrae a una concepción de la *inventio* eminentemente clásica, en la que se redescubre algo ya preexistente, porque hay que tener en cuenta que, para la mirada de la retórica:

“la *inventio* remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción más “extractiva” que “creativa” [...] la *inventio* es un encaminarse (*via argumentorum*). Esta idea de la *inventio* implica dos sentimientos: por una parte, una confianza muy firme en el poder de un método, de una vía [...]; por otra parte, la convicción de lo espontáneo, lo ametódico no produce nada: al poder de la palabra final corresponde una nada de la palabra original; el hombre no puede hablar sin ser dado a luz por su palabra y para este alumbramiento hay una *tejné* particular, la *inventio*. (Barthes 1974: 44).

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1990). “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, en *Epos. Revista de Filología*. U.N.E.D. Vol. VI, pp. 303-314.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992a). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992b). “Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario”, en *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l’Interpretazione*. Vol. II. 1.2, pp. 179-200.

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1996). “El código semántico-extensional en la traducción del texto sagrado”, en *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l'Interpretazione*. Vol. V-VI, pp. 9-16.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2004). “Similarity and Difference in Literary Translation”, en Stefano Arduini & Robert Hodgson (eds.) *Similarity and Difference in Translation*. New York & Rimini: Nida Institute from Biblical Scholarship & Guaraldi, pp. 449-462.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2006). “Traducción y representación”, en Consuelo Gonzalo y Pollux Hernández (eds.) *CORCILLVM. Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra*. Madrid: Arco Libros.
- Arduini, Stefano (1991). “Campo Retorico, inventio e traduzione”, en *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l'interpretazione*. Vol. I. 2, pp. 77-88.
- Arduini, Stefano (1992a). “L'invenzione continua: retorica e traduzione”, en *Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l'interpretazione*. Vol. II. I.2, pp. 327-338.
- Arduini, Stefano (1992b). “Fra antico e moderno. Retorica come teoria generale del discorso”, en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Nuova Serie. Vol. 42. 3, pp. 93-111.
- Arduini, Stefano (1993). “Sfide all'interpretazione”, en *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l'interpretazione*. Vol. III, pp. 159-173.
- Arduini, Stefano (1996). *Retorica e traduzione*. Urbino: Università degli Studi di Urbino.
- Arduini, Stefano (2001). “Metáfora y cultura en la traducción”, en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. Vol. IV. <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/metaforacultura.htm>
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. Valentín García Yebra (ed. y trad. esp.) Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1990). *Retórica*. Quintín Racionero (ed. y trad. esp.) Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland (1970). “La Rhétorique ancienne”, en *Communications*. Vol. 16. Ahora en, *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica*. (Trad. esp. de Beatriz Dorriots) Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Batjin, Mijail (1975). *Hudozestvennaa Literatura. Teoría y estética de la novela*. (Trad. esp. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra) Madrid: Taurus, 1989.
- Brandt, P. A. (1995). “The Meaning of Metaphor”, en *Grammars of Metaphor*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica.

- Chico Rico, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cohen, Gustave (1929). “Essai d’explication du Cimetière marin”, en la *Nouvelle Revue Française*, 1 febrero 1929. “Ensayo de explicación de *El cementerio marino*”, (Trad. esp. de Dolores Sánchez de Aleu) en Paul Valéry, *El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial 1967.
- Eco, Umberto (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani. *Tratado de semiótica general*. (Trad. esp. de Carlos Manzano) Barcelona: Lumen, 2000. 5ª ed.
- Eco, Umberto (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. (Trad. esp. de Helena Lozano) Barcelona: Lumen, 2000.
- Eco, Umberto (1995a). “Mentalese e traduzione”, en *Carte semiotiche*. Vol. 2, pp. 23- 28.
- Eco, Umberto (1995b). “Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione”, en Siri Nergaard (ed.) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, pp 121- 146.
- Eco, Umberto (1999). “Experiences in Translation”, en *VS*. Vol. 82. gennaio-aprile, pp. 87-108.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Fouces González, Covadonga G. (2003a). “La textualidad de la cultura: Globalización y prácticas retóricas de la traducción”, en *LOGO. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*. Vol. III. 5, pp. 101-106.
- Fouces González, Covadonga G. (2003b). “La traducción como práctica privilegiada de las dinámicas culturales”, en Ricardo Muñoz Martín (ed.) *Actas del congreso: I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación AIETI*. Granada. 12-14 febrero, 2003. Vol. 1, pp. 399-406.
- Fulda, L. (1903). “El arte de traducir”, en Miguel Ángel Vega (ed. y trad. esp.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 281.
- García Berrio, Antonio (1979). “Poética e ideología del discurso clásico”, en *Revista de Literatura*. Vol. XLI. 81, pp. 36-37.
- Hjelmslev, Louis (1943). “Omkring sprogteoriens grundlæggelse”, en *Festskrift udg. Af Københavns Universitet* (noviembre 1943), pp. 1-113. *Prolegomena to a Theory of Language*. (Trad. ingl. de Francis J. Whitfield) Madison: University of Wisconsin Press. 1961. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. (Trad. esp. de José Luis Díaz de Liaño) Madrid: Gredos, 1980. 2ª ed.
- Genette, Gérard (1966). *Figures*. París: Le Seuil.

- Genette, Gérard (1969). *Figures II*. París: Le Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Le Seuil.
- Grupo μ (1982). *Rhétorique générale*. París: L'Arrouse. *Retórica general* (Trad. esp. de Juan Victorio) edición ampliada por los propios autores, Barcelona: Paidós, 1987.
- Hernández Guerrero, José A. & García Tejera, Ma del Carmen (1994). *Historia breve de la Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Humboldt, Wilhelm von (1979). *Über den Einfluss des verschiedenen Charakters der Sprachen auf Literatur und Geistesbildung*. Werke III, Schriften zur Sprachphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 5. Aufl.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. París: Minuit. *Ensayos de lingüística general* (Trad. esp. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes) Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Kant, Immanuele (1781). *Kritik der reinen Vernunft*. Riga. *Crítica de la razón pura* (Trad. esp. de Pedro Rivas) Madrid: Alfaguara, 2003, 21ª ed.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: Chicago University Press. *Metáforas de la vida cotidiana* (Trad. esp. de Carmen González Marín) Madrid: Cátedra, 1998.
- León, Fray Luis de (1589). “Exposición sobre el cantar decantares de Salomón según el sentido dela letra, por el maestro Fray luis deleón dela Orden de S. Aug. Cathredático de Theología en Salamanca”, en *El Cantar de los Cantares de Salomón*. José María Becerra (ed.) Madrid: Cátedra, 2003.
- Newmark, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall Internacional. *Manual de traducción*. (Trad. esp. de Virgilio Moya) Madrid: Cátedra, 1992.
- Peirce, Charles Sanders (1958). *Collected Paper (C.P.)*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Pujante Sánchez, David (2003a). *Manual de Retórica*. Madrid: Castalia.
- Pujante Sánchez, David (2003b). “La operación dispositio como base de la construcción del significado discursivo”, en *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. Vol. 5. <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-Operacidispositio.htm>
- Quintiliano, Marco Fabio (1970). *Institutionis Oratoriae*. M.Winterbottom (ed.) Oxford: University Press, 12 vol.
- Richards, Ivor A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford University Press.

- Ricoeur, Paul (1975). *La métaphore vive*. París: Le Seuil. *La metáfora viva*. (Trad. esp. de Agustín Neira) Madrid: Trotta, 2001, 2ª ed.
- Rodríguez Monroy, Amalia (1999). *El saber del traductor*. Barcelona: Montesinos.
- Snell-Hornby, Mary (1988). *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. (Trad. esp. de Ana Sofía Ramírez) Salamanca: Almar, 1999.
- Stecconi, Ubaldo (1991). “Una retorica per la traduzione”, en *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l’interpretazione*. Vol. I. 2, pp. 127-139.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá*. (Trad. esp. de Rosa Rabadán y Raquel Merino) Madrid: Cátedra, 2004.
- Valesio, Paolo (1986). *Ascoltare il silenzio*. Bologna: Il Mulino.
- Valéry, Paul (1922). *Le cimetière marin*. París: Gallimard. *El cementerio marino*. (Trad. esp. de Jorge Guillén) con Ensayo de explicación de *El cementerio marino* de Gustave Cohen. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Vega, Miguel Ángel (ed.) (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

“Esta publicación es resultado de la investigación realizada en el marco del proyecto de Referencia CCG06-UAM/HUM-0282 de la Universidad Autónoma de Madrid con financiado con la Comunidad de Madrid”.