

## LA CRÍTICA Y LA TRADUCCIÓN COMO VERSIONES DE LO FORÁNEO

Patricia Willson

«Los problemas de la traducción» es, quizá, la frase más recurrente a la hora de darles título a coloquios, a volúmenes colectivos, a números monográficos de revistas. Otra es «traducción y cultura»; otra, «crítica y traducción». Detrás de cada una de estas frases hay posiciones teóricas o incluso un «aire de época» en los estudios de traducción.

Que el carácter de la traducción sea problemático o no es una discusión que merecería una conferencia por sí sola; además, hay varias exposiciones al respecto en este coloquio. Por mi parte, he observado que muchos de los que sostienen ese carácter problemático de la traducción —sobre todo, la literaria— plantean la utopía de la equivalencia, de «producir el mismo efecto», de querer convertir lo otro en lo mismo; también, que, en general, no consideran posible que el discurso sobre la traducción pueda ser sistematizado en ningún tipo de categorización crítica o teórica: todo está reducido a la dificultad al traducir una frase, un verso, una palabra. Tal es la divisa del *American Translation Workshop*, corriente teórica (o, para algunos, pseudoteórica) que tuvo su apogeo en la academia estadounidense hacia la década de 1960, gracias, entre otros factores, a la fundación del *National Translation Center* en 1965, a la publicación de la antología *Modern Poetry in Translation*, y a la intervención como traductores de algunos poetas como Ted Hughes, Lawrence Ferlinghetti, Elizabeth Bishop y Robert Lowell.

Una vez que se sale de esta *impasse*, una vez que se piensa la traducción no únicamente como reproducción o mimesis de algo producido en

otras coordenadas espacio-temporales, es posible indagar cuáles son las funciones que los productos de esta práctica llenan en el espacio cultural receptor, en el modo en que esos productos interactúan con las escrituras «vernáculos», donde coexisten con otras prácticas culturales, teñidas como ellas por cuestiones ideológicas. Tal es la posición del llamado «giro cultural» en los estudios de traducción, que comenzó en la década de 1980, y que subyace al segundo sintagma: «traducción y cultura». Los teóricos de esta corriente, Susan Bassnett, André Lefevere, entre otros, se distancian de los modelos inductivos y científicos de la traducción para proponer un discurso deductivo y menos formal, en el que abundan las consideraciones sobre ideología, instituciones y prácticas.

En esta conferencia me centraré en la índole de las relaciones entre la crítica y la traducción literarias, es decir, en tratar de presentar los aportes que los estudios literarios pueden hacer a los estudios de traducción, y viceversa, pues se trata, a mi entender, de iluminaciones mutuas. Para responder a la pregunta sobre los vínculos entre crítica y traducción no solamente intentaré restituir homologías y divergencias; comenzaré con un ejemplo, que es el análisis crítico de una traducción, a partir del cual aspiro a mostrar (y no a demostrar) similitudes y diferencias entre traducción y crítica en el plano de la legibilidad y en el plano de la creación o de la producción textual.

«*El relato secreto*»

En sus *Diarios 1939-1945*, el escritor francés Pierre Drieu La Rochelle expone su opinión cínica pero certera sobre el género testimonial; según Drieu, en todo escritor habría un impulso que lo lleva a aprovechar todo lo que escribe, a no someter nada al descarte; de allí, la profusión de diarios íntimos y confesiones, a la manera de Jean-Jacques Rousseau, pero, sobre todo, de André Gide. «Me horroriza la concentración avara de los profesionales del diario [...] –afirma Drieu–, es una gran debilidad llevar un diario íntimo en lugar de escribir verdaderas obras.»

Los textos testimoniales de Drieu La Rochelle, sus diarios de la guerra, son, sin embargo, algo más que la materia literaria que el escritor quiere salvar a toda costa del silencio, o la prueba de una falta de capacidad para la ficción; son *una brasa en la mano*. Los avatares que rodearon

su publicación en versión integral demuestran por sí mismos el cariz de su contenido. La editorial Gallimard duda largamente sobre la pertinencia de la publicación; antes de proceder a ella, espera que los herederos de Drieu hayan muerto. Al leer el *Journal 1939-1945*, se comprende tal vacilación: la misoginia, el antisemitismo –que no es solo político, sino una suerte de biologicismo racista–, la misantropía en general, que vira por momentos a un misticismo alucinado; todo convierte a ese diario en un documento difícil de procesar.

En ese magma de odio hacia las mujeres, hacia los judíos, hacia los homosexuales, hacia algunos de sus amigos más cercanos y, fundamentalmente, hacia sí mismo, hay un texto breve y perfecto: «*Récit secret*», escrito en la época de sus últimas tentativas de suicidio, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. De ese texto, en 1950, la revista *Sur* de Buenos Aires publica la primera y –hasta donde sé– única versión castellana, «Relato secreto»; su traductor es el entonces joven escritor argentino Julio Cortázar.

### *Cortázar*

En 1946, gracias a la intercesión de Jorge Luis Borges, se publica en la revista *Los anales de Buenos Aires* el cuento «Casa tomada», de Julio Cortázar. Ese relato, incorporado a la segunda edición de la Antología de la literatura fantástica realizada por Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, será desde entonces un clásico de las antologías de literatura fantástica argentina y latinoamericana. En 1951 aparece *Bestiario*, volumen de cuentos que recoge «Casa tomada» y otros relatos no menos memorables, con los que irrumpe en la literatura argentina una nueva manera de narrar lo fantástico, aquella que incorpora nuevas formas de percepción y le da espacio ficcional a un mundo no del todo racional ni explicable. Entre «Casa tomada» y *Bestiario*: este es –en el contexto de la producción ficcional de Cortázar– el marco de la versión de «*Récit secret*», traducción que antecede aquellas que forjaron para siempre el lugar de Cortázar como traductor, las que hizo de *Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar, en 1955, y de los cuentos completos de Edgar Allan Poe en 1956. Estas traducciones –sobre todo, la de Poe– pertenecen a la categoría de las llamadas «grandes traducciones»;

más que un juicio de valor, se trata de una constatación: son traducciones productoras de discursividad, son reeditadas, releídas, criticadas, denostadas, muchas veces se llega a traducir contra ellas. Por ejemplo, el Poe de Baudelaire, el Milton de Chateaubriand, el Woolf y el Joyce de Borges.

¿Qué poética de escritor va construyendo Cortázar por esos años, esto es, entre 1946 y 1951? Antes de la aparición de *Bestiario* –su primer volumen de cuentos–, el joven Cortázar ha escrito y publicado en diversos medios periódicos una obra crítica no tan exigua. En ella, Cortázar pasa revista a la tradición de la novela moderna, desde el romanticismo hasta el existencialismo, y discurre largamente sobre el surrealismo. En el ensayo *Teoría del túnel*, que es un recorrido por la literatura francesa y europea con preferencias nítidas en materia literaria, Cortázar enuncia su propio programa novelesco, condenando la novela narcisista y, en general, toda limitación monológica del autor que crea un personaje espejo que lo devuelve a sí mismo sin poder pasar al otro, sin alcanzar un estado compartido de conciencia (Yurkievich, 1994: 21). De allí, el carácter de *alter ego* peculiar que tendrá, años más tarde en *Rayuela*, el personaje de Horacio Oliveira.

Una de las tesis centrales de *Teoría del túnel* se refiere a la lengua literaria; según Cortázar, en lugar de rehacerlas, es necesario echar abajo las formas verbales limitadas y tradicionales que, como un cristal, nos vedan la contemplación de la realidad. «Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir.» Nótese el tono de *graffiti* Mayo del 68 *avant la lettre*: «destruyendo se construye». Esta idea tiene como correlato el gusto por la experimentación formal y una concepción del escritor como enemigo heroico de las gramáticas.

En otros textos críticos recopilados póstumamente, Cortázar vuelve a reivindicar al surrealismo. El fraseo inconfundiblemente suyo y que imita el discurso coloquial sirve para configurar una posición crítica frente a la doxa: «Es extraordinario cómo las buenas gentes se lo imaginan [al surrealismo] concluido, bien muertecito [...]. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esta tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros»

(Cortázar, 1994b: 179-180). El diminutivo «muertecito», mezclado con el uso del «vosotros», forma afectada o falsamente erudita en el Río de la Plata, marca por oposición el vitalismo del enunciador y del movimiento al que reivindica –el alegre surrealismo–, por una parte y, por otra, los hipócritas, los verdaderamente muertos, los que odian al surrealismo.

En síntesis, allí donde Cortázar ve transgresión, Drieu ve un ejercicio lúdico desprovisto de sentido. Esta posición diferencial frente al surrealismo marca concepciones antitéticas de la literatura. La pregunta para el crítico es la siguiente: ¿incide esa divergencia en una traducción?

### *Afinidades / divergencias*

Uno de los lugares comunes a la hora de la crítica de traducciones es el planteo de la conveniencia –a los fines de una traducción lograda– de que existan afinidades estéticas entre autor y traductor (Venuti, 1995: 276). La postulación de la existencia de tales afinidades suele entrañar la suspensión del juicio crítico, que llega a considerar necesarias las elecciones del traductor, nunca necesarias, justamente por ser lo que son: elecciones.

La literatura argentina tiene un ejemplo elocuente de la «inmunidad» que otorga la postulación de la simpatía entre autor y traductor: la versión española que José Bianco hizo de *The Turn of the Screw* de Henry James para Emecé Editores de Buenos Aires en 1945, y reeditada profusamente desde entonces. Cuanto más firmemente el crítico sostiene los rasgos comunes entre los procedimientos literarios de James y de Bianco, más perfecta le parece la traducción de éste; la afinidad no solo le otorga a la traducción una especie de inmunidad a las críticas, sino también a la descripción.

Esta idea de afinidades entre autor y traductor entraña el caso opuesto: cuando ambos difieren, la traducción parecería ser objeto de todas las miradas de sospecha. El par Drieu-Cortázar parece estar incluido en este caso: imposible imaginar escritores más divergentes, tanto en lo político como en lo estético. Estéticamente, esa divergencia se manifiesta de la manera más perfecta en la actitud de ambos frente al

surrealismo. Drieu, que ha sido compañero de juergas de los surrealistas, tiene de ellos una opinión desencantada; los desprecia por su juvenilidad, y por su visión optimista del arte y la literatura. Nada podría ser más reprobable para él, un intelectual desengañado. En su novela *Gilles*, hay un episodio que los muestra como personajes mezquinos y a la vez infantiles, pero sobre todo, genuflexos ante el poder político.

### *Suicidio y narración*

El relato del suicida Drieu llega a las manos de dos editores y escritores argentinos –Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*, y José Bianco, secretario de redacción de esa revista– a través de un colaborador en la *Nouvelle Revue française*, Jean Paulhan, en 1946. Si bien en 1951 habían circulado 500 ejemplares de este texto fuera del circuito comercial, la edición en francés para el gran público se produce apenas en 1961, cuando Gallimard da a conocer, por primera vez, fragmentos del diario de Drieu, entre los que incluye además el «Relato secreto» (Andreu y Grover, 1989: 576). En otras palabras: la revista *Sur* lo publica en español antes que las editoriales francesas en lengua original, y Cortázar lo traduce cuando no se conocen otros fragmentos del escandaloso diario de Drieu. Tal es el sentido de la nota al pie de la redacción de *Sur* que acompaña la traducción de Cortázar: «Estas páginas *inéditas* nos fueron entregadas por Jean Paulhan, en París, en el otoño de 1946» (la cursiva es mía).

En «*Récit secret*», Drieu reconstruye su propia vida a partir de sus sucesivas tentativas de suicidio. Semejante proyecto literario está escandido por una serie de ideas obsesivas y recurrentes: el temor a la vejez y a la declinación física, la sensación de malestar en el mundo, la elección de una soledad interrumpida apenas por relaciones que nunca son del todo satisfactorias. «Nací melancólico, salvaje. Antes de ser golpeado y herido por los hombres, o de alimentar el remordimiento de haberlos herido, me ocultaba ya de ellos. [...] Un día supe de un movimiento que a veces tenía lugar entre los hombres y que se llamaba suicidio» (Drieu *La Rochelle*, 1950: 183).

En lo formal, «Relato secreto» se distingue de los demás textos testimoniales de Drieu: es menos fragmentario, menos errático en la lí-

nea argumentativa. Si bien aparecen oraciones breves y aisladas que sin duda apuntan al efecto de lectura inmediato (como la que da comienzo al texto: «Durante la adolescencia, me prometí guardar fidelidad a la juventud; un día, traté de cumplir mi palabra»), hay un desarrollo sintético pero claro de las ideas, ya sean las vinculadas con su intervención en la primera guerra, o las que dan cuenta de sus intentos de suicidio. Se trata de un texto que alterna algunas marcas fuertes de relato (separación del tiempo presente de la enunciación), por ejemplo, la presencia del *passé simple*. Pero hay algunos elementos que lo vuelven heterogéneo discursivamente; por ejemplo, la repetición de palabras. La interpelación al lector añade una tensión pragmática: «*Récit secret*», quizá como ningún otro texto de Drieu, narra el impulso suicida y, por tanto, está dirigido, tiene destinatario: es una carta póstuma.

### *Drieu por Cortázar*

Hasta aquí se han reseñado al autor y sus intervenciones en la literatura francesa, al traductor y sus intervenciones en la literatura argentina; se procedió a examinar las relaciones estético-ideológicas entre ambos; se enumeraron las características del texto traducido en el marco de otros textos testimoniales del autor. Queda por analizar cuáles son las estrategias de traducción que esta versión de «*Récit secret*» pone en juego.

Con respecto a las relaciones globales entre el texto fuente y su traducción, es necesario aclarar que la versión en castellano no es integral; se trata de la primera parte del texto fuente. A pesar de esa mutilación –cuyas causas no se han podido reconstruir–, el fragmento traducido tiene una unidad, puede leerse separadamente sin problemas.

Lo primero que impresiona al crítico es el obstinado respeto de un registro escrito por parte de Cortázar. Él, que manejaba como nadie la coloquialidad y sus efectos, elige para su traducción el sistema pronominal del vosotros, que es –como se vio en el ejemplo antes citado–, el que utiliza para establecer una distancia, para distanciarse de los enunciados. Además, realiza algunas elecciones léxicas y sintácticas que alejan la versión de todo registro coloquial y la instalan en un registro escrito a ultranza, aun en los casos en que el texto fuente resulta llano y hasta se sirve de repeticiones para evitar los pronombres.

*Cette dernière conjoncture me parut tout à fait probante et capable de me retirer l'ultime doute, s'il m'était resté; j'étais donc bien destiné à mourir, à l'époque fatidique, ou de maladie affreuse, ou d'une mort violente qui tiendrait lieu de cette maladie affreuse.*

*Pour en venir à comprendre cela, il faut suivre un autre chemin que celui que viens de vous faire parcourir.*

Esta última coyuntura me pareció plenamente probatoria y capaz de eliminar mi última duda, en caso de haberla sentido: evidentemente estaba destinado a morir en la época fatídica, sea de una espantosa enfermedad, sea de una muerte violenta que equivaldría a aquella.

Para llegar a la comprensión de una cosa semejante, preciso es seguir otro camino que el que acabo de haceros recorrer.

Hay algunas estrategias de escritura en la traducción que vuelven más «noble» el texto de Drieu: la nominalización (*comprendre/comprensión*), el reemplazo de sustantivos repetidos por sus pronombres, la forma castiza para un oído rioplatense «preciso es», cuando la forma «es preciso», aun siendo del registro escrito, es más habitual.

No me interesa pensar estos rasgos de la traducción de Cortázar como errores. Hay una crítica de traducciones mal entendida en la que se va a la caza de errores y se propone la sanción. Un ejemplo es la saña con la que se ha analizado la traducción de Julio Cortázar de los cuentos completos de Edgar Allan Poe. Junto con la revisión de la obra cortazariana, se revisó también su traducción de Poe; los críticos se empeñan en ver dónde se equivocó Cortázar... El cotejo debería ser una herramienta crítica y no prescriptiva; debería servir para ver, en las omisiones, agregados y paráfrasis, entre otros elementos, concepciones de la traducción, de la literatura, del lector, de la lengua de traducción.

Los ejemplos citados y otros del mismo tenor muestran que Cortázar no ignoró —como sus amados surrealistas— los mandatos de las gramáticas. Su traducción trasunta una gravedad de tono que atenúa la contingencia testimonial de «*Récit secret*» y resalta su dimensión ficcional, escrituraria. Desde la distancia estética e ideológica que lo separa de Drieu, Cortázar realiza una traducción sobria que, sin él saberlo —¿cómo podría, *avant la lettre?*—, se ajusta a las relaciones que ese texto



mantiene con el resto del *Journal 1939-1945*; una piedra rara, compacta, preciosa.

Con este ejemplo de análisis puede verse que la crítica escrita por Cortázar en contemporaneidad con su traducción de «*Récit secret*» funciona como un marco –o como un complemento– que permite interpretar bajo una nueva luz su labor como traductor. Como lector y como crítico, Cortázar está cerca de los surrealistas; como escritor, está lejos del género testimonial. Drieu se encuentra en una situación de quiasmo: lejos de los surrealistas como lector, cultor impenitente de la primera persona: «He narrado suficientemente mi historia y es lo único que tengo para contar», dice Drieu (Drieu La Rochelle, 1992: 269).

### *Legibilidad / creación*

Maurice Blanchot utiliza una metáfora particularmente bella para referirse a la relación entre obra y crítica. Según esta metáfora, la obra es una campana y la crítica es la nieve que cae y se deposita sobre ella, haciéndola tañer (Blanchot, 1949: 13). Las metáforas bellas sobre la traducción son peyorativas, hablan de una pérdida, de una degradación. Como la de Cervantes en el Quijote sobre el revés de los tapices de Flandes, o la de Montesquieu en las *Cartas persas* (carta CXXVIII, dirigida por Rica a Usbek): «Las traducciones son como esas monedas de cobre que tienen el mismo valor que una pieza de oro, e incluso tienen un uso más difundido entre el pueblo, y que, sin embargo, siempre son poco resistentes, de mala aleación». No tenemos metáforas bellas para referirnos a la traducción de manera positiva, salvo, quizás, el «Pierre Menard, autor del Quijote», de Borges.

Como sea, en la metáfora de Blanchot, la nieve silenciosa que provoca un tañido alude a la crítica como factor de *legibilidad*. Y justamente, la traducción vuelve legible un texto antes inescrutable en su extranjería: toda traducción aclimata, domestica, con el fin de ampliar el número de lectores de un texto (esta sería una de las definiciones más generales que pueden pensarse de la traducción). La crítica y la traducción son prácticas discursivas que operan sobre la *legibilidad* de un discurso previo: una traducción de un texto lo vuelve legible en la cultura receptora y una crítica también. Una y otra pueden incluirse en la cate-

goría de las prácticas que amplían el número de lectores o de receptores. Además de la traducción y la crítica, entre estas prácticas se incluyen el comentario, la historiografía, la divulgación científica, la docencia, la producción teatral (Lefevere, 2000: 241).

Se recordará que Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, compara comentario y crítica (Foucault, 1985: 83-86). El primero es la forma metatextual propia del Renacimiento, mientras que la segunda surge en la época clásica (a partir del siglo XVII). Foucault identifica sendas concepciones del lenguaje detrás de uno y otra. Mientras que el comentario es afín a una idea del lenguaje como espesor, como opacidad, la crítica responde a la concepción clásica: el lenguaje expresa el pensamiento, no está entramado con él; su función primordial es la de representar algo que es externo y previo. Lo que me interesa es la perspectiva cíclica de Foucault: una vez estatuida la crítica en el período clásico, a los períodos de predominancia de la crítica le seguirían períodos de prevalencia del comentario, alternándose al infinito. Las bellas infieles del período clásico confirmarían esta hipótesis de Foucault y estarían emparentadas con la crítica. Las traducciones literales, en cambio, estarían del lado del comentario.

«¿Es posible analizar al mismo tiempo crítica, comentario y traducción?», se pregunta Antoine Berman en un artículo de la década de 1980. Se contesta estableciendo homologías formales:

los tres son metatextos cuya finalidad es «comunicar»: crítica y comentario intentarían comunicar el «sentido» de las obras, mientras que la traducción transmitiría ese «sentido» en otras áreas lingüísticas. Otro punto de vista parece también aproximarlos: toda obra es susceptible de una infinidad de críticas, comentarios y traducciones. Su proliferación no podría conocer ningún límite. Lo *inacabado* es, pues, una característica de los tres metatextos.<sup>1</sup>

1. Y agrega: «Si lo que importa en nuestra relación con las obras es el sentido, se debe preferir la crítica y considerar la traducción y el comentario como formas menores, cuya justificación corresponde al orden de la necesidad. Mientras que la crítica es clarificación del sentido, comentario y traducción son manifestaciones de la letra. La crítica, por lo demás, interrumpe la temporalidad del texto; el comentario y la traducción la reproducen, reproducen su secuencia» (Berman, 1985: 89).

Si lo que importa en nuestra relación con las obras es el sentido, se debe preferir la crítica y considerar la traducción y el comentario como formas menores, cuya justificación corresponde al orden de la necesidad. Mientras que la crítica es clarificación del sentido, comentario y traducción son manifestaciones de la letra. La crítica, por lo demás, interrumpe la temporalidad del texto; el comentario y la traducción la reproducen, reproducen su secuencia.

Luego de plantear la tríada «traducción, crítica y legibilidad», la noción de metatexto lleva a una segunda tríada: «traducción, crítica y creación».

James S. Holmes, en su ensayo «*Poem & Metapoem*», «Poema y metapoema», afirma que la traducción o metapoema es al poema lo que el poema es a la realidad. Holmes discurre sobre lo que ponen en juego el poeta, el crítico y el traductor de poesía, al que llama metapoeta. En esa tríada él ve diferencias y similitudes; se trataría de tres círculos con una zona de intersección y otra zona que es privativa de cada uno. Tomo estas categorías de Holmes pero entendiéndolas como válidas para otros casos de traducción literaria. Como el crítico, el metapoeta buscaría interpretar cada elemento del poema; a diferencia del crítico, el traductor o metapoeta no muestra su lectura mediante análisis sino mediante *enactment*. Como el poeta, el traductor o metapoeta buscaría explorar su propia creatividad al máximo; a diferencia del poeta, busca el material para hacerlo en otro lado, en un poema ajeno y previo (Holmes, 1994: 21).

Para terminar, vuelvo a Blanchot, a una referencia suya a los traductores:

¿Sabemos todo lo que les debemos a los traductores y, aún más, a la traducción? Lo sabemos mal. Y aun cuando sintamos gratitud hacia los hombres que se introducen con valentía en ese enigma que es la tarea de traducir y los saludamos desde lejos como a los maestros de nuestra cultura, vinculados con ellos y dócilmente sumisos a su afán, nuestro reconocimiento permanece en silencio, un poco desdenoso; por otro lado, por humildad, ya que no nos encontramos en condiciones de estarles agradecidos; y si continuamos diciendo con razón o sin ella: aquí están los poetas, allí los novelistas, incluso los críticos, todos ellos responsables del sentido de la literatura, debemos incluir de igual modo a los traductores, escritores de la especie más rara, y verdaderamente incomparables (Blanchot, 1971: 69).

*Referencias bibliográficas*

- ALAZRAKI, Jaime, «Prólogo» a Julio CORTÁZAR, *Obra crítica 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 9-14.
- ANDREU, Pierre, y Frédéric GROVER, *Drieu La Rochelle*, París, La Table Ronde, 1989.
- BERMAN, Antoine, «Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot)», *Poésie*, 37 (1985), 88-106.
- BLANCHOT, Maurice, *L'amitié*, París, Gallimard, 1971.
- *Lautréamont et Sade*, París, Les Éditions de Minuit, 1949.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, 2ª ed.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica 1*, ed. de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994a.
- *Obra crítica 2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994b.
- DESANTI, Dominique, *Drieu la Rochelle. Du dandy au nazi*, París, Flammarion, 1992.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, «Relato secreto», trad. de Julio Cortázar, *Sur*, 192-194 (octubre-diciembre 1950), 181-190.
- *Journal 1939-1945*, París, Gallimard, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- HOLMES, James S., «Poem and metapoem», en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 9-22.
- LEFEVERE, André, «Mother Courage's cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature», en Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 233-249.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge, 1995.
- YURKIEVICH, Saúl, «Un encuentro del hombre con su reino», prólogo a Julio CORTÁZAR, *Obra crítica 1*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 15-30.