

# Los bellos infieles: el deseo y la ficcionalización de la traducción en la narrativa española contemporánea

*Marcos Eymar Benedicto*

Université d'Orléans

**Resumen:** La analogía entre la traducción y el deseo ocupa un lugar central en tres ficciones españolas contemporáneas cuyos narradores son también traductores: “El caso del traductor infiel” de José María Merino (1994), “Un traductor en París” de Bernardo Atxaga (1999) y *Finalmusik* de Justo Navarro (2007). En estas obras el objeto amoroso y el original encarnan ambos una alteridad fascinante de la cual el traductor intenta apropiarse en rivalidad con la figura del autor. Con el convencimiento de que la literatura es un instrumento válido para pensar la traducción, el artículo analiza estas narraciones inspirándose en teóricos como René Girard o Eugenio Trías para proponer un modelo que supere el impulso unilateral del traductor hacia el original y conciba la traducción como una pasión recíproca, capaz de completar y enriquecer el original.

**Palabras clave:** Traducción – deseo – traducibilidad – hermenéutica – narrativa española contemporánea

Los franceses son igual de fieles como traductores y como maridos” escribió el autor alemán Jean-Paul. Su irónica observación hace referencia a la tradición francesa de las “bellas infieles”, traducciones así llamadas por adaptar o “embellecer” el original sin ningún rebozo para adaptarlo a los gustos del público francés del siglo XVIII. La noción de “fidelidad” se ha impuesto hasta tal punto como un concepto clave en la reflexión sobre la traducción que se tienden a olvidar las connotaciones morales y sexuales del término. La historia de lo que hoy llamamos la traductología abunda en metáforas del mismo orden. El texto original ha sido comparado repetidas veces con una casta doncella o una bella esclava, y el responsable de su traslación a otro idioma con un marido, un donjuán o un violador (Chamberlain “Gender metaphors” 94). Aunque resulta tentador no ver en esas imágenes más que una caprichosa comparación de científicidad más que dudosa, lo cierto es que apuntan a una imbricación muy profunda de lo lingüístico y lo sexual, ya que, como afirma George Steiner, “eros and language mesh at every point” (Steiner 38). Lori Chamberlain ha demostrado cómo estas metáforas de origen sexual omnipresentes en las reflexiones sobre la traducción, y en concreto la idea de “fidelidad”, no son arbitrarias, sino que se fundan en un paradigma machista que concibe la originalidad y la

creatividad en términos de paternidad y autoridad, representados por el autor y el texto original, al tiempo que relega lo femenino, encarnado por la traducción, a un rol secundario (Chamberlain “Gender” 57)<sup>1</sup>.

Estudios de género como el que acabo de citar han hecho una contribución indispensable para revelar la ideología subyacente en la metaforización de la actividad traductora<sup>2</sup>. No obstante, en su loable afán por denunciar prejuicios, corren el riesgo de hacernos olvidar que las metáforas pueden ser también un medio legítimo de profundizar en el conocimiento de la traducción. Según Octavio Paz, la traducción debe ser considerada como una “operación literaria” precisamente por la importancia que en ella revisten la metonimia y la metáfora, los dos modos de expresión a que, para Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: “El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre, porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente, o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora.” (Paz 10). Habida cuenta del carácter eminentemente literario de la traducción, resulta lícito pensar que el lenguaje metafórico es capaz de revelarnos aspectos de esta actividad inaccesibles a otro tipo de lenguaje más alejado de su esencia, por mucho que esos otros lenguajes aspiren a una mayor formalización y rigurosidad.

Si aceptamos la estrecha imbricación de literatura y metáfora propuesta por Paz, un tipo particular de metaforización de la traducción serían aquellas obras literarias que hacen de la traducción uno de sus temas centrales. Las tres ficciones españolas de las últimas décadas que me propongo estudiar en este artículo estructuran su tratamiento de la traducción como motivo ficcional a partir de categorías sexuales. En las tres obras los protagonistas son traductores enfrentados al reto de traducir un texto que, de manera distinta en cada caso, cristaliza pulsiones eróticas marcadas por una profunda ambivalencia. Aunque en la sexualización de la traducción operada por estos autores sea posible reconocer muchos de los rasgos del paradigma falocéntrico denunciado por Chamberlain, las tres ficciones no pueden analizarse simplemente como la ilustración de una ideología dominante. A diferencia de las imágenes fijas analizadas por la investigadora estadounidense en los escritos sobre traducción de Thomas Francklin, Thomas Drant o Schleirmacher, entre otros teóricos, dichas narraciones presentan las relaciones entre los sexos, así como entre el traductor y el texto, como un proceso dinámico y complejo que rebasa las categorías conceptuales y genéricas preestablecidas. José María Merino, Bernardo Atxaga y Justo Navarro exploran precisamente el territorio

---

<sup>1</sup> “This paradigm depicts originality or creativity in terms of paternity and authority, relegating the figure of the female to a variety of secondary roles. I am interested in this opposition specifically as it is used to mark the distinction between writing and translating – marking, that is, the one to be original and ‘masculine’, the other to be derivative and ‘feminine’” [Mi traducción]

<sup>2</sup> Quede claro que al hablar de “traducción” estamos hablando de la traducción literaria y no de otras modalidades de traducción como la simultánea, la automática o la científica.

movedizo donde la oposición entre yo y el otro, la versión y el original, tiende a difuminarse en los vericuetos de la lengua y el deseo.

***El caso del traductor infiel (1994) de José María Merino: de la guerra de sexos a la guerra de textos***

A lo largo de toda la tradición occidental la creación literaria ha estado unida a la *auctoritas* masculina y la traducción, a una posición femenina y pasiva (Von Flotow 12). ¿Qué ocurre entonces cuando se produce una inversión de papeles y el hombre se ve obligado a asumir la posición pasiva y femenina tradicionalmente reservada al traductor mientras que una mujer ocupa el lugar activo y masculino asociado con el autor? Tal es la situación que explora el relato de José María Merino “El caso del traductor infiel”, incluido en el libro *Cuentos del barrio del Refugio* (1994). El protagonista del relato es un traductor profesional que vive de manera austera en un barrio madrileño de “putas y poetas” (Merino 13), tras haber renunciado a la pequeña fábrica de muebles de su padre “que a él le hubiese correspondido heredar” (11). Acostumbrado a todo tipo de encargos, no duda en aceptar traducir los *best-sellers* policíacos de Kathleen Crossfield, cuya protagonista, Kate Courage, no sólo es joven, culta, esbelta y políglota, sino que además practica el karate, la esgrima, la equitación y la vela y hace gala de una envidiable seguridad a la hora de resolver los enigmas que se le plantean (14-15). El protagonista no tarda en sentir irritación y envidia “ante la seguridad que aquella autora mostraba a través de su personaje, convencida al parecer del sentido de la escritura y de las acciones”, mientras que él, en sus ocasionales iluminaciones poéticas, “lo único que conseguía reflejar, como elemento más sólido de su personalidad era la turbada y cada día más sincera incompreensión del mundo” (Merino 16-17).

Humillado por su actitud de subordinación ante una autora y un personaje que, sin renunciar a la seducción, exhiben cualidades tradicionalmente masculinas como el saber o la actividad física, el traductor, en una secreta venganza, se complace en manipular sutilmente el texto original con el objetivo de transformar la personalidad de Kate Courage de tal manera que “su brillantez se tiñese de prepotencia, su osadía de temeridad y su cultura de pedantería. También encontró la manera de que su empleo del sexo como forma sincera de comunicación humana manifestase indicios de vulgar promiscuidad” (18-19). Desde una posición pasiva, de mero vehículo para la transmisión de la literalidad del original, el protagonista pasa a ocupar un rol activo, que le permite modificar el sentido del texto de Kathleen Crossfield. Dicha subversión del original, que supone un reto para “su propia imaginación y creatividad”, y a la cual se entrega “con gusto, casi con pasión”, queda explícitamente asociado con la escritura, ya que “su traducción le iba a proporcionar muchos ratos sabrosos de auténtica creación literaria” (19). No obstante, dicha creatividad no se afirma de manera autónoma con respecto al original, sino que se ejerce mediante la trasgresión deliberada de sus presupuestos. El traductor del cuento de Merino no crea *a partir* del original, sino *contra*

él. Antes que enriquecer o completar la obra de Kathleen Crossfield, el traductor infiel pretende desnaturalizarla y, en último término, *suplantarla*. En lugar de asumir abiertamente su trasgresión, el protagonista la oculta, valiéndose para ello de la tradicional invisibilidad en la cual los traductores ejercen su oficio. Su “labor de metamorfosis” se desarrolla durante siete libros con “impunidad y maestría” (Merino 20): los lectores españoles piensan que conocen a la auténtica Kate Courage cuando, en realidad, conocen sólo a la versión distorsionada que de ella les ofrece el traductor infiel.

La trasgresión es finalmente descubierta por la profesora Valdez, admiradora de Kathleen Crossfield, quien le reprocha haber actuado como “un traductor desleal y perverso” (21). La profesora es consciente de que la ley que ha infringido es más ética que jurídica, ya que “sería difícil probar ante un tribunal lo que yo afirmo, puesto que, en definitiva, la traducción no es una ciencia, ni una técnica que responda a métodos seguros e inmutables” (21). Ello no quita gravedad a su conducta, pues, según la profesora Valdez, toda traducción debe basarse “en el estricto respeto al texto original y en la insoslayable fidelidad a los designios del autor” (21). El traductor infiel intenta defenderse de esta acusación ante su amiga Marta: “¿y por qué se tiene que suponer que podemos deducir claramente el propósito del autor?” (23). El relato de Merino plantea aquí uno de los problemas fundamentales de la teoría de la traducción que, en definitiva, se solapa con el problema mismo de la interpretación: ¿Existe una lectura “correcta” de un texto? ¿O todas las lecturas son igualmente válidas?

Lo interesante del relato de Merino es que esta guerra de textos que opone el original a la traducción aparece indisociablemente ligada a una guerra de sexos. En la carta que la propia Katherine Crossfield dirige al protagonista la acusación de “traduttore-traditore” se superpone a la de “varón resentido” (Merino 26). Desposeída de su autoridad sobre el texto, Katherine Crossfield, en lugar de vengarse vetando al traductor en futuros trabajos, lo hace reafirmando la asimetría de sus respectivos estatutos: ella escribirá (actividad productiva) una próxima novela llamada *El caso del traductor infiel* que tendrá por tema la muerte de un traductor semejante al protagonista y éste último deberá traducirla (actividad reproductiva), siempre y cuando consiga “despejar mis serias dudas sobre su real y correcto conocimiento de mi idioma” (26). A partir de ese momento el relato de Merino se adentra en el territorio de lo fantástico: las fronteras de la realidad y la ficción se desvanecen y el traductor se ve condenado a vivir en carne propia las aventuras que la novelista imagina. Al final del texto, después de haber sufrido la agresión de un admirador incondicional de Katherine Crossfield, el traductor recibe en el hospital la visita de una desconocida muy semejante a Kate Courage y comprende “que su confusión empezaba a ser la única realidad posible” (39).

El relato de Merino, como vemos, subvierte los papeles tradicionalmente reservados al hombre y la mujer, pero no la jerarquía entre el original y la traducción. Los intentos del traductor por rebelarse contra la ley del original y asumir el rol activo del autor conducen al fracaso, puesto que el traductor se ve condenado a la postre a no ser más que un personaje de la trama creada por Katherine Crossfield. La seguridad que

ésta exhibe contrasta con la “incomprensión” y la “confusión” en que vive sumido el traductor. La oposición de género se ahonda hasta convertirse en una diferencia ontológica: mientras que la autora se convierte en un trasunto de Dios capaz de generar un mundo, el traductor acaba por dudar hasta de su propia existencia. Ese profundo desajuste explica que, en contra de las apariencias, la actitud del traductor hacia la autora tenga tanto de deseo como de odio – o, más bien, que sea un deseo convertido en odio.

En su clásico libro *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961) René Girard critica la concepción romántica del deseo como un sentimiento espontáneo que une directamente al sujeto con el objeto. Para el teórico francés la naturaleza del deseo es siempre triangular, puesto que implica la presencia del Otro, de un *mediador* que “ilumina a la vez el sujeto y el objeto” (Girard 10). Don Quijote desea la vida caballeresca porque otro, el famoso Amadís de Gaula, la deseó antes que él; el Julien Sorel de *El Rojo y el Negro* desea a Mathilde de la Môle porque la gente de mundo que él envidia también la desea. En ambos casos el deseo es imitativo: se desea lo que Otro señala como deseable. Hay, no obstante, una diferencia importante: Don Quijote reconoce explícitamente a su modelo y asume su condición de discípulo de Amadís; Julien Sorel, en cambio, está convencido de que su deseo es único y nace de su propia subjetividad. En el primer caso, cuando hay mucha distancia entre el mediador y el sujeto y el mediador es reconocido como tal por el sujeto e idealizado por él, Girard habla de una *mediación externa*; en el segundo, cuando el mediador es cercano al sujeto y la imitación por parte del sujeto se ve negada, de una *mediación interna*. En esta última configuración el deseo lleva aparejado inevitablemente una forma de rivalidad: “el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal vez posee, el objeto” (16). El discípulo, fascinado por su modelo, ve al mediador como un obstáculo para la consecución de su deseo, cuando en realidad es su causa: “Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo sólo piensa en repudiar los vínculos de la mediación (...) experimenta un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos *odio*.” (16-17).

No resulta difícil trasponer este esquema triangular al relato de Merino: el traductor (sujeto) desea el texto (objeto) porque aspira a imitar al autor (mediador). El traductor infiel del cuento quiere apropiarse del texto y del personaje de Kate Courage; ese sentimiento nace de la admiración por el éxito y la seguridad en sí misma de las que hace gala Kathleen Crossfield, inseparables de su estatuto prestigioso de Autora; sin embargo, en lugar de proclamar su admiración por ella, el traductor se sitúa en una posición de rivalidad; querría poseer al texto, pero la Autora, en tanto que derechohabiente sobre el mismo, se lo impide; de ahí nace el resentimiento del traductor con respecto a Kathleen Crossfield. Como escribe con lucidez Girard: “Sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es objeto de odio. El que odia se odia en primer lugar a sí mismo, a causa de la admiración secreta que su odio oculta.” (17)

Así pues, comprobamos que la metaforización de la traducción que desarrolla el relato de Merino no se basa únicamente en una relación antagónica entre los roles de género, ni tampoco en la angustia masculina en torno a la paternidad, sino que somete las relaciones entre los sexos y los textos a la compleja mecánica triangular del deseo. Dicha mecánica no puede reducirse a las relaciones de dominio y sumisión que estudia Lori Chamberlain; se trata de una dimensión importante y poco atendida de la actividad traductora que cobra especial relieve en la novela *Finalmusik* (2007) de Justo Navarro.

### ***Finalmusik* (2007) de Justo Navarro: la traducción como donjuanismo fiel**

En *El Banquete* Platón hace de Eros el hijo de la pobreza, “desnudo y sin morada” (203 d); Jacques Lacan, por su parte, considera que el deseo se vuelve duradero profundizando cada vez más en la carencia (Lacan 386). Tal y como escribe Eugenio Trías la concepción del deseo en Occidente está marcada por la idea de la ausencia: “En la doctrina platónica *Eros* mantiene el estigma de una carencia y de una falta. Sólo trascendiéndose en contemplación, copulación y reproducción logra satisfacerse y colmarse” (58). El deseo no es concebido como un fin en sí mismo, sino como un estado transitorio e insuficiente que busca acoplar al sujeto con la Idea de la Belleza, que es única y eterna: “El movimiento del sujeto enamorado, movimiento característico del alma, habla de una insuficiencia respecto al ser perfecto, que es estático” (Trías 58). En los términos empleados por Girard podría decirse que la identificación del sujeto con el mediador, fuente del deseo, será tanto más fuerte cuanto que el sujeto perciba en sí mismo una insuficiencia o carencia que el mediador sería capaz de colmar.

En *Finalmusik*, al igual que en el relato de Merino, el protagonista traductor se nos presenta como alguien desprovisto de existencia propia:

No puedo pensar directamente las cosas, todo me lo cubre un velo de palabras, otros pasos, Joyce o quien sea, todos los tiempos al mismo tiempo, una infinita novela en varias lenguas a la vez. Es lo que hace el peregrino, dar pasos sobre los pasos de otros. Es como traducir, como hacer burla, repetir lo que otro ha dicho, scimmottare, dicen aquí, hacer el simio, imitar como un mono a otro que ya pasó antes por aquí. (207)

Del mismo modo que el traductor infiel de Merino vivía en la confusión y la incompreensión, el traductor de Justo Navarro se siente perdido en medio de una proliferación de palabras e historias que no le pertenecen: “Toda mi vida es esta multiplicación de historias oídas, leídas, traducidas, inventadas. Mi sentido de la irrealidad es mucho mayor que mi sentido de la realidad.” (229) Es precisamente esta falta de sustancia la que, a la manera de un ventrílocuo, le permite cumplir la operación paradójica que exige toda traducción: “Soy traductor, cojo las palabras de otro y las convierto en palabras mías, pero las palabras siguen diciendo absolutamente lo mismo,

cosa absolutamente imposible, en principio.” (44) La fidelidad de la que hace gala el personaje-traductor sólo es posible a costa de renunciar a cualquier forma de identidad propia. A la manera del *Eros* platónico, el traductor es concebido como pura carencia que, a través de cada uno de los textos que traduce, consigue confundirse con el Autor, ontológicamente pleno.

La novela desarrolla un paralelo sistemático entre la traducción y la sexualidad. Así ocurre con esta concepción paradójica de la fidelidad: “Probablemente he sido promiscuo en estos últimos años, pero he sido siempre fiel. Abandono ciudades y casas, acepto nuevas amigas y nuevas traducciones, pero no miento nunca” (44). “Amigas” y “traducciones” son aquí intercambiables; el traductor es un donjuán que, cambiando constantemente de textos y amantes, permanece fiel a la estructura repetitiva de la traducción y el deseo – un vacío que ansía llenarse. *Finalmusik* se centra en uno de los episodios de la eterna deriva textual y sexual del protagonista o en lo que, en términos psicológicos, podríamos llamar una de sus “fijaciones”. El traductor pasa un verano en Roma dedicado a traducir *Giulla Neve*, una trilogía policíaca de gran éxito escrita por Carlo Trenti; al mismo tiempo, mantiene una relación con Francesca, una mujer casada con Fulvio, a quien también frecuenta. Vemos aquí constituidos dos triángulos amorosos paralelos que responden al esquema propuesto por Girard: en el plano erótico, Francesca funciona como el objeto de deseo y Fulvio como el mediador; en el plano textual, el objeto de deseo es el original, *Giulla Neve*, y el mediador el autor, Carlo Trenti. Ambos planos se superponen constantemente a lo largo de la novela. Tanto el misterio de *Giulla Neve* como el enigma de Francesca obsesionan al narrador y, en ocasiones, uno de ellos interfiere con el otro: “Pero no traduzco ni una página en una hora: entre palabra y palabra se filtran repetitivamente las palabras que preparo para mi padre y las palabras que preparo para Francesca, que dice que vendrá a verme a las seis” (45).

La referencia al padre del narrador nos remite al triángulo erótico originario, del cual los otros dos triángulos que acabamos de señalar no son sino réplicas o reflejos. El protagonista sospecha que la razón por la cual, desde que era adolescente, su padre le consiguió becas en Edimburgo, Friburgo y Bolonia y estancias en diversas ciudades de los EEUU, “mandándome a los pueblos elegidos del mundo, como Dios Padre hizo con Dios hijo” (33), fue para alejarlo de su joven madrastra, con la cual se acababa de casar. Su conocimiento de las lenguas, base de su oficio de traductor, aparece por tanto como una consecuencia de su expulsión del hogar, de una tentativa por parte del padre de deshacerse de un rival potencial y poder así disfrutar a solas de su esposa. El esquema triangular del deseo propuesto por Girard se confunde aquí con un triángulo edípico, tal y como aparece explícitamente señalado en la novela: “¿Te gustaría acostarte con tu madrastra?, dice Francesca, intrépida e imprevista navegante de las cloacas psicoanalíticas vienesas, seis años más vieja que mi madrastra, que tiene cuatro años menos que yo y ha usurpado mi casa. No está mal mi madrastra, le digo, confiándome” (33).

Hay, no obstante, una diferencia con respecto al esquema edípico clásico, ya que el objeto de deseo no es la madre, sino la madrastra. Este detalle no hace sino reforzar la naturaleza inaccesible del objeto de deseo, cuya consecución aparece como doblemente imposible: por un lado éste pertenece ya al padre y obtenerlo supondría una transgresión incestuosa; además, incluso en el caso de que la prohibición fuera violada, el objeto de deseo ni siquiera sería ya el original (la madre), sino una réplica (la madrastra). Esta imposibilidad no constituye un freno para el deseo, antes bien, su fundamento mismo. Tal y como señaló Rougemont en su libro *El amor en Occidente*, el amor-pasión, heredero del Eros platónico, aspira al obstáculo que garantiza su imposibilidad (Rougemont 33). En el plano textual podría decirse que lo intraducible constituye, para el personaje de *Finalmusik*, el principal aliciente de la traducción. Es el reto de traducir lo imposible lo que impulsa a traducir. De ahí sus obsesivas consideraciones sobre la traducción del título del superventas de Trenti:

¿Cómo traducirá *Giulla Neve*, literalmente Amarilla Nieve, teniendo en cuenta que el giallo, el amarillo, es el color italiano de las novelas de Misterio y Serie Negra?, preguntó Trenti. La tinta amarilla de las portadas de la primera colección famosa en Italia, casi una casualidad, venía a inmiscuirse en mi trabajo más de sesenta años después como una maldición. ¿Amarilla Nieve es Negra Nieve, negra de Serie Negra o de Novela Negra?, aventuro, como esos traductores de la Biblia, beatíficos evangelistas americanos, que quieren que la voz de Dios resuene inteligible en todo idioma y mundo conocidos, y transubstancian la nieve blanca bíblica en tropical carne blanca de coco y la Sangre de Cordero en sangre de Kakapo para nativos primitivos. (85-86)

Estas observaciones metalingüísticas tienen lugar en el marco de un amistoso diálogo con el autor. Si Carlo Trenti es un trasunto de la figura paterna, las relaciones del narrador con él, al igual que con su padre, no se reducen al odio y la rivalidad. Freud distingue el complejo de Edipo *simple*, en el cual “la identificación con el padre toma un matiz hostil y se transforma en el deseo de suprimir al padre para sustituirle cerca de la madre” (Freud 2712), del complejo de Edipo *compuesto*, más complicado y común, en el cual “el niño no presenta tan sólo una actitud ambivalente con respecto al padre y una elección tierna de objeto respecto a la madre, sino que se conduce al mismo tiempo como una niña, presentando la actitud cariñosa femenina para con su padre y la actitud correlativa, hostil y celosa para con su madre.” (2713). Y, en efecto, el deseo del narrador, no se dirige únicamente hacia la madrastra (y su avatar simbólico, Francesca), sino también hacia el padre: “Francesca es más que mi familia, a la que ahora mismo mi lengua inconsciente traiciona con Francesca, pero quien me gustaría que me recibiera en su habitación es mi padre, o algo así entreveo detrás del último telón de mi melodramático teatro mental, ay, el deseado amor de mi padre, mientras río y me abrazo



a Francesca” (Navarro 33). En la terminología de Girard podríamos decir que el deseo se desplaza desde el objeto hasta el mediador, lo cual también se confirma en las relaciones eróticas del narrador: “Mis relaciones con los novios y maridos y amantes de mis amantes siempre han sido sólidas” (127).

*Finalmusik* se construye pues a partir de una compleja imbricación de tres triángulos pulsionales: el familiar, con la madrastra como objeto y el padre como mediador; el erótico, donde el objeto sería Francesca y el mediador, el marido; y el textual, en el cual el objeto de deseo es el texto original y el mediador, el autor. La traducción materializa la ambivalencia de estas relaciones triangulares. Por un lado, traducir supone para el narrador de *Finalmusik*, una traición inconsciente al autor/padre/marido, en la medida en que supone una tentativa de apropiación del texto/madrastra/amante; al mismo tiempo, traducir supone ser fiel a los designios del padre, puesto que fue éste quien lo condenó a aprender lenguas mediante su expulsión del hogar. Tal ambigüedad corresponde exactamente a la del relato bíblico de Babel tal y como lo interpreta Jacques Derrida. Según una hipótesis etimológica explorada por el filósofo francés, *Ba-bel* quería decir originalmente “ciudad de Dios o ciudad del Padre” y sólo después del castigo que cuenta el *Génesis* habría pasado a significar “confusión” (Derrida 1997). La polisemia de la palabra “Babel”, a un tiempo nombre propio (“Dios/padre”) y nombre común (“confusión”) revela la ambigüedad de la maldición divina: Dios consagra la imposibilidad de la traducción, en tanto que trasgresión a su voluntad de que los hombres no vuelvan a entenderse entre ellos y, al mismo tiempo, su necesidad absoluta, pues: ¿cómo sobrevivir sin traducción en un mundo multilingüe? Como vimos en una cita anterior, el narrador comparaba a su padre con “Dios padre”: al traducir, el hijo viola y cumple simultáneamente su mandato, tan ambivalente como la maldición de Babel.

Resulta revelador que tanto Carlo Trenti como Kathleen Crossfield sean autores de superventas policíacos. El éxito subraya el prestigio social de su estatuto, opuesto a la oscuridad del traductor; el género literario, la presencia de un misterio que los dos traductores se esfuerzan en vano por penetrar. Tanto el relato de Merino como la novela de Navarro se cierran con el triunfo incontestable del autor frente a las pretensiones del traductor. En el último capítulo de *Finalmusik* el triángulo textual y el sexual, que corrían paralelos, se superponen y es el autor, Carlo Trenti, quien seduce a Francesca y parece convertirse en el depositario de su secreto: “Mi profesión es silenciosa, de viajero solitario que mira una página en vez de la ventana del avión: aislamiento y silencio lleno de palabras de otro, Trenti, por ejemplo. Ahora Francesca dice algo al oído de Trenti. Un escritor es especial, me dijo la mujer de Trenti. Quiere desarrollar todos los aspectos de sí mismo y una mujer no le basta, tiene que buscar más mujeres, hablar con las mujeres, dormir con las mujeres.” (228) Trenti afirma su dominio sobre el misterio de *Giulla Neve* y extiende su control al objeto de deseo erótico del protagonista. Se produce así una reactualización de la escena primitiva por la cual el padre se apoderó de la madrastra, objeto de deseo del hijo, y lo condenó a errar de

lengua en lengua, de texto en texto, de mujer en mujer. Excluido por Trenti, el narrador se ve condenado a seguir con su paradójica fidelidad a las palabras y deseos del Otro: “Uno tiene dentro a otro, no sé si me entiendes, no sé si tú te notas el Otro, l’Altro. E l’Altro è un figlio della gran puttana” (39)

***Un traductor en París (1999) de Bernardo Atxaga: desear y traducir frente a un espejo.***

En las dos narraciones anteriores el triángulo amoroso se corresponde con la diferencia de géneros masculino/femenino. No obstante, dicha diferencia, es, hasta cierto punto, secundaria con respecto a la mecánica del deseo. Como escribe Eugenio Trias: “un hombre en relación con una mujer, una mujer en relación con otra mujer ... Esas relaciones preexisten, en efecto, a las abstracciones Hombre y Mujer, que carecen de significación y constituyen extrapolaciones lingüísticas. *Lo que hay* es un hombre enfrentado a otro hombre, en relación de rivalidad, en duelo a muerte” (173).

La subsidiariedad de las oposiciones genéricas frente a la *lucha* del deseo aparece claramente reflejada en el relato “Un traductor en París” de Bernardo Atxaga, incluido en un volumen colectivo titulado *Cuentos apátridas*. El protagonista y narrador del relato es un homosexual que, tras sufrir un accidente que lo deja cojo y le provoca numerosas heridas, es abandonado por su amante, Alberto, quien no soporta la fealdad en ninguna de sus formas. Muchos años antes, nada más acabar sus estudios universitarios, el narrador emprendió un viaje a París con la idea de perfeccionar su francés y de traducir el *Spleen de París* de Baudelaire – traducción que nunca completó: “Fue un viaje decisivo. Hasta llegar allí, ni siquiera sabía que era homosexual. O mejor dicho, no lo aceptaba.” (Atxaga 24). El psicólogo que lo trata le aconseja entonces repetir aquel viaje, como una especie de rito terapéutico: “¿Por qué no repite usted los pasos que dio cuando su primer viaje? ¿Por qué no vuelve a París y se compra el libro de Baudelaire en la estación?” (26).

Del mismo modo que los personajes de Merino y Navarro, el traductor de Atxaga se define por una deficiencia o carencia. El símbolo de su invalidez y el auténtico *leit-motif* estructural del relato es el bastón con empuñadura de plata e iniciales grabadas en oro con el cual el narrador compensa la cojera resultante del accidente. La traducción de Baudelaire, al igual que la idea de seguir un itinerario del pasado, es también, como le dice el psicólogo, “una convención, un bastón invisible que le permitiera andar mejor” (64). Además de la insuficiencia, el personaje de Atxaga comparte otra característica notable con los traductores de Merino y Navarro: su extrañamiento, su falta de lazos familiares sólidos. En este sentido resulta emblemático de la condición del protagonista el poema “L’étranger” de Baudelaire, que el narrador copió con veneración en su lengua original durante su primer viaje a París y el cual, veinte años después, vuelve a traducir: “Di, hombre enigmático, ¿a quién quieres más? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano? – Yo no tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano...” (34).

Estos rasgos comunes del narrador de Atxaga con los otros dos personajes traductores no deben hacernos olvidar las diferencias que lo separan de ellos. La más evidente es, desde luego, su orientación sexual, la cual, como ya he dicho, dificulta analizar el texto y su ficcionalización de la traducción desde la habitual oposición entre lo masculino y lo femenino. Hay, además, otras disparidades no menos significativas. El autor que el protagonista de *Un traductor en París* pretende traducir no es un escritor contemporáneo, como lo eran los ficticios Katherine Crossfield y Carlo Trenti, sino un gran clásico de la poesía decimonónica, exterior a la acción narrativa. Ello modifica notablemente la relación entre autor y traductor. Baudelaire, no es un rival para el personaje de Atxaga, sino un modelo explícitamente asumido. El poeta francés no se interpone entre el protagonista y su deseo, sino que le guía hasta él, tal y como el narrador reconoce en las palabras de agradecimiento que le dirigió de joven a Baudelaire de pie ante su tumba: “Me arrancaste primero de la iglesia, llevándome lejos de su poesía vulgar y castrante. Luego me apartaste del día, conduciéndome hacia una noche en la que mi cuerpo pudo, por fin, encontrar los cuerpos que deseaba.” (30) Traducir el *Spleen de París* es, antes que nada, una muestra de veneración al poeta, de ahí que se hable del “altar del traductor” (31).

Tendríamos aquí un ejemplo de lo que Girard llama *mediación externa*, en la cual el *mediador* que induce el deseo es celebrado e idealizado por su discípulo, a diferencia de la *mediación interna* que supone, como hemos visto, una imitación no reconocida como tal y una relación conflictiva entre el mediador y el sujeto. Al igual que el personaje de Amadís de Gaula hace desear a don Quijote una vida de caballero andante, Baudelaire suscita la identificación del protagonista de Atxaga con otro modelo: el *dandy*. Según René Girard, “el dandy quiere hacer copiar a los *Otros* el deseo que pretende experimentar hacia sí mismo” (148). Esta actitud vital aparece sintetizada en la famosa máxima de Baudelaire citada por el personaje de *Un traductor*...: “El dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción: debe vivir y morir ante un espejo” (Atxaga 45). Este espejo representa el narcisismo inherente al dandy, que debe amarse primero a sí mismo para provocar el deseo de los otros. No obstante, en el contexto del relato de Atxaga, el espejo es también la propia obra de Baudelaire que, durante su primer viaje a París, presentó una imagen ante el joven narrador con la cual éste hizo todo lo posible por identificarse. Además de invalidez, el bastón de empuñadura de plata simboliza pues, de manera casi caricaturesca, el dandismo que ha catalizado el deseo del narrador durante sus últimos veinte años. De forma lógica el accidente supone la quiebra de esa opción vital: el narrador atribuye el abandono de Alberto al asco que le inspiraban la cojera y las cicatrices, pero ese asco es, en un nivel más profundo, el que el narrador siente hacia sí mismo. El dandy ha dejado de amarse, lo cual provoca que nadie más pueda amarlo.

El viaje a París y la nueva tentativa de traducir el *Spleen de París* supone pues un empeño por restablecer el contacto con el mediador del deseo a fin de reactivarlo, de reafirmarse en él. El segundo intento de traducción va a fracasar, al igual que el primero, pero no exactamente por las mismas razones. “Abandoné la traducción y me dediqué a

salir con nuevos amigos” (27): así reza la última línea del diario que el narrador escribió durante su primer viaje parisino. El narrador, de joven, prescinde de la traducción una vez que el original de Baudelaire le ha revelado, miméticamente, el objeto de su deseo. El goce sexual sustituye al textual. Durante el segundo viaje, en cambio, lo que se produce es un alejamiento con respecto a Baudelaire, incapaz de cumplir su papel de mediador del deseo en las nuevas circunstancias vitales del protagonista. “Me gustara o no, lo confesara o no, mi pasión por la poesía de Baudelaire se había reducido”, confiesa el narrador (31). Poco a poco, en paralelo al abandono de su proyecto de traducción, va cobrando conciencia del carácter imitativo e ilusorio de su deseo de dandy. Así aparece expresado en una escena de fuerte valor simbólico, en la cual el personaje atraviesa un túnel de metro para acceder de noche al Parc Montsouris, donde se reúne clandestinamente un grupo de homosexuales:

Me detuve agarrándome al bastón con las dos manos y gritando, y no abrí los ojos hasta que el tren se alejó de nosotros y el túnel volvió a quedar en paz [...] considero aquel momento, el de la travesía por el túnel, como uno de los más irreales de cuantos viví durante aquellos días en París, incluso como el más irreal de toda mi vida, y no le encuentro otra explicación que la de un deseo que, tras los meses de hospital, tras la traición de Alberto, había crecido demasiado, volviéndose monstruoso y superior a cualquier otro sentimiento, más fuerte que el miedo, más fuerte también que el respeto por mí mismo o la ilusión de comportarme como el dandy de Baudelaire. “El amor es ciego”, suele decirse. Es un eufemismo. Lo que ciega, lo que hace daño, es el deseo. (48-49)

En este pasaje el deseo aparece al desnudo, en toda su violencia y su crudeza, revelando la extrema fragilidad del protagonista. No obstante, esta fuerza poderosa y potencialmente destructora es ciega, incapaz por sí sola de encontrar una dirección en la cual ejercerse. Podríamos decir que el papel del mediador en el deseo es, precisamente, canalizar el impulso ciego y anárquico que constituye el deseo hacia un objeto en el cual satisfacerse. De ahí que el personaje de Atxaga, aunque cobre conciencia de lo ilusorio que es “comportar[se] como el dandy de Baudelaire”, se aferre de todas maneras al bastón de empuñadura de plata, símbolo de ese dandismo, con el cual intenta dar un sentido al salvaje ímpetu que amenaza con anegarlo. De hecho, a la hora de escoger como nuevo objeto de deseo a Abdelah, un joven magrebí que trabaja en una tienda de alimentación, el narrador seguirá los mismos patrones de conducta que le llevaron hasta Alberto. “Adiós, Alberto. Ya no te necesito. Un clavo saca a otro clavo” (65), reflexiona el narrador poco antes de su encuentro con Abdelah, mostrando así la pulsión de repetición que lo anima.

En seguida se arrepiente de esas palabras, en nombre, precisamente, de la estética dandy a la cual no ha renunciado: “Eran ordinarias, no las que cabría esperar de una persona que pretendía comportarse como un dandy” (65). El empeño de sustituir a Alberto por otro amante se revelará una dolorosa trampa: Abdulah, conchabado con los otros jóvenes del Parc Montsouris, desvalijará al narrador en su apartamento. Engañado, confrontado a la quiebra de su ideal vital y estético, el narrador descargará su agresividad matando a bastonazos a un drogadicto a quien confundió con un asaltador: “Aquel pobre muchacho recibió los golpes que tenían que haber sido para Abdelah, o mejor aún, para Alberto” (80).

El paralelo entre el deseo y las fracasadas traducciones de Baudelaire se vuelve evidente: el drogadicto es un trasunto de Abdelah, víctima del odio (deseo también, como vimos) del narrador; Abdelah es una versión imperfecta de Alberto y éste, a su vez, es una traducción que el personaje de Atxaga hace del ideal estético y erótico del modelo original – Baudelaire. Como ha sido apuntado en múltiples ocasiones, la conciencia, para la teoría psicoanalítica, no es más que la traducción de los impulsos originales del subconsciente. En la medida en que dichos impulsos son de naturaleza eminentemente libidinal, cabe afirmar que el deseo (tal y como éste se manifiesta entre dos personas, sean del sexo que sean) es siempre una traducción de movimientos psíquicos sólo parcialmente accesibles al lenguaje. El personaje de Atxaga lo intuye cuando cobra conciencia del desfase entre la fuerza avasalladora que le asalta en el túnel de metro y su artificioso ceremonial de dandy. Su incapacidad para traducir a Baudelaire se confunde con el fracaso de su tentativa de verter la violencia de su deseo en los moldes narcisistas del dandismo. El relato de Atxaga puede leerse como una paráfrasis del famoso verso de Cernuda: el deseo es una traducción cuyo original no existe.

### **Del deseo a la pasión: original y traducción como medios seres**

Como apunté al inicio de mi estudio, la ficcionalización de la traducción (literaria) constituye también una forma legítima de pensarla. A pesar de sus importantes diferencias, las tres narraciones examinadas apuntan a una verdad a menudo olvidada en otro tipo de reflexiones más teóricas: no puede haber traducción sin deseo. Teniendo en cuenta que la de traductor literario es “una profesión poco lucrativa, sólo palabras” (Navarro 226), que no depara ni riqueza ni fama, su ejercicio se basa, en la mayoría de los casos, en una sincera vocación. Traducir es, casi siempre, *querer* traducir. Traducir no es una mera operación lingüística, ni tampoco puede analizarse exclusivamente atendiendo a la sociología o la historia de las ideas. Resulta antropológica y fenomenológicamente imposible enfrentarse a un texto, a veces durante horas y más a menudo durante días o meses, sin experimentar hacia el texto toda una gama de sentimientos – admiración, irritación, curiosidad, odio o simpatía – que caracterizan las relaciones entre dos personas y que dependen tanto de la ideología del traductor como de su propia historia personal.

Se perfila aquí una diferencia crucial entre lo que cabría llamar la “traducción informativa” y la traducción literaria. Tal y como se afirma en *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1993), otra ficción donde la traducción juega un papel esencial, la traducción simultánea supone una operación mental automática: “sólo si uno no comprende ni asimila en absoluto lo que está oyendo puede volver a decirlo con más o menos exactitud (sobre todo si se recibe y suelta sin pausa)” (Marías 83). En el contexto de la traducción informativa un intérprete es concebido idealmente como un simple canal que transmite la información de la lengua de partida a la lengua de llegada. La aplicación de este criterio de transparencia o invisibilidad a la traducción literaria ha sido denunciada convincentemente por Laurence Venuti. Y es que la presunta invisibilidad del traductor literario es de signo inverso a la del intérprete: lejos de suponer una posición imperceptible de mero transmisor de información, señala la desaparición del traductor en el texto y del texto en el traductor.

El doble movimiento del traductor al texto y del texto al traductor implica un complejo proceso hermenéutico del cual George Steiner ofrece una célebre descripción que recurre, de manera sintomática, a un vocabulario metafórico extraído de las relaciones humanas. Al principio de la operación traductora Steiner sitúa una “confianza inicial, una creencia previa” mediante la cual el traductor asume desde el principio que “hay algo ahí que debe ser entendido, que la transferencia de una lengua a otra no va ser nula” (Steiner 312). Tras la confianza, y como prolongación de la misma, siguen la “agresión” y la “asimilación”, que conllevan un cuestionamiento de las fronteras entre el yo y el otro, entre el original y la traducción. En las tres ficciones analizadas esta penetración hermenéutica en el texto es tan intensa que la distinción misma entre realidad y ficción se vuelve incierta. El protagonista de Merino se convierte realmente en un personaje de la autora el narrador de *Finalmusik*, se vuelve incapaz de diferenciar su propia pesquisa de la del protagonista del *best-seller*, el personaje de Atxaga se identifica plenamente con el extranjero del poema de Baudelaire. Ahora bien: si los tres personajes se involucran tan profundamente en el texto que traducen, ¿por qué no consiguen mantener una relación equilibrada con él? ¿Por qué los tres, aunque de manera diferente, acaban fracasando?

Esta pregunta nos conduce de nuevo al eterno debate sobre la “fidelidad” del traductor. Para autores como Amparo Albir, la fidelidad en traducción está ligada a la “fidelidad al sentido, no a las palabras” y debe estar limitada por tres parámetros: la intención del autor, la lengua de llegada y el destinatario de la traducción (Albir 225). Este modelo, inspirado en el modelo de la traducción simultánea, resulta demasiado esquemático para ser aplicado a la traducción literaria. Ante la observación de que el objetivo de la traducción ha de ser transmitir lo más fielmente posible la intención del autor, el protagonista de *El caso del traductor infiel* exclama, tal y como ya señalamos: “¿y por qué se tiene que suponer que podemos deducir claramente el propósito del autor?” (Merino 23). Y en efecto, el propósito o el sentido de una obra literaria no es algo que preexista a la lectura, o a esa peculiar forma de lectura que es la traducción, sino que,

al igual que en una relación amorosa, nace del encuentro o desencuentro de dos subjetividades. Ortega y Gasset escribió que “la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra” (330). Parafraseándolo, cabría decirse que la fidelidad no está solamente en la traducción, sino en el camino que lleva hacia la traducción.

Si la confianza, la agresión y la incorporación son las tres primeras fases del movimiento hermenéutico de la traducción, Steiner subraya también la importancia de una cuarta fase encargada de cerrar el ciclo. Después de haber experimentado la atracción del texto, de haberlo atacado o asimilado cognitivamente, el traductor debe restaurar el equilibrio perturbado por el estrecho contacto con la alteridad. Más que por el literalismo o la pericia técnica, la fidelidad vendría dada por la naturaleza de esa compensación: “El traductor, el exegeta, es fiel al texto, vuelve su respuesta responsable sólo si consigue restaurar el equilibrio de fuerzas, de la presencia integral, que su comprensión acaparadora ha perturbado ... Las flechas del sentido, del provecho cultural y psicológico se mueven en ambas direcciones. Hay, idealmente, intercambio sin pérdida” (Steiner 319). Esta idea es análoga a la expresada por Benjamin, quien pone de manifiesto no únicamente la deuda que el traductor mantiene con el original, sino también la que el original mantiene con las traducciones, en las cuales la vida del original alcanza “su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (Benjamin 309). Como escribe Derrida en su análisis del texto de Benjamín: “el original es el primer deudor, el primer solicitante, empieza faltando - y suspira por la traducción” (Derrida 218).

Si cabe calificar como “infieles” a los tres personajes traductores no es tanto por su falta de preparación lingüística o de escrúpulos como por su incapacidad para restablecer el equilibrio o la reciprocidad que reclaman tanto Benjamín como Steiner. En las tres obras se establece una marcada jerarquía ontológica entre el autor y el traductor, entre el original y la versión: los primeros representan el polo ontológicamente pleno, espacio del ser, del poder y del saber; los segundos, están caracterizados por su indigencia e incompletitud. Obsesionados con colmar su propia carencia por medio de la fusión con el autor y el original, los personajes traductores no alcanzan a ver que éste también está incompleto sin su correspondiente traducción. En coherencia con el paralelismo que las tres ficciones operan entre traducción y deseo, este esquema asimétrico no sólo refleja la preeminencia de la *auctoritas* en la tradición occidental, sino también una concepción solipsista y unilateral del *Eros* concebido como un fruto de la radical insuficiencia del sujeto. Tal y como escribe Eugenio Tria: “en el orden del deseo siempre subsiste un sujeto deseante perpetuamente insatisfecho en lo más íntimo y un objeto destinado a ser negado y devorado, que deja paso, una vez destruido, a otro objeto” (125).

Restablecer una relación más armoniosa entre el original y la versión supone pensar la traducción más allá de este puro deseo de sentido único a favor de la reciprocidad de lo que el filósofo español llama “pasión”. En la pasión el sujeto no ve simplemente un objeto de deseo, sino “otra autoconciencia, que a su vez mira, se expresa” (135).

Lo que de ello resulta, aunque nace de una *pulsión*, la supera para fundar una *relación* que “constituye la superación del monadismo solipsista del sujeto erótico y pre-pasional que no alcanza a percibir en el otro aquello que de él, y sólo de él, procede, *su mirada*.” (135) Traduciendo estas reflexiones al plano más concreto de lo textual: el traductor, más que *poseer* o *devorar* al original para suplir sus carencias debería, idealmente, ser consciente de lo que el original espera de él; no, únicamente, alcanzar un nuevo lectorado, sino revelar aspectos de sí mismo que permanecerían ocultos sin esa traducción. Se suele señalar, con razón, que la traducción supone una “lectura privilegiada” (Sánchez Robayna 211). Gracias a su labor, el traductor saca a la luz (y, en consecuencia, muestra a los demás) aspectos del original que pasan desapercibidos para los otros lectores. Gracias a la traducción el traductor descubre aspectos de sí mismo que ignoraba, pero también el original (y el autor) se descubren a sí mismos. La traducción, en su mejor versión, es por tanto *conocimiento*, un conocimiento recíproco que cabría considerar, con Trías, como pasional: “En esa visión del otro, en esa visión de la visión que el otro tiene de uno mismo, en ese regreso hacia sí que catapulta un nuevo progreso hacia el otro, se halla el verdadero punto de partida de un conocimiento pasional” (Trías 135).

A fin de cuentas ese complejo ir y venir del yo al otro en y por el lenguaje constituye la esencia misma de la literatura. Aunque las tres ficciones comentadas establecen, en el plano de la narración, una marcada diferencia entre el autor y el traductor, esa misma diferencia queda relativizada por el hecho mismo de ser ficciones (originales) que tratan sobre la traducción. Si, de acuerdo con Paz, la traducción es siempre una metáfora del original, aquí tenemos una metáfora de una metáfora del original. Quizás la analogía más profunda entre deseo y traducción estribe precisamente en su esencia metafórica. Por eso, entre todos los diálogos platónicos, es *El Banquete*, dedicado al Eros, donde Platón despliega con mayor fuerza sus dotes de poeta. Entre las múltiples metáforas utilizadas para hablar de ese dios destaca el célebre mito del andrógino expuesto por Aristófanes, según el cual, en un principio, existían unas criaturas redondas con cuatro pies y cuatro manos. En castigo por su fuerza y su orgullo desmesurado, que les llevó a querer trepar al cielo, fueron cortadas en dos por Zeus, y desde entonces, los hombres se pasan la vida buscando a su mitad perdida (191a-e). El mito de Babel y el mito del andrógino tienen muchas cosas en común. En los dos los hombres son castigados por pretender alcanzar el cielo; en los dos, el resultado es la pérdida de una unidad original que condena a los hombres a la carencia y la nostalgia. Inspirándonos en la metáfora platónica, cabría ver en el original y la traducción dos medios seres, incompletos el uno sin el otro que, por medio de la literatura, alcanzan a abrazarse entre las ruinas de Babel.



## OBRAS CITADAS

- Atxaga, Bernardo. "Un traductor en París." *Cuentos apátridas*. Barcelona: Ediciones B, 1999. 15-80. Impreso.
- Benjamin, Walter, "La tarea del traductor." *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Cátedra, 2005. 285-296. Impreso.
- Chamberlain, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation." *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Laurence Venuti. London & New York: Routledge, 1992. 57-72. Impreso.
- . "Gender Metaphorics in Translation." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. Mona Baker and Gabriela Saldanha. London & New York: Routledge, 1998. 93-96. Impreso.
- Derrida, Jacques (1987). "Des tours de Babel." *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. 203-235. Impreso.
- Freud, Sigmund. *El Yo y el Ello. Obras completas*. Vol. 15. Barcelona: Orbis, 1988. Impreso.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1984. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Le concept de fidélité en traduction*. Paris: Didier, 1990. Impreso.
- Lacan, Jacques (2004). *Le séminaire de Jacques Lacan*. Ed. Jacques-Alain Miller. Vol. 10. Paris: Seuil, 2004. Impreso.
- Marías, Javier. *Corazón tan blanco*. Madrid: Suma de letras. Impreso.
- Merino, José María (1994). "El caso del traductor infiel" in *Cuentos del barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara, 1994. 16-39. Impreso.
- Navarro, Justo. *Finalmusik*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción." *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega Madrid: Cátedra, 2005. 299-308. Impreso.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1980. Impreso.
- Rougemont, Denis. *L'amour et l'occident*. Paris: Pion, 1956. Impreso.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Traducir, esa práctica." *Poesía en traducción*. Ed. Jordi Doce. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007. 201-242. Impreso.
- Steiner, George. *After Babel*. Oxford: Oxford UP, 1998. Impreso.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979. Impreso.
- Venuti, Laurence. *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge, 2007. Impreso.