



TRANS · N.º 5 · 2001
ARTÍCULOS · 111-124

El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger vierte gran parte de su creatividad en la traducción de poetas del mundo entero - muchos de ellos procedentes del ámbito hispanohablante. En su posdata a una reciente publicación de traducciones e imitaciones Enzensberger reflexiona acerca del poeta-traductor. En este artículo se analizan críticamente algunos aspectos fundamentales de su pensamiento. Finalmente se ofrece la traducción al español de dicha posdata.

El traductor de poesía según Hans Magnus Enzensberger

The German poet Hans Magnus Enzensberger devotes much of his creativity to translating poets from all over the world, amongst them a great number of poets from Spanish speaking countries. In a postscript to a recent publication of translations and imitations Enzensberger reflects on the poet as a translator. The present article discusses critically some main aspects of his afterthoughts and, finally, proposes the translation into Spanish of the postscript.

CHARLOTTE FREI
Universidade do Minho



En la posdata a su reciente publicación titulada *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen* (Suhrkamp, 1999), fruto de unos cuarenta años de diálogo poético, Enzensberger reflexiona brevemente acerca del traductor de poesía. Los espacios paratextuales vienen siendo tradicionalmente lugares propicios para la intervención explícita del traductor (Peña, 1997: 44-5). Como apéndice destinado a cerrar una miscelánea de traducciones e imitaciones, esta posdata representa un texto autorreflexivo que no pretende ser un tratado sobre la problemática del traducir en general. Desde el principio, el autor procede a la distinción entre traductor profesional y traductor de poesía, clasificación que le permite centrarse en algunas especificidades de este último. A este efecto se apoya en cinco puntos principales en los que me detendré a continuación¹. Finalmente propongo una traducción al español de dicha posdata².

I.O

Con la ironía corrosiva habitual en las obras de este poeta y ensayista, Enzensberger empieza por enfocar los desencadenantes que llevan a un sujeto a traducir. Este sujeto aparece circunscrito como poeta que traduce obras de poesía. Mientras que el traductor profesional de literatura y textos pragmáticos sirve de «esclavo» a la industria editorial, es decir, se encuentra sometido a las leyes del abasteci-

miento del consumidor, el poeta selecciona las obras que traduce según criterios personales y supuestamente libres de restricciones u orientaciones externas. Traducir sería, pues, un «placer» (*Vergnügen*) y una «obsesión» (*Sucht*), o sea, tendría su origen en la psicología de este tipo de traductor. En cuanto acto compulsivo-obsesivo, el traducir ha sido asociado por otros autores al término freudiano de la «pulsión» que describe un deseo de transformar y destruir la lengua materna debido a una superioridad que se atribuye a la lengua extranjera³. El traductor de poesía no sólo traduce por estar insatisfecho de las traducciones anteriores, sino porque «désire rejouer le texte original, à son tour en avoir le délice et le tourment» (Meschonnic, 1999: 271). El sado-masochismo latente del traductor queda reforzado por la imagen de la victimización que Enzensberger subraya al denominar al poeta original como «víctima» del traductor. En este caso, la noción de víctima no remite, como frecuentemente se observa, a una desvalorización indirecta de la actividad traductora, sino a la dimensión egocéntrica del acto en cuanto ejercicio creativo. De este modo, los factores psicológicos no son los únicos motivos que impelen a la traducción. Irónicamente y a pesar de la distinción entre traductor profesional y no profesional, el traducir aporta beneficios a ambos. Para el poeta que traduce, estos beneficios son a la vez inmatéria-

¹ Además de la mencionada publicación, traduzco en citas fragmentos extraídos de los siguientes textos del autor: «Über die Schwierigkeit und das Vergnügen, Molière zu übersetzen», epílogo a su traducción de Molière: *Der Menschenfeind*, Frankfurt am Main: Insel 1979, pp. 105-116; *Diderots Schatten. Unterhaltungen, Szenen, Essays*, übersetzt, bearbeitet und erfunden von H. M. Enzensberger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994; «Weltsprache der modernen Poesie» [1960; rev. 1962], en: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, pp. 7-28. Las citas en las que no se indique otra procedencia remiten al texto de la posdata traducido al final de este artículo.

² Agradezco a la editora Suhrkamp la amabilidad con que autorizó la traducción de la posdata y su publicación en esta revista.

³ Berman, 1984: 22. A su vez, Blanchot (1971: 72) había descrito al traductor en términos elegiacos como «homme étrange, nostalgique, qui ressent, à titre de manque, dans sa propre langue, tout ce que l'oeuvre original (qu'il ne peut du reste tout à fait atteindre, puisqu'il n'est pas à demeure en elle, éternel invité qui ne l'habite pas) lui promettre d'affirmations présentes». Esta sensación de querer suplir una ausencia o pérdida, que, según Blanchot, inicia el acto de la traducción, es retomada por Steiner cuando afirma, a propósito de la apropiación hermenéutica de un texto por el traductor, que también existe, junto a la tristeza del traductor en su fracaso, como estipulaba Ortega y Gasset, «a sadness after success, the Augustinian *tristitia* which follows on the cognate acts of erotic and of intellectual possession» (Steiner, 1992: 314).



les y materiales. El poeta que traduce «se recompensa a sí mismo», porque sus traducciones le proporcionan tanta fama como sus obras propias. De hecho, la presentación editorial del libro de Enzensberger, miscelánea de traducciones e imitaciones, lo señala incuestionablemente como autor de la publicación, haciendo figurar la indicación de «traducción» como parte del subtítulo⁴. El autor se muestra consciente de la ambigüedad que subyace a la empresa del poeta-traductor, al cual caracteriza precisamente como un «egoísta fraternal» que utiliza el material poético heteroautorial según criterios estético-artísticos personales. Así, la construcción del «(auto)retrato» de un poeta-traductor reside necesariamente en las inclusiones y exclusiones a las que remite su *corpus* de obras traducidas. Diversos ejemplos de la historia muestran, no obstante, que el canon de un traductor es determinado también por una previa selección crítica de poetas o escritores de autoridad⁵.

Las premisas que fundamentan el acto de la traducción son las «voces espectrales», como indica el título de la recopilación. La paradoja del «fantasma» consiste en ser éste una quimera que el individuo vive como una realidad, una realidad ambigua, ya que se sitúa entre el goce y el sufrimiento. En este sentido es significativa

la versión alemana de las palabras iniciales del poema de Salinas que encabezan también la posdata. El «acompañar» español se convierte en un «heimsuchen» alemán, o sea, un «perseguir, obsesionar, atribular». La correspondencia establecida aquí entre el texto de partida y su traducción escapa a una explicación lineal del tipo causa-efecto. La figura del *double-bind*, resaltada en diversas lecturas deconstruccionistas, le permite también al traductor explorar las contradicciones no siempre manifiestas en el interior de una palabra, un texto o una traducción y desestabilizar, en su versión, las certidumbres de lo obvio. Tal planteamiento no está ausente en las tendencias teóricas actuales de los estudios sobre traducción que pretenden (re)conciliar las contradicciones intrínsecas al concepto de la figura del traductor. El retorno al mito clásico del ser perfecto ambivalente, o sea, del traductor como entidad híbrida, permite adjudicarle una posición estratégica en la discusión acerca de la redefinición de su papel⁶. El programa de resistencia va dirigido, por un lado, contra la simplificación secular que representan la dicotomía *ut orator versus ut interpres* y sus posteriores variantes. Por otro lado, el enfoque híbrido del poeta-que-también-es-traductor permite recurrir, en nombre del creador insumiso, a estrategias de carnavalización, destinadas a invertir y volver a narrar la historia de la traducción. También Enzensberger, al emplear una retórica de la convicción (verdad) y de la seducción (adhesión), alimenta esta idea de la ex-centricidad, del «canto paralelo» del traductor⁷.

⁴ He aquí una estrategia editorial utilizada ya en un libro anterior de este autor, donde la unidad titular subvierte igualmente cualquier tentativa de clasificación unívoca. A propósito de *Diderots Schatten*, por ejemplo, se constata que la identificación genérica del libro oscila entre «traducción» (*übersetzt*), «adaptación» (*bearbeitet*) e «invención» (*erfunden*) (cf. nota 1).

⁵ Resulta ilustrativa para este tipo de política literaria la correlación entre la crítica literaria y la traducción. En 1727, por ejemplo, Voltaire, en su *Essai sur la poésie épique*, encomia especialmente el episodio de Inés de Castro y el del gigante Adamastor de la epopeya de Camões, *Os Lusíadas*. Son precisamente estos dos episodios los que se traducen, en 1762, por primera vez al alemán. Cf. sobre este aspecto el postfacio del traductor de la versión más reciente al alemán del poema épico de Camões (Luís de Camões: *Die Lusíaden/Os Lusíadas*, trad. de H. J. Schaeffer, Heidelberg: Elfenbein 2000 [1999]).

⁶ Es el caso de la recuperación positiva de un término de Schleiermacher: el traductor como «bastardo» (*Blendling*). A este propósito véanse los comentarios y propuestas de D. Robinson (*Translation and Taboo*, Illinois: Northern Illinois University Press 1996) y A. Pym (*Pour une éthique du traducteur*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa 1997).

⁷ De modo similar Haroldo de Campos (1976: 24) llama a la traducción que pretende ser una recreación literaria autónoma una «recreación paralela».



Enzensberger define consecuentemente el proceso de traducción en términos de crítica y de poética aplicada. La traducción constituye, según el autor, la «forma más intensa de la crítica». En otro lugar se dice incluso que la traducción es tal vez la forma más íntima e implacable de crítica (Enzensberger, 1994: 387)⁸. La idea de raíz romántica de la crítica como producción literaria (indirecta), que se remonta a Friedrich Schlegel, fue enfatizada emblemáticamente por Ezra Pound para realzar los aspectos que la traducción y la crítica literaria tienen en común. Según explica Pound (1992: 83), el crítico modelo debería indicar obras y temas de interés, clasificarlos en relación con otros inventos literarios y ordenar al lector el acceso a un material seleccionado de calidad. H. de Campos (1976: 31) añade, utilizando un adjetivo que Enzensberger también emplea en alemán, que el potencial crítico de una traducción reside precisamente en ser una «vivisección implacable» de la poesía original. Esta vivisección es descrita por Enzensberger con tropos mecanicistas, como demuestra la analogía del desmontaje y montaje de un reloj. El peso del traducir en el aprendizaje de las técnicas poéticas se remonta en realidad a la oratoria romana⁹. Así, al examinar la estructura y formación genéticas de obras de arte literarias, la traducción le per-

⁸ En 1962, Enzensberger (1984: 28) afirma a propósito de la poesía: «Hacer, hoy en día, poesía no sólo exige conocimiento sino también crítica de la poesía moderna, pues ya no se puede diferenciar la producción de la crítica» («Poesie heute setzt nicht nur Kenntnis, sondern auch Kritik der modernen Poesie voraus, ja Produktion und Kritik sind nicht mehr voneinander zu trennen.»)

⁹ Ya Plinio el Joven, en la línea de su maestro Quintiliano, colocó la traducción en el campo de los ejercicios escolares, destinándola, de este modo, al perfeccionamiento lingüístico y estilístico del orador. Véase, por ejemplo, la epístola VII, 9, 2, que Plinio escribe al joven orador Fuscus Salinator.

mite al poeta anticipar teórica y prácticamente la creación. El mencionado símil mecanicista y la alusión al *creative writing course* destacan el factor «taller» de la actividad traductora. Este aspecto fue investigado, por ejemplo, por R. Arrojo (*Oficina de tradução. A teoria na prática*, São Paulo: Ática 1986), quien sitúa el taller del traductor en la tradición de los «translation workshops» de raíz norteamericana¹⁰. A diferencia de estos últimos, que implican cursos o seminarios de grupos reducidos bajo la orientación de un profesor, esta autora subraya que en la traducción entendida como laboratorio se ponen en práctica fórmulas o conceptos procedentes de la investigación teórica¹¹. En palabras de Karl Popper, «every good translation of a nontrivial text must be a theoretical reconstruction» (*apud* Van den Broeck, 1998: 8).

En este sentido, el juego constituye otro motivo recurrente en la posdata. En las teorías, por ejemplo, de J. Levy o J. S. Holmes, se alude al mecanismo del juego para ilustrar el problema de la equivalencia entre los textos. Sin embargo, no es ésta la preocupación de Enzensberger, que parte de una premisa deliberadamente relativista y personal. Para este poeta del siglo XX, el hecho de traducir no pertenece a los «public duties», como era el caso, por ejemplo, del Renacimiento isabelino. Tampoco busca el engrandecimiento de una lengua nacional como vehículo de una cosmovisión específica o portadora de una idea de cultura formativa, como propugnaba todavía W. von Humboldt. Para Enzensberger, la

¹⁰ Arrojo, 1986: 8 s. De hecho, la traducción como «taller» de producción transtextual tuvo su primera articulación, en el medio lusófono, en un artículo publicado en 1963 por el poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos, autor que por excelencia representa y defiende al traductor-creador.

¹¹ Acerca del modelo norteamericano del «translation workshop» y su historia, *vid.* E. Gentzler: *Contemporary Translation Theories*, Londres-Nueva York: Routledge 1993, cap. 2.



característica de la *lingua franca* de la poesía moderna consiste precisamente en liberar la poesía de las limitaciones de las literaturas nacionales¹². De este modo, una concepción poética de equivalencia no puede restringirse a dos lenguas o dos textos, ya que el traductor, como el poeta moderno, se entiende, en la estela de E. A. Poe, como ingeniero de la lengua, que contradice, niega y subvierte los conformismos institucionalizados.

De hecho, a propósito de una obra de Diderot (*Est-il bon? Est-il méchant?*), comenta Enzensberger que la «diderot-manía» lo llevó «primeramente a elaborar una traducción fiel, después a una adaptación libre y finalmente a la destrucción respetuosa del modelo» (Enzensberger, 1994: 387). El objetivo del acto de la traducción consistía en tomar esa obra como punto de partida para «radicalizarla» (*idem*, 388). En este sentido resulta ilustrativo que el poeta, a propósito de su versión del *Misántropo* de Molière, considere fundamental que una traducción manifieste o encuentre «lo cercano en lo históricamente lejano» (Enzensberger, 1979: 116). Para alcanzar esta meta, es necesario, según explica en el mismo lugar, proyectar la «no-simultaneidad» (*Ungleichzeitigkeit*) entre la pieza francesa y el público lector de la traducción¹³.

3.0

Enzensberger se muestra abiertamente desinteresado a la hora de entrar en discusiones acerca de la pseudo-problemática de los conceptos de la traducibilidad *versus* intraducibilidad. Esta opinión es compartida por Lefevere/Bassnett (1998: 1), autores que consideran este punto absurdo, ya que la práctica traduc-

tora desmiente el planteamiento en sí¹⁴. Ricoeur (1999: 13) también ha abogado recientemente en favor de una reorientación que iría en detrimento de tal especulación (traducibilidad *vs.* intraducibilidad) y en favor de la práctica (fidelidad *vs.* traición). En su relectura del mito de Babel, el hermeneuta francés vuelve a los grandes mitos bíblicos de la separación, que propone leer no como hechos consumados sino como proyectos éticos por alcanzar. En la medida en que se solapan en Enzensberger la poética de la creación y la poética de la traducción, el posicionamiento antiespeculativo subraya el estatuto de *work in progress* que comparten tanto la creación como la traducción. La condición social e institucional de ambas depende de factores variables como el público lector, la perspectiva interpretativa y el momento histórico que hacen que una obra literaria y su traducción estén expuestas a concretizaciones cambiantes en el tiempo. Se puede extender a la traducción la respuesta del poeta a propósito de la famosa tesis de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz: «Es necesario contradecir esta frase si queremos seguir adelante» («Wenn wir weiterleben wollen muß dieser Satz widerlegt werden», *apud* Dietschreit/Heinze-Dietschreit, 1986: 41). El papel de la poesía y de la traducción de poesía, desde el punto de vista del poeta comprometido, consiste en contribuir activamente a su misión de negar la versión política oficial

¹² Enzensberger, 1984: 20.

¹³ En el caso del *Misántropo*, Enzensberger conserva verso y rima y la localización topo y antroponímica en la versión alemana, pero actualiza el lenguaje precisamente para denunciar lo que considera los progresos represivos de la sociedad burguesa (*ib.*, 116).

¹⁴ El rechazo a la problematización de este aspecto ontológico del fenómeno se explica, por un lado, por la componente funcionalista que predomina en múltiples modelos teóricos del campo traductológico y, por otro, se asienta en premisas epistemológicas que parten del texto como unidad base para una traducción. Es evidente que en modelos de raíz lingüística, donde la unidad base es léxica, el debate sobre la intraducibilidad tiene más razones de existir porque se trata de encontrar equivalencias, lingüísticas o culturales; *vid.*, por ejemplo, Mounin o J. C. Catford (*A Linguistic Theory of Translation*, Londres-Nueva York-Toronto: Oxford University Press 1974 [1965]).



de los hechos consumados o de los avances conseguidos y de erigir, por el contrario, la obra literaria, sea original o traducida, en oposición a todos los discursos públicos, inclusive aquellos discursos académicos que la realidad empírica desmiente. A la dicotomía traducible / intraducible subyace, en el fondo, también la búsqueda de la equivalencia, inquietud fundamentalmente lingüística y deudora del pensamiento sobre la traducción como transporte de un sentido. Contrariamente Enzensberger pone el acento del papel del traductor en el «rapport» entre un texto y otro, entre una lengua-cultura y otra. Este «rapport» se configura a partir de una «migración», imagen que a su vez remite al ideario romántico del «viaje», como en las novelas de formación de la literatura alemana de otros poetas-traductores, como Goethe o Hölderlin. El viaje que en el macronivel existencial transcribe un proceso de adquisición de experiencia del ser humano encuentra un paralelismo en el micronivel textual de la traducción interlingüística, que supone la configuración verbal de una experiencia cultural¹⁵. La relevancia dada al fenómeno migratorio de la literatura como *energeia*, proyectada así por excelencia en la dinámica traductora, reside en su capacidad de cuestionar la uniformización y el monologismo de una sociedad globalizada donde el pensamiento único encubre tarde, mal y en vano el no-pensamiento. La traducción es, para el poeta, un medio que le permite subvertir un sistema desde dentro mediante voces de fuera. Es, por lo tanto, una forma de «contrabando»¹⁶.

¹⁵ Acerca de la relación *Bildung*-viaje en el Romanticismo alemán, *vid.* Berman, 1984: 72-86.

¹⁶ El lector, por ejemplo, de la traducción de Enzensberger *Edward Lear's kompletter Nonsens. Limericks, Lieder, Balladen und Geschichten* es informado en la contraportada de que se trata de un libro que fue «contrabandado al alemán» por dicho poeta.

De ahí que en su cuarto punto vuelva al tópico de la condición provisional de una traducción. Enzensberger relativiza el enfoque tradicional al aplicar dicho tópico también al texto original. A este efecto recurre a metáforas del tiempo, como la caducidad *vs.* la durabilidad. No carece de significación que el autor aplique el primer término «Halbwertszeit», que traduzco como «vida media»¹⁷, a las traducciones, y el segundo término «Haltbarkeit», atribuible indistintamente a todo tipo de materia orgánica, al texto original. La primera perspectiva se centra en la muerte, la segunda en la vida de los textos. Se observa que este planteamiento deja traslucir una concepción apriorística negativa donde se adecúa el término traducción con una «mala traducción». Acto seguido Enzensberger opone las traducciones clásicas a la casi total provisionalidad de las versiones de una obra literaria. La problemática de la provisionalidad de las obras traducidas, desde una visión diacrónica, remite al horizonte de una serie potencial o parcialmente realizada de traducciones. Esta serie tiene un «carácter evolutivo» (Balcerzan, 1980: 156) que somete cada traducción anterior a la prueba de las nuevas soluciones lingüísticas y literarias que puedan corresponder mejor a las expectativas de un público lector también en constante reestructuración. De ahí que las traducciones clásicas, en la definición de Levy (1969: 77-79), sean aquellas traducciones que para una o varias generaciones constituyen las versiones canonizadas de un autor extranjero en una cultura determinada. Aquí desempeñan un papel ciertamente importante las redefiniciones a nivel diacrónico de los códigos lingüísticos y literarios y de las poéticas traductoras. Como analicé en otro

¹⁷ El término «Halbwertszeit» procede de la física nuclear y define el periodo temporal después del cual se ha desintegrado la mitad de un número de átomos radiactivos.



lugar, es también relevante la existencia de un diálogo entre traductores¹⁸. La ausencia de éste en un momento dado puede llevar, independientemente de la calidad, a la canonización de las traducciones de un traductor. En el fondo del problema de lo efímero de las obras traducidas persisten las distintas acepciones acerca de la naturaleza de un original o una traducción, cuestión que en última instancia remite a «actitudes culturales» (Santoyo, 1998: 50)¹⁹.

El texto original, según Enzensberger, sigue siendo una entidad «viva» siempre y cuando consiga resistir a la corrosión del tiempo. La resistencia de la obra de arte literaria es, de hecho, la otra faz de su canonicidad. Cuando la arquitectura policodificada de un texto literario se niega a una lectura e interpretación fáciles o unívocas es porque comporta marcas que permiten una multiplicidad de aproximaciones exegéticas. Esto es válido tanto para obras como para traducciones cuando éstas son escrituras literarias. A la resistencia de ambas formas literarias correspondería su «envejecimiento», en el sentido positivo que le da Meschonnic (1999: 121), cuando defiende que sólo aquello «qu'on ne lit plus, c'est ce qui ne vieillit pas, les oeuvres dites originales tout comme les traductions»²⁰. Sin embargo, este punto de vista inmanente al texto debe ser complementado por criterios relacionados con factores extratextuales como, por ejemplo, del ámbito de los patrones estéticos y la clasificación jerarquizada de los textos. En este sentido Vermeer recuerda (1996: 159) que los textos originales, al contrario de las traducciones, suelen estar protegidos por una valoración cultural superior que procura

salvarlos a pesar de los cambios estético-receptivos, por ejemplo, mediante su conservación en «museos».

5.0

El quinto punto de reflexión gira en torno a otro tópico tradicional o «supermeme»²¹ persistente en el debate sobre la traducción: la fidelidad *versus* infidelidad. Estos conceptos, frecuentemente utilizados sin fundamento definitorio, son interpretados metodológicamente por Enzensberger, quien muestra ciertas concomitancias con tendencias del ámbito funcionalista que explican el término fidelidad como una «relación técnica» entre dos textos (Nord, 1991: 29). De hecho, no hay unanimidad sobre la utilidad de este concepto, que algunos autores consideran en vía de desvalorización en el ámbito de la teoría de la traducción (Vidal Claramonte, 1995: 96), mientras que otros diversifican el potencial semiótico del término al argumentar que los traductores «are free to opt for the kind of faithfulness that will ensure, in their opinion, that a given text is received by the target audience in optimal conditions» (Lefevere/Bassnett, 1998: 3)²². No existe la repetición absoluta entre traducciones de un texto literario (o no-literario); cada traductor elabora una traducción única. Según el autor, un texto de partida ofrece grados de libertad al traductor que pueden abarcar desde la correspondencia literal a la paráfrasis o parodia. Este espectro de posibilidades existe dentro de cualquier texto, de ahí que una traducción filológica

¹⁸ Para un ejemplo concreto, véase mi trabajo recogido en las *V Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción* celebradas en mayo de 2000 en la Universidad de León.

¹⁹ En esta línea se sitúa el interesante artículo de Pierini (1999), donde la autora investiga la retraducción en su dimensión textual, cultural y editorial.

²⁰ El autor francés apunta que al propio concepto de envejecimiento subyace un prejuicio sobre la traducción que la equipara en su esencia a un transvase defectuoso.

²¹ Chesterman, 1997: 8. Con el término inglés «meme» Chesterman adapta al campo de los estudios sobre traducción un concepto procedente de la sociobiología. Explica el autor este término como «[i]deas and conventions that survive many generations, and are successfully transmitted from one culture to another, thus prove themselves to be interesting and relevant to a wide circle of human beings» (*ib.*, 7).

²² Es preciso notar que A. W. Schlegel (1963: 99) había definido ya la fidelidad a partir de la «naturaleza» de las obras y la «relación» de las lenguas implicadas en el acto de traducir.



ca, que el autor equipara con una traducción pedante, no pueda constituir un método de validez exclusiva para la traducción de una obra literaria. Este posicionamiento se sitúa en las antípodas de las teorías decimonónicas del tipo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff y Mathiew Arnold, quienes, desde puntos de vista diferentes, declararon la autoridad del filólogo como la única capaz de transmitir al lector el «aura» histórica de la obra literaria clásica. Para el poeta-traductor el objetivo principal consiste en transmitir la organicidad poética del objeto de arte literario, un proyecto que depende de su «stare da se» croceano como obra autónoma. En palabras de Tytler, a no ser que «a new, or an original spirit, is infused by the translator himself, there will remain nothing but a *caput mortuum*» (Tytler, 1978: 373). La necesidad de una falta de escrúpulos por parte del traductor de poesía no es declarada por Enzensberger como una regla, sino como un imperativo ocasional. He aquí afinidades con ciertos pensadores de la Ilustración francesa. De hecho, en el artículo sobre «Traduction» de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers* (...), se afirma que no hay «[n]ada más difícil, en efecto, y nada más escaso, que una 'traducción' excelente, pues nada hay más difícil ni más infrecuente que conservar el justo medio entre la licencia del comentario y la servidumbre de la letra. Una sumisión demasiado escrupulosa a la letra destruye el espíritu, y el espíritu es el que da la vida» (D'Alembert/Diderot, 1996: 109). Según una concepción casi geométrica de la traducción en relación con el original, Enzensberger, como muchos poetas anteriores a él, entiende que se debe mantener una cierta distancia de autonomía entre los «cuerpos» de la obra y la traducción para que sea posible hablar de una traducción lograda. La deliberada vaguedad de la formulación del poeta alemán se puede leer a través del prisma de W. von Humboldt (1963: 81), traductor del *Agamenón* de Esquilo, que

piensa que «una traducción se alejará tanto más del original cuanto más procure serle fiel».

El «traducir sacrilego» justifica igualmente la traducción indirecta, como demuestra el índice de las fuentes bibliográficas del libro de Enzensberger. La selección de un *corpus* de un medio centenar de escritores implica nada menos que casi una docena de lenguas extranjeras. A propósito de las traducciones de poetas rusos, húngaros y servios se remite a las transcripciones (¿al alemán?) elaboradas por terceras personas. El método de la traducción indirecta, aunque no esté generalmente aceptado (cf. Shuttleworth/Cowie, 1997: 76-77), goza de cierta tradición literaria, por ejemplo, entre poetas-traductores modernos como Ezra Pound o Fernando Pessoa. Para el poeta lusitano, por ejemplo, era lícito traducir a través de una lengua intermedia siempre que se lograra una «equivalencia rítmica» con el original²³.

Desde el principio, el recurso metafórico de Enzensberger remite a una dimensión trágica del traductor. La posdata acaba precisamente con la comparación de una traducción con la parodia, término procedente de la tragedia griega clásica²⁴. Los diferentes grados de libertad que el texto original y la lengua de llegada ofrecen al traductor hacen que una traducción se presente muchas veces como limítrofe con otros géneros como la imitación, el *capriccio* o la parodia. Terracini (1996: 477) ya habló del «drama del traductor» y del «dilema de la traducción». Tal vez la mejor formulación en esta dirección sea la aportada por Mounin (1994: 13) al escribir que todos los argumentos «contre la

²³ Dice, por ejemplo, lo siguiente: «Posso traduzir, a través de idioma intermedio, qualquer poema grego, desde que consiga approximar-me do *rhythmo* do original, para o que basta saber simplesmente *ler* o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia *rhythmica*» (Pessoa, 1993: 219).

²⁴ Pessoa (1993: 220) había evocado, en un texto escrito en inglés, la necesidad de escribir una *History of Parodies*, observando que una traducción «is a serious parody in another language».



traduction se résumant en un seul: elle n'est pas l'original». Ni el traductor es el autor ni la traducción es el original: en otras palabras, la esencia trágica radica en el propio interior del fenómeno de la traducción. Se detectan aquí semejanzas con la definición que Steiner (1990: 291) propone para el drama: «El origen de lo dramático se halla en la paradoja del conflicto, del malentendido agónico, dentro de la propia lengua» («Die ursprüngliche Quelle des Dramatischen liegt im Paradoxon des Konflikts, des agonistischen Mißverstehens, in der Sprache selbst».) A través de la confrontación de las lenguas en el acto del traducir se revelan problemas de comunicación que exceden los aspectos puramente lingüísticos. El trabajo del traductor hace patentes estas dificultades²⁵. La situación trágica del traductor residiría, según el pluritraductor Quintela (1999: 649), en saber que tendrá que quedarse siempre más allá de la tarea que se le impone, y es «este sentido de frustración íntima» el que «torna amarga e trágica - trágica por inevitable» la acción de traducir. Idealmente el traducir consistiría en tener que resolver la aporía de «servir a dos señores» (Rosenzweig, 1963: 220), o sea, a la obra y al autor, por un lado, y a la lengua y al público de llegada por otro. Esta dicotomía antagonica, como muestran Enzensberger y algunas de las orientaciones funcionalistas de los estudios sobre traducción, tiende a ser sustituida por un pragmatismo operativo y variable según el momento histórico, el receptor y la situación comunicativa del medio de llegada. Subsiste, sin embargo, la violencia que caracteriza a la relación entre original y traducción, cuya figura emblemática continúa siendo Friedrich Hölderlin. La colisión entre significado y significante, ritmos y silencios heterogéneos es creativa y destructiva. El contra-canto es también una contra-creación. De este modo la traduc-

ción «apparaît comme l'un des lieux où s'affrontent mesure et démesure, fusion et différenciation - comme un lieu de danger (la «confusion des langues»), mais aussi de fécondité» (Berman, 1984: 273). Es precisamente esta contigüidad de la medida y desmedida del traducir la que le impide a Enzensberger adherirse al axioma teórico de Hugo Friedrich (1965: 12) para quien, en la línea de Schleiermacher y von Humboldt, «toda la violencia tiene que partir del original». El escepticismo del poeta alemán frente a la ilusión ontológica de la pura originalidad revaloriza, con su alusión a la parodia, la centralidad de lo marginal. La máscara -requisito característico en el teatro clásico de las *dramatis personae*- del traductor de poesía es, según Enzensberger, la máscara del blasfemo, de aquel que vive conflictivamente la palabra de Dios. El espíritu faustiano continuamente niega que pueda haber libertad sin restricción o fe sin duda, define tanto el original como la traducción en términos de una polifonía de voces que en su naturaleza impura encuentra su máxima autenticidad.

Postskriptum (von H. M. Enzensberger zu seinem Buch *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 389-394)

«Suchen dich Seelen heim? Spürst du sie?» heißt es bei Pedro Salinas. Seelen, das wäre vielleicht zuviel gesagt. Aber Geisterstimmen aus anderen Zeiten, anderen Räumen sind es auf jeden Fall. Was da auf einen einredet, wenn man fremde Gedichte liest, ruft merkwürdige Echos, Ober- und Untertöne im eigenen Kopf hervor, und zuweilen wird man diese Hörspiele im eigenen Kopf schwer wieder los - ein sicheres Zeichen dafür, daß das Gedicht etwas taugt. Die radikalste Art, mit solchen Heimsuchungen umzugehen, ist die Übersetzung.

Mit der Knochenarbeit derer, die ihr Brot damit verdienen, Kochbücher und Romane, Gebrauchsanweisungen und philosophische

²⁵ Terracini, 1996: 478.



Texte ins Deutsche zu bringen, hat meine Vorliebe wenig gemein. Die Übersetzerinnen und Übersetzer von Profession sind die aristokratischen Kulis der Literatur, unentbehrlich, schwer schuftend, chronisch unterbezahlt wie niemand sonst auf dem weiten Feld der verlegerischen Industrie - ausgenommen die Dichter, bei denen von Brotarbeit kaum die Rede sein kann; und das gilt erst recht für Leute, die Gedichte übersetzen. Es liegt mir fern, solche sublimen Formen der Ausbeutung zu beklagen. Das Vergnügen, um nicht zu sagen die Sucht, belohnt sich selbst. Niemand kann einem dreinreden, es sei denn hie und da ein übellauniger Rezensent, der einen Fehler entdeckt. Also ist, wer sich auf derartige Versuche einläßt, selber schuld. Der Lyrik-Übersetzer ist kein Märtyrer, sondern ein brüderlicher Egoist.

Das fängt schon bei der Wahl seiner Opfer an. Sie verdankt sich keinem Auftrag, keiner Pflichtübung, und auf Begründungen kann sie verzichten. Jeder nimmt sich, was er brauchen kann, folgt seinen Vorlieben und Idiosynkrasien. Was dabei im Lauf der Zeit entsteht, ist eher eine Art Collage als ein Kanon; vielleicht sogar ein Spiegelbild, in dem man das Selbstportrait eines Dichters erblicken kann.

Kein Wunder, daß schon in der Antike so viele große Lyriker von ihren Vorgängern gelernt haben, indem sie ihre Verse übertrugen. Wollte man die unsern aufzählen, der Katalog nähme kein Ende: Gryphius und Hofmannswaldau, Goethe und Hölderlin, Mörike und Rückert, Rilke und George, Eich, Nelly Sachs und Celan ... Sie haben eben gewußt, daß alles dichten ein Fortschreiben am endlosen Text der Überlieferung, und daß die schiere Originalität bloß eine Wahnvorstellung der Moderne ist.

Die Übersetzung ist die intensivste Form der Kritik. Als angewandte Poetik stellt sie jeden *creative writing course* in den Schatten. Denn auf die Geisterstunde folgt das kühle Licht des Morgens, an dem der Text wie ein

Uhrwerk auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt wird. Wie hat der Autor das gemacht? Das können nur Zerstörung und Rekonstruktion lehren. Dabei kommt manches zum Vorschein: die wunderbaren Erfindungen und die heimlichen Mängel, die Zaubertricks und die Marotten, die technischen Höhenflüge und die blinden Stellen. Ohne die Rätsel und die Schwierigkeiten wäre der Versuch nicht der Mühe wert.

Man lernt nicht nur, wie Verse gemacht werden. In der Renaissance und bis ins achtzehnte Jahrhundert hat mancher sein Griechisch und sein Latein an Hand von Homer und Horaz studiert. So gehen einem Eigensinn und Verführungskraft beider Sprachen, der fremden wie der eigenen, oft erst beim Übersetzen auf. Man bewundert die majestätische Schleppe von Anspielungen, Sprichwörtern, Idiomen und versteckten Zitaten, die sie hinter sich hertragen; die impliziten und expliziten Spielregeln ihrer Syntax und ihrer Semantik; die tausend Tonfälle, die der Alltag ihnen eingeschärft hat; ihr ewiges Spiel mit der Mehrdeutigkeit; und die Abgründe der Lautung, in denen der Reim seine Beute findet.

Ob man Gedichte überhaupt übersetzen kann, soll, darf - diesen alten Streit lassen wir kalt lachend auf sich beruhen. Hundert Übersetzer haben Shakespeares Sonette ins Deutsche zu bringen versucht. Natürlich hat keiner Shakespeare erreicht. Doch mit jedem Versuch ist der Dichter uns, und sei's nur um ein Haar, heimischer geworden. Jede Migration ist mit Konflikten und Schwierigkeiten verbunden, doch ohne sie würde die menschliche Gesellschaft veröden. Nicht nur die Literatur, auch die Sprache wäre ohne ihre Aus- und Einwanderer ein trostloses Heimspiel geblieben. Die Übersetzung belebt, sie hebt den Standard, indem sie den Vergleich ermöglicht und die Latte höher legt.

Man kann sich fragen, ob es klassische Übersetzungen geben kann. Fast alle Versionen

gelten nur vorläufig; ihre Halbwertszeit ist begrenzt. Umgekehrt zeigt sich die Haltbarkeit einer Vorlage auch daran, wie oft und wie lange sie neu übersetzt wird. Texte, die keinen Widerstand bieten, zerfallen rasch. So ist auch dieses Buch nur eine knappe Auswahl; es wäre gut und gern dreimal so umfangreich geworden, hätte ich es auf Vollständigkeit abgesehen. Ich habe es vorgezogen, nur Gedichte aufzunehmen, die mir zuweilen nach Jahrzehnten, auch heute noch, gefallen.

Ein beliebtes Thema für stockfleckige Diskussionen ist die Treue / Untreue des Übersetzers. Dabei liegt doch auf der Hand, daß jeder es anders macht, auf eigene Rechnung und Gefahr. Mir zumindes scheint eines ganz sicher: Ohne eine Spur von Skrupellosigkeit geht es nicht. Die Philologie in allen Ehren, ja selbst die Pedanterie ist durchaus nicht zu verachten - aber ob das, was am Ende gedruckt wird, lebt, steht auf einem anderen Blatt. Gewiß, wo der Text es erlaubt, wird jeder gern eins zu eins übersetzen. Wo nicht, müssen höhere Freiheitsgrade in Rechnung gestellt werden. Dann grenzt die Übersetzung an die Paraphrase oder an die Imitation. Selbst das Capriccio und die Parodie sind ihr weniger fremd als einfältige Leute glauben. Παρῳδος, Gegengesang, nannten die Griechen, die darin nicht heikel waren, «ein indirektes Lied voll versteckter Anspielungen» oder «ein ernstes Gedicht, das sich unter der Hand ins Burleske wandelt». Wer könnte solchen Schmuggel eindämmen oder verbieten? Dem Reinen ist nichts heilig, oder besser: erst im Sakrileg zeigt sich, was einer ernst nimmt, so wie die Blasphemie nur dem Frommen etwas bedeutet.

Fast alles, was ich über Gedichte weiß, verdanke ich meinen Vorgängern und Mitstreitern, und so ist dieses Buch aus vierzig Jahren auch eine Art, ihnen zu danken.

München, im Herbst 1998
H.M.E.

Posdata (de H. M. Enzensberger a su libro *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, pp. 389-394)

«¿Acompañan las almas? ¿Se las siente?» se lee en Pedro Salinas. Almas es tal vez mucho decir. Pero voces espectrales de otros tiempos, otras esferas, esto en todo caso sí. Esa invasión de voces al leer poemas de otros suscita extraños ecos y acordes en la cabeza, y a veces es difícil liberarse de estos diálogos radiofónicos - señal segura de que el poema vale algo. La manera más radical de combatir estas plagas es la traducción.

Mi predilección tiene poco en común con el trabajo forzado de aquellos que ganan su pan con el traducir al alemán de libros de cocina y novelas, instrucciones de uso y textos filosóficos. Las traductoras y los traductores profesionales son los esclavos aristocráticos de la literatura, imprescindibles, que se matan trabajando, crónicamente mal pagados como ningún otro en el vasto campo de la industria editorial - excepto los poetas, cuyo trabajo difícilmente les sirve para sustentar la vida; y esto es aún más cierto para las personas que traducen poemas. Estoy lejos de deplorar tales formas sublimes de explotación. El placer, por no decir la obsesión, se recompensa a sí mismo. Nadie puede entrometerse, a no ser aquí y allá un crítico malhumorado que detecta un error. La culpa es, pues, de quien se aventura en semejantes experimentos. El traductor de lírica no es un mártir, sino un egoísta fraternal.

Ya la selección de sus víctimas lo demuestra. Ésta no responde a un encargo, un ejercicio de obligación, y puede prescindir de una justificación. Cada cual escoge lo que le parece aprovechable, sigue sus predilecciones e idiosincrasias. Lo que de este modo se forma a lo largo del tiempo es más bien una especie de *collage* que un canon; tal vez incluso un reflejo que permite reconocer el autorretrato de un poeta.

No admira que ya en la Antigüedad muchos





grandes líricos aprendieron de sus predecesores al traducir los versos de éstos. Si quisiéramos enumerar los nuestros, el catálogo no acabaría nunca: Gryphius y Hofmannswaldau, Goethe y Hölderlin, Mörike y Rückert, Rilke y George, Eich, Nelly Sachs y Celan ... Ellos sabían que toda poesía se añade a la escritura del texto infinito de la tradición, y que la originalidad pura no es más que una simple quimera de la modernidad.

La traducción es la forma más intensa de la crítica. En cuanto poética aplicada eclipsa cualquier *creative writing course*. Porque a la hora de los fantasmas sucede la fresca luz de la mañana cuando uno desmonta y vuelve a montar el texto como si de un mecanismo de relojería se tratase. ¿Cómo lo ha hecho el autor? Sólo la destrucción y reconstrucción pueden enseñarlo. Este procedimiento saca diversas cosas a la luz: las grandiosas invenciones y los fallos secretos, los trucos mágicos y las extravagancias, los altos vuelos técnicos y los puntos ciegos. Sin los enigmas y las dificultades la tentativa no merecería la pena.

No sólo se aprende a hacer versos. En el Renacimiento y hasta el siglo XVIII muchos estudiaron el griego y el latín a través de Homero y Horacio. Muchas veces sólo al traducir se perciben la particularidad y el potencial seductor de ambas lenguas, tanto de la ajena como de la propia. Causa admiración la estela majestuosa de alusiones, proverbios, idiomas y citas ocultas que ambas traen consigo; las reglas del juego implícitas y explícitas de su sintaxis y de su semántica; las mil tonalidades que el día a día les incrustó; su eterno juego con la connotación, y los abismos fónicos donde la rima halla su botín.

Pasamos por alto, con risa fría, la vieja polémica de si es posible, permitido, aconsejable traducir poemas. Cien traductores intentaron verter los sonetos de Shakespeare al alemán. Evidentemente ninguno alcanzó a Shakespeare. Pero con cada tentativa el poeta se nos hizo

más familiar, aunque fuera sólo un poco. Toda migración conlleva conflictos y dificultades, pero sin ella la sociedad humana se desertizaría. Sin los emigrantes e inmigrantes la literatura y también la lengua jugarían aún un desolado partido en el terreno de casa. La traducción funciona como un estímulo y mejora el nivel literario, al tiempo que posibilita una cierta competitividad y sube el listón.

Cabe preguntarse si puede haber traducciones clásicas. Casi todas las versiones tienen sólo una validez provisional, su vida media es limitada. Contrariamente, la durabilidad de un modelo se muestra también en el hecho de cuántas veces y durante cuánto tiempo se vuelve a traducir. Los textos que no ofrecen resistencia se descomponen rápidamente. Así también este libro representa tan sólo una breve selección que bien hubiera podido ser tres veces más extensa, siempre que la exhaustividad hubiese sido mi propósito. Preferiré insertar sólo aquellos poemas que a veces, después de décadas, todavía hoy, me complacen.

La fidelidad / infidelidad del traductor es un tema favorito de discusiones enmohecidas. Con todo es obvio que cada uno traduce de manera diferente, a cuenta y riesgo propios. A mí, una cosa, por lo menos, me parece bien clara: sin un mínimo de falta de escrúpulos no es posible. Con el debido respeto a la Filología -incluso la pedantería no debe ser del todo despreciada-, que lo que salga de la imprenta sea algo vivo, eso es harina de otro costal. Cierto, donde el texto lo permite a cualquiera le gustaría traducir con equivalencia absoluta. Donde no lo permite hay que arbitrar grados de libertad más elevados. En estos casos, la traducción roza la paráfrasis o la imitación. Incluso el *capriccio* y la parodia le son menos ajenos de lo que piensa la gente ingenua. Los griegos, que en esto no solían andarse con rodeos, llamaban Παρωδος, contra-canto, a «un tipo de canción indirecta repleta de alusiones ocultas» o «un poema serio que en clave se vuelve burlesco».



¿Quién podría restringir o prohibir tal contrabando? Al puro nada le es sagrado, o mejor: únicamente en el sacrilegio se muestra lo que alguien toma en serio, así como la blasfemia sólo significa algo para el devoto.

Casi todo lo que sé de poesía se lo debo a mis predecesores y compañeros de lucha, de ahí que este libro de cuarenta años sea también una forma de agradecerse.

Munich, otoño de 1998
H.M.E.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2000

BIBLIOGRAFÍA

- Balcerzan, E. (1980): «Die Poetik der künstlerischen Übersetzung», en G. R. Kaiser (ed.): *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963-1979*, Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 155-167.
- Berman, A. (1984): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París: Gallimard.
- Blanchot, M. (1971): «Traduire», *L'Amitié*, París: Gallimard, pp. 69-73.
- Campos, H. de (1976): «Da tradução como criação e como crítica» [1963], *Metalinguagem*, São Paulo: Cultrix, pp. 21-38.
- Chesterman, A. (1997): *Memes of Translation: the Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.
- D'Alembert, J. L., Diderot, D. (eds.) (1996): «Traducción» en: *Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*, París y Neufchatel, 1751-1865, vol. XVII, traducido por R. García Moreno, en: D. López García (ed.): *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 105-109.
- Dietschreit, F., Heinze-Dietschreit, B. (1986): *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Friedrich, H. (1965): *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg: C. Winter.
- Humboldt, W. von (1963): «Einleitung» a la propia traducción de *Agamemnon* [1816] de Esquilo, en H. J. Störig (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 71-96.
- Lefevere, A., Bassnett, S. (1998): «Where are we in Translation Studies?», en: S. Bassnett, A. Lefevere: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 1-11.
- Levy, J. (1969) [1963]: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, trad. del checo de Walter Schamschula, Frankfurt a. M.-Bonn: Athenäum.
- Meschonnic, H. (1999): *Poétique du traduire*, Lagrasse: Verdier.
- Mounin, G. (1994) [1955]: *Les belles infidèles*, Lille: P.U.L.
- Nord, Ch. (1991): *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, trad. de Christiane Nord y Penelope Sparrow, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- Peña, S. (1997): «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones», en: E. Morillas, J. P. Arias (eds.): *El papel del traductor*, col. «Biblioteca de Traducción», Salamanca: Colegio de España, pp. 19-58.
- Pessoa, F. (1993): *Pessoa inédito*, ed. de T. Rita Lopes, Lisboa: Livros Horizonte.
- Pierini, P. (1999): «La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica», en: P. Pierini (ed.): *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma: Bulzoni, pp. 51-72.
- Pound, E. (1992): «Guido's Relations» [1935], en: R. Schulte, J. Biguenet (eds.): *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, pp. 83-92.
- Quintela, P. (1999): «Traduzir», *Obras Completas*, L. Scheidl, A. Sousa Ribeiro, C. Guimarães, M^a. H. Simões (eds.), vol. 4, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 641-651.
- Ricoeur, P. (1999): «Le paradigme de la traduction», *Esprit*, n.º 253, junio, pp. 8-19.
- Rosenzweig, F. (1963): «Die Schrift und Luther» [1926], en: H. J. Störig (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 220-248.
- Santoyo, J. C. (1998): «Las páginas olvidadas. Reflexiones sobre canon, literatura y traducción, a



- propósito de Azaña, Unamuno, Manuel Machado, Antonio Colinas *et al.*», discurso de ingreso a la Real Academia de Doctores pronunciado el 19 de octubre de 1998, León: Real Academia de Doctores, pp. 7-61.
- Schlegel, A. W. (1963): «Über die Bhagavad-Gita» [1826], en: H. J. Störig (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 97-100.
- Shuttleworth, M., Cowie, M. (1997): *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, UK: St. Jerome.
- Steiner, G. (1990): *Die Antigonien. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, trad. de Martin Pfeiffer, München: DTV.
- Steiner, G. (1992) [1975]: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford University Press.
- Terracini, B. (1996): «El problema de la traducción» [1951], trad. de M^a. J. Calvo Montoro, en: D. López García (ed.): *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 477-487.
- Tyler, A. F. (1978): *Essay on the Principles of Translation*, 3^a ed. rev. 1813 [1^a ed. 1791], ed. de Jeffrey F. Huntsman, Amsterdam: John Benjamins B.V.
- Van den Broeck, R. (1998): «Translational Interpretation: A Complex Strategic Game», en: A. Beylard-Ozeroff *et alii* (eds.): *Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 19th International Conference on Translation and Interpreting in Honor of Jiri Levy and Anton Popovic*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 1-14.
- Vermeer, H. J. (1996): *Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Bendix Schoenflies Benjamin*, Heidelberg: Textcontext.
- Vidal Claramonte, M^a. C. A. (1995): *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca: Colegio de España.