



HAL
open science

Intercambios autor-traductor : una breve tipología

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Intercambios autor-traductor : una breve tipología. O. Anokhina et A. Arcocha. Creación, traducción, autotraducción, Vervuert, pp.43-61, 2023, 978-84-9192-330-5. hal-04205133

HAL Id: hal-04205133

<https://hal.science/hal-04205133>

Submitted on 12 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

INTERCAMBIOS AUTOR-TRADUCTOR: UNA BREVE TIPOLOGÍA

PATRICK HERSANT
Université Paris 8

RESUMEN

La colaboración entre autores y traductores revela un trabajo generalmente invisible, el de la traducción en ciernes, dejando ver así las líneas de fuerza o de fractura, las vacilaciones y reelaboraciones, los arrepentimientos y las audacias que atraviesan la tarea de traducir. Es preciso preguntarse entonces por la finalidad y la eficacia real de esta colaboración: ¿qué quiere lograrse a través de ella? ¿Se trata simplemente de una corrección-revisión del texto o puede llegar a modificarlo en profundidad? ¿Puede acaso traicionar el control que ejerce el autor sobre el propio texto, hasta el punto de perjudicar la traducción? Responderemos a estas preguntas observando las interacciones de algunas «parejas» de autores-traductores cuyo trabajo conjunto ha resultado especialmente fecundo o problemático.

PALABRAS CLAVE: genética textual, manuscritos de traductores, colaboración literaria, interacción autor-traductor.

La relación de colaboración entre un autor y su traductor puede arrojar luz sobre áreas ciegas que son de interés tanto para los estudios de traducción como para la genética textual¹. El intercambio no siempre es fértil, ni siempre amable;

¹ Este artículo es una versión revisada y mejorada de Hersant 2017; véase también Hersant 2020.

rara vez mantenido en el tiempo, a menudo resulta decepcionante. Pero a veces resulta rico en lecciones y sorpresas, y nos ofrece un valioso panorama del taller del traductor. Cuando esto ocurre, la colaboración muestra una labor normalmente oculta, el de la traducción en ciernes, que revela sus líneas de fuerza o de fractura, sus vacilaciones y reorganizaciones, sus arrepentimientos y audacias. Sin ser completamente nuevo, el campo que se abre ante nosotros permanece en gran medida inexplorado². El abigarrado corpus que presentamos aquí, que consta de cartas o testimonios de traductores, nos permite esbozar una tipología de estos intercambios e identificar las principales cuestiones: corrección y revisión, toma de control y deseo de dominio, intención y *auctoritas*. Para entender mejor una práctica que varía naturalmente según los autores, los traductores y las épocas, es necesario dividir este corpus en varias categorías metodológicas. Existen diferentes grados de colaboración, desde el intercambio informal hasta el control de la traducción por parte del autor, pasando por la carta blanca, las recomendaciones generales, la revisión, las preguntas y respuestas, las consultas y la cotraducción.

CARTA BLANCA Y RECOMENDACIONES

Al dar carta blanca a su traductor, algunos autores demuestran una forma de confianza, que puede basarse en una experiencia de colaboración previa, en la reputación del traductor o en su propia concepción de la escritura. André Brink escribe a Jean Guiloineau: «Haz lo que quieras, es tu texto» (*Actes* 1994: 62). Breyten Breytenbach: «Creo que lo ideal es que desde el momento en que un traductor empieza a trabajar, el texto se vuelva suyo» (*Actes* 1994: 62). Aimé Césaire a Janheinz Jahn: «Me apresuro a decirle que le dejo total libertad para la adaptación alemana» (Mbondobari 2009: 260). Gregory Rabassa, a propósito de Gabriel García Márquez: «Deja que su traductor trabaje libremente y le basta con tener una impresión general» (Hoeksema 1978: 9). William Faulkner le pregunta a Maurice-Edgar Coindreau, que temía no hacerle justicia al novelista estadounidense: «¿Por qué se preocupa usted por esto? Si había pasajes que le avergonzaban, no tenía más que saltárselos» (Coindreau 1992: 23).

A continuación, según una escala creciente, siguen las recomendaciones generales a los traductores, como las de Joseph Conrad, quien le da consejos por carta a André Gide, su traductor al francés:

² Véanse, sin embargo, los trabajos de Vanderschelden 1998, Graf 1998, Sperti 2016 y Monti 2018.

Mi estilo es casi siempre, y por completo, idiomático. Así que puedo ser traducido fielmente buscando los modismos franceses equivalentes. Por ejemplo: si yo escribo, dadas las circunstancias descritas, algo así como ‘*Mr X had taken his own life*’, en francés la traducción más fiel sería: ‘*Monsieur X s’était donné la mort*’ (Conrad 1996: 592).

No se trata de correcciones, ni siquiera de sugerencias, sino de pautas que trazan una poética general: «Siempre es preferible la frase más simple y enérgica» (Conrad 1996: 592).

Mi segundo ejemplo puede ser sorprendente, porque se trata de una colaboración que debe calificarse de póstuma. Traduje una novela epistolar de Mary Butts, *Imaginary Letters* (2013), cuyo particular estilo modernista me obligó a reprimir en cada línea un impulso natural a suavizar, ya que es cierto que «frente a una obra heterogénea [...] los traductores tienden a unificar, homogeneizar, lo perteneciente al orden de lo diverso, incluso lo dispar» (Berman 1999: 60). Ruda tarea, a la que Mary Butts me invitaba y desafiaba desde la tumba: hojeando su *Diario* mientras la traducía, me encontré con una advertencia para su futuro traductor del francés. El 16 de mayo de 1930, Mary Butts me hizo saber que mi idioma no está hecho para verter el suyo: su estilo singular, su forma de manejar la sintaxis, crean giros «desconocidos en francés, incognoscibles en francés, o aceptables en francés por el rodeo malicioso de una paráfrasis». La autora confirma así que mi traducción, si no tengo el debido cuidado, corre el riesgo de convertirse «casi siempre en una explicación plana, demasiado extensa, extraña, claramente traducida. ¿Y qué quedaría, finalmente, del estilo que me ha llevado tantos años dominar?» (Butts 2002: 348-349).

REVISIÓN, PREGUNTAS Y RESPUESTAS, IDAS Y VUELTAS

Las formas de colaboración mencionadas hasta ahora, además de ser muy leves, tienen en común que *anticipan* la labor de traducción. El proceso de revisión requiere un grado de participación mucho mayor: implica que el autor conozca la traducción que se le ofrece para poder evaluarla. Incluso si apenas domina la lengua de llegada, puede convertirse en el corrector de su traductor. Tal vez el caso más emblemático sea el de Milan Kundera, quien descubrió que el público francés tenía una imagen suya distorsionada gracias al traductor de *La broma* quien «introdujo un centenar (¡sí!) de metáforas embellecedoras (donde yo decía: el cielo era azul; él decía: bajo un cielo malva octubre levantó su baluarte fastuoso; yo escribía: los árboles eran coloridos; él escribía: los árboles abundaban en una polifonía de tonos)» (Kundera 1985: 399).

En el mejor de los casos, la revisión puede tomar la forma de un diálogo fructífero, como se aprecia en el intercambio epistolar entre la poeta canadiense

Anne Hébert y su traductor Frank Scott a propósito de «Tombeau des Rois», un intercambio que, tal como observa Graham Fraser, sucede «verso a verso, pelando las capas de sentido como se hace con una cebolla, dando lugar así a un documento notable sobre la colaboración entre poeta y traductor» (Fraser 2013: 20). Hébert agradece a Scott en estos términos: «Su atención aguda, sus preguntas precisas, algunos malentendidos del lenguaje esclarecidos, me han permitido a menudo profundizar en el significado oculto de algunos pasajes» (Hébert 1970: 43).

Pero el intercambio más rico, el más propenso a afectar el resultado final, no sucede previa ni posteriormente a la traducción; ni antes de que se inicie, ni cuando ya se ha terminado; ocurre con mayor frecuencia en el curso del trabajo y al hilo de las dificultades encontradas, cuando el material traducido presenta una plasticidad máxima. Para Italo Calvino, todo comienza con preguntas: «Creo mucho en la colaboración entre autor y traductor. Esta colaboración, más que una revisión de la traducción por parte del autor, surge de las preguntas del traductor al autor» (2002: 81). Durante una conferencia de traductores organizada por la Unesco en 1982 en Roma, Calvino expuso su concepción de la traducción como una lectura ideal. Para este escritor, innumerablemente traducido, y él mismo traductor, la traducción constituye «no solo un complemento esencial de la escritura, sino la verdadera piedra angular de la creación literaria» (Cappello 2007: 164).

En 1934, cuando René-Noël Raimbault escribió a George Orwell pidiéndole que prologara su traducción de *Down and Out in Paris and London*, acompañó su carta con una serie de preguntas acerca de «algunos puntos de su libro que [él] no creía haber entendido bien». Dos ejemplos: Raimbault pregunta: «Página 238: *The current London adjective, now tacked on every noun, is —... ¿Qué es este adjetivo?*». Orwell: «Ese adjetivo es *fucking*. *Fuck* significa 'joder' y *fucking* es el participio presente». Raimbault: «Página 259: 'Bull shit'». Orwell: «*Bull shit* es una expresión que significa 'excremento de toro'. Cuando un hombre le dice a otro *You're talking bull shit*, quiere decir 'Usted está diciendo tonterías'. Es una expresión muy grosera» (Orwell 2006: 21, 25). A estas respuestas se añadirán, una vez releídas las pruebas, «algunos cambios y sugerencias, mínimos en su mayor parte» (Orwell 2006: 53). Ya que las categorías presentadas aquí no son necesariamente exclusivas entre sí, a las recomendaciones generales puede añadirse una revisión, y a una revisión puede seguir a una serie de intercambios. El poeta italiano Fabio Pusterla, traductor de Jaccottet, se alegra de las diversas intervenciones que el autor hizo en su traducción: «Podía decirme si estaba exagerando, si iba demasiado lejos en cierta dirección [...]. La distancia justa con respeto a la obra de otro es siempre difícil de encontrar» (Vischer 2000: § 2).

El novelista italiano Claudio Magris se anticipa a las preguntas acompañando su manuscrito con una lista de instrucciones para traductores: «desde referencias intertextuales (en forma de citas directas o paráfrasis) hasta palabras que solo existen en determinadas culturas, desde expresiones dialectales hasta la mezcla más generalista de niveles y registros de lengua» (Ivančić 2011: 161). Que un autor se muestre tan preocupado por el destino de su obra en una lengua extranjera es ciertamente fascinante, pero cabe imaginar el malestar o la aprehensión que puede apoderarse del traductor al descubrir tal lista, antes de recibir por correo los comentarios y correcciones de Magris sobre la traducción en curso.

CLOSELABORACIONES

Este hermoso neologismo fue creado por Guillermo Cabrera Infante, quien quiso bautizar así su «*close collaboration*» con la traductora Suzanne Jill Levine (1991: 47). Haciendo referencia a otro escritor, Levine manifestó acerca de su labor que: «El excelente conocimiento que tiene Manuel Puig de la cultura popular norteamericana ha resultado de gran valor para nuestra creación colaborativa» (1991: 27). Abiertamente *ciblistes* (según la terminología de Jean-René Ladmiral, aquellos traductores que privilegian el texto meta o la lengua de llegada), el método utilizado por Levine y Cabrera Infante consiste en adaptar el original con la colaboración activa del autor: «[Las traducciones] son invariablemente más literarias que el original. Los chistes intraducibles relacionados con la cultura habanera, así como las asociaciones de ideas producidas por ciertos sonidos, han sido sustituidos por chistes conceptuales, visuales, *librescos*» (Levine 1991: 23).

Esta práctica puede verse como una forma particular de autotraducción mediada, o traducción a cuatro manos, en la que el texto final a veces se revela como la obra conjunta del autor y su traductor (todas las ediciones en inglés de las novelas de Cabrera Infante afirman efectivamente que el libro está «traducido del español por Suzanne Jill Levine y el autor»). Así, la «closeslaboración» anunciada por Cabrera Infante pretende menos rendir homenaje a su traductora que señalar claramente su propia participación: «Tirano de la escritura, celoso de su texto hasta el punto de afirmar haber engendrado la traducción al francés», el novelista cubano afirma así una especie de «paternidad enajenada» (Bensoussan 1995: 43).

Se sabe que Jorge Luis Borges tradujo al inglés una docena de sus libros junto a Norman Di Giovanni, un estudiante que conoció en Harvard y al que invitó a Buenos Aires. Parece que Borges quería ofrecer al público de habla inglesa una versión lo menos «extranjera» posible de su trabajo, para lo que el joven traduc-

tor estadounidense fue invitado a adaptarlo a su gusto: «Entonces propuse mencionar que el producto terminado había sido traducido con la colaboración del autor. Borges parecía abrumado. ‘Puede dar por descontada mi ayuda, pero ¿una mención así no lo perjudicaría?’ Le contesté que el trabajo tendría más autoridad. ‘Sí, comprendo’, dijo Borges, ‘sólo en mi país un traductor sería tan celoso de su trabajo como para compartir el mérito con el autor’» (Di Giovanni 2003: 165). Los libros de Borges en inglés son el resultado de una colaboración tan estrecha con su traductor que los derechos de autor se han compartido durante mucho tiempo entre ambos. Como en el caso de Levine con Cabrera Infante y Puig, veremos que la participación del autor en su traducción, lejos de producir una versión más literal que la media, puede tener el efecto contrario: sin el respaldo (e incluso la incitación) del autor, cabe suponer que Levine y Di Giovanni nunca habrían modificado y aclimatado el original con tanta confianza.

Las traducciones de este tipo son a menudo la causa o el efecto de una profunda amistad entre el autor y su traductor. Heinrich Heine: «No puedo, sin profunda emoción, pensar en las noches de marzo de 1848, cuando el bueno y dulce Gérard [de Nerval] venía a diario a visitarme en mi retiro... para trabajar tranquilamente conmigo en la traducción de mis apacibles ensoñaciones alemanas» (1857: vi). Laure Bataillon: «Julio Cortázar nunca dudó en incentivar a ir más allá de lo que su texto permitía, tanto si la petición venía de mí o de él» (1991: 55). Con respecto a Vargas Llosa, Puig y Cabrera Infante, Albert Bensoussan reconoce «la exigencia de simpatía, e incluso de empatía, que define la actitud del traductor hacia el autor» (2001: 13). Borges y Di Giovanni: «A nuestros ojos, ya no somos dos hombres muy distintos, sino un solo espíritu que trabaja» (2003: 165). El poeta irlandés Denis Devlin, señala, recordando sus sesiones de trabajo con Saint-John Perse: «Entonces, cuando la tarde se oscurecía y afuera la voz de un negro subrayaba por un instante el color del ritmo, colocábamos el diccionario latino sobre el diccionario de Mansion, el *Petit Larousse* encima, y todo acababa con un estallido de risa» (Saint-John Perse 1972: 1112-3).

Las relaciones de amistad son tanto la causa como el efecto de algunas traducciones colaborativas. Philippe Jaccottet se refiere así a Giuseppe Ungaretti: «Era un hombre extraordinariamente cálido y generoso, entre nosotros pronto se fraguó una sincera amistad. [...] Me invitó a Roma a trabajar en estas traducciones» (Graf 1998: 63). La correspondencia entre los dos poetas y traductores ha sido objeto de una publicación que permite seguir, por así decirlo, la evolución de la traducción de un poema de Ungaretti titulado «Dunja» (Jaccottet 2008: 201 ss.; Graf 1998: 65-72). Este no es el lugar para examinar en detalle esas páginas, tanto mecanografiadas como manuscritas, las cuales, mucho más allá de la revisión, de la corrección de términos o incluso las sugerencias dispersas, dan la impresión de un texto que se construye en un amistoso y exigente toma

y daga entre los dos poetas; pero un fragmento puede ofrecer una idea del tono y la fertilidad del intercambio. Jaccottet, en una carta del 22 de agosto de 1969: «*Leoparda*: No sé si puede decirse *léoparde* en francés. Littré no lo dice. ¿Quizás *panthère*?» (2008: 200). Ungaretti, al margen de la traducción mecanografiada: «En todo caso es mejor el neologismo: no se trata de una pantera: es ante todo un animal grácil y no un animal cruel» (Jaccottet 2008: 210).

Una forma extrema (y bastante rara) de *closelaboración* consiste en modificar el original de acuerdo con su traducción, el texto-fuente a la luz del texto-meta. Gregory Rabassa dice: «Julio Cortázar, el primero de los autores que traduje y mi más viejo amigo entre ellos, amaba la forma en que yo trataba su prosa. [...] De todos 'mis' autores, él es con quien más me he acercado a lo que podría llamarse una colaboración. Sus notas al margen siempre eran juiciosas y llegó incluso a modificar su texto para que se ajustara mejor al inglés» (2005: 43). Fabio Pusterla: «Algunos autores, que sabían italiano, querían colaborar en la traducción. Uno de ellos, que era muy meticuloso, incluso decidió, siguiendo una de mis propuestas, cambiar uno de los versos de su propio poema, porque prefería la traducción» (Vischer 2000: §2).

Mientras se disponía a traducir una antología de los poemas de Aimé Césaire al alemán, Janheinz Jahn dirigió una lista de preguntas al poeta martiniqués. Obligado a sumergirse en algunos de sus poemas ya antiguos para una edición extranjera, Césaire aprovechó la ocasión para reescribir o eliminar ciertos pasajes. Cuando el traductor le consultó sobre el significado de la palabra «tur-ra-mas», por ejemplo, respondió: «La palabra *tur-ra-mas* es una palabra australiana de la que ya no puedo recordar el significado. *Podemos borrarla*. Yo también la eliminaré de la edición francesa» (Ruhe 2003: 414). Se hace difícil, como podemos ver, juzgar el trabajo de un traductor sin tener el registro genético completo del proceso; como señala Ernstpeter Ruhe, «debe tenerse en cuenta la contribución del propio autor, que cambia su texto para facilitar su paso a otro idioma» (2003: 413).

¿Por qué los autores modifican su propio texto a la luz de la traducción en curso? Algunos desean cumplir con los usos de la lengua de destino con el fin de seducir mejor a sus lectores extranjeros: Kundera elimina ciertos elementos que considera intraducibles, como el tuteo, o demasiado relacionados con un contexto histórico-cultural, como la eslavofilia entre los checos en la década de 1950 (Woods 2006: 3-4). Mientras que Cabrera Infante imagina con su traductora nuevas referencias para la música popular y el cine (Levine 1991: 23), otros tienen en cuenta las posibles sugerencias de un traductor que se ha ganado su confianza: Jean Guiloineau, traductor de la novela de André Brink *A Chain of Voices* (1982), le señala al autor que ciertos pasajes le recuerdan a un libro-dossier publicado en 1973 por Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière...* Asombrado a su vez por las correspondencias que percibe entre su propia novela

y el documento que acaba de señalarle su traductor, Brink decide añadir unas líneas al texto original: «Lo que me sorprende es la luz que [el libro de Foucault] echa sobre algunos aspectos del propio Galant. Y tal vez por ese motivo tengo dos últimos pasajes que añadir» (Guiloinéau 2007: 241). Finalmente, de una manera más lúdica, algunos autores llegan a aceptar una modificación inspirada en un error tipográfico: Rabassa, después de haber tecleado «*fired eggs*» en lugar de «*fried eggs*» en su traducción de *Rayuela*, constata con sorpresa y placer que «Julio said, 'I like it. Let's keep it'» (Rabassa 2005: 44).

RAREZA Y FIABILIDAD DE LA FUENTE

En el número especial de la revista *Genesis* que celebra el matrimonio tardío entre la genética textual y la traducción, Fabienne Durand-Bogaert lamenta que la mayoría de los traductores «no considere útil mantener los rastros de las diversas campañas que les han permitido llegar a una u otra elección léxica o sintáctica» (2014: 8). El texto publicado es entonces el único estado de una traducción, cuyas versiones sucesivas permanecen para siempre inaccesibles. La escasez de borradores y manuscritos de traductores, siempre rápidos en borrar sus huellas, vuelve aún más valiosos los intercambios, epistolares o de otro tipo, en los que se aprecia cómo se esboza y se desarrolla el paso de un texto a otro bajo la doble mirada, más o menos benevolente y crítica, del autor y su traductor. Algunos de estos intercambios sobreviven.

Las cartas y manuscritos de Saint-John Perse, quien colaboró regularmente con sus traductores ingleses, alemanes o estadounidenses, están disponibles en forma de archivos o publicaciones que han, a su vez, alimentado gran parte de la crítica sobre Perse. Analizando en detalle las versiones en inglés de T. S. Eliot y Robert Fitzgerald, Henriette Levillain señala que este poeta bastante intervencionista, «al expresar sus preferencias por ciertas palabras o sonidos en lugar de otros, o al rechazar unos u otros, ha prolongado en el idioma inglés su ensueño sobre las palabras» (1987: 334). Maryvonne Boisseau demostró que la relación de Saint-John Perse con la traducción, tal como lo ilustra su colaboración con Denis Devlin, revela varios aspectos de la relación entre la crítica y traducción: «la importancia de las condiciones de traducción, es decir, la situación enunciativa de la traducción [...] la importancia del diálogo crítico y de la colaboración en la génesis de la traducción» (2009: 200)³. Después de examinar los

³ Para una transcripción de la correspondencia de Saint-John Perse con T. S. Eliot, Denis Devlin y Robert Fitzgerald, con listas de preguntas, comentarios y sugerencias, véase Hartmann 2007: 479-85.

manuscritos de la traducción de Wallace Fowlie (y John Marshall) de «Étroits sont les vaisseaux», según un triple enfoque genético, hermenéutico y genético, Esa Hartmann concluye que «espejo de una escritura en busca de sí misma [...] la historia de esta traducción se muestra como la evolución de una segunda creación» (2000: 26).

Una colaboración continua y documentada, ya sea en forma de archivos o de una publicación póstuma, pertenece al orden de lo milagroso. Requiere condiciones tan estrictas como variadas: el autor y su traductor deben ser contemporáneos, deben estar de acuerdo en trabajar juntos, dominar el idioma del otro y, sobre todo, dejar testimonio escrito de sus intercambios. Sucede a menudo que las cartas del autor se guardan y publican sin las del traductor: «El archivo de los traductores nunca ha suscitado, por parte de bibliotecas y editores, de titulares de derechos o incluso de las propias partes interesadas, la misma preocupación por su preservación que los archivos de escritores» (Durand-Bogaert 2014: 16). Los cientos de cartas y telegramas enviados por Gabriele D'Annunzio a su traductor francés constituyen una correspondencia unidireccional. Apasionante, pero truncada, revela la concepción de D'Annunzio sobre la traducción literaria: «No me desespero por llevarle a ser un traductor más *literal*; tanto más cuanto que los pasajes más bellos y nobles de la traducción son precisamente aquellos en los que la *fidelidad* del texto ha sido respetada con mayor precisión» (1946: 175). D'Annunzio no guardó las cartas recibidas de su traductor, quien tampoco conservó sus propios borradores, así que las preguntas y respuestas de Georges Hérelle siguen siendo desconocidas al día de hoy. Es una pena, pues una de sus cartas, que sobrevivió por azar en forma de copia dirigida a un periodista, deja entrever un traductor a la vez flexible y tenaz frente a un novelista demasiado puntilloso:

[Algunas de sus correcciones] son desafortunadas, ya sea porque utiliza palabras que no pueden decir en francés lo que usted quiere que digan, o porque emplea construcciones bárbaras que hacen que el texto francés parezca una traducción torpe de colegial. [...] Sí, usted es 'el único responsable de su arte'; pero yo soy el responsable de la traducción de su obra, y por lo tanto depende de mí ser el *ultimo corretto* de esta traducción (citado en D'Annunzio 1946: 350).

La correspondencia entre Joseph Conrad y André Gide, que está totalmente documentada, nos permite seguir los altibajos de una colaboración tan amistosa como fructífera. Pero el intercambio directo no siempre es suficiente: si uno quiere entender la postura de cada correspondiente, es necesario leer con precaución, o incluso hacer referencias cruzadas de sus afirmaciones. Gide, por ejemplo, nunca le revela a Conrad que su propia traducción de *Typhoon* es una simple revisión (muy imperfecta) de la obra confiada en 1915 a una tal Marie-

Thérèse Muller. Como lo ha demostrado Sylvère Monod, el *Typhoon* de Gide es, de hecho, «una colaboración no reconocida con una persona anónima y olvidada que hizo un primer desbrozo y proporcionó un lienzo sobre el que el que se pudo desplegar el gran talento literario de Gide» (Monod 1991: 24).

¿Qué crédito debe dársele al discurso de los traductores y sus autores? De buena fe o no, algunos exageran la calidad de sus intercambios o la riqueza de su colaboración. La vanidad acecha, a veces alimentada por los elogios del autor. Albert Bensoussan, traductor de Mario Vargas Llosa: «Es raro que un autor dedique un libro a su traductor. Soy un traductor entre otros, pero él nunca ha mantenido esta fidelidad, durante cuarenta años, con ningún otro traductor» (Bataille 2011: 21). Guimarães Rosa escribe a su traductor italiano: «¿Qué es esta predisposición? Una especie de correspondencia de almas, la misma sintonía y sensibilidad. Siento la vocación de convertirme en... su discípulo» (2003: 62). Di Giovanni, sobre su colaboración con Borges: «Hemos establecido nuevas normas en materia de traducción; el director del *New Yorker*, William Shawn, nos ha informado que no considera nuestro trabajo una traducción, sino una elegante obra de literatura inglesa» (2008: §3). D'Annunzio, a su traductor francés: «A partir de ahora, su nombre queda vinculado para siempre al mío; de aquí en adelante, en Francia, somos *una sola persona*» (1946: 170). John Cowper Powys le confiesa a Marie Canavaggia: «Usted, mi *coautora*, porque así es como todo escritor sensato debe percibir a la admirable traductora de su libro más representativo»⁴. El mismo autor, dirigiéndose a Phyllis Playter: «[George] Steiner me contó esta increíble historia sobre Faulkner en Virginia: durante una reunión en la Universidad, Faulkner estuvo, como tantas veces, hosco y silencioso; de repente, entró Coindreau : 'Este es el hombre que creó a Faulkner!' [...] ¿No es este el mejor homenaje que puede tributársele a un traductor?»⁵.

RELACIONES CONFLICTIVAS

«Los autores son vampiros», afirma el novelista portugués José Saramago (citado en Pontiero 1992: 304), consciente de haber exigido mucho sudor y sangre a sus propios traductores. Uno de ellos afirma: «Si creo en mi experiencia, los autores a veces muestran una falta de confianza en sí mismos que puede transformar a su traductor en confidente, psiquiatra o incluso gurú» (Pontiero 1992: 304). Al solicitar la colaboración del autor a quien está traduciendo, el

⁴ Carta de John Cowper Powys a Marie Canavaggia, 17 de mayo de 1956, conservada en The Estate de John Cowper Powys.

⁵ Carta de John Cowper Powys a Phyllis Playter, 26 septiembre 1964, conservada en The Estate de John Cowper Powys.

traductor sin duda gana un interlocutor de categoría, además de un revisor atento; pero también se expone a relaciones de trabajo exigentes, difíciles e incluso conflictivas. Como relata con humor Edmund Keeley acerca del poeta griego Georges Sféris: «Algunos verán una ventaja inmediata en que el poeta que están traduciendo esté vivo y coleando [...]; otros, más escépticos por naturaleza o instruidos por la experiencia, verán que se avecinan grandes peligros» (1989: 57). Los lectores no son conscientes de estos peligros, y menos aún de la discordia que la mayoría de los editores, atrapados entre el autor y el traductor, se esfuerzan por mantener oculta, al igual que las disputas por los derechos de autor o la existencia de escritores fantasma. Mal documentado a causa del secreto profesional, estos tipos de conflicto son más comunes de lo que pensamos; a falta de encandilar al público en general, alimentan conversaciones tan amargas como divertidas entre traductores y, sin duda, entre autores.

Alice Kaplan relató sus sabrosos sinsabores con el traductor de sus *French Lessons* (1993), que, preocupado por el buen estilo, no dudó en reescribir una prosa que él juzgaba demasiado transparente (Kaplan 2013: 71-2). Dos personajes anónimos del texto original, «él» y «ella», se convierten en «Betsy» y «Joey» bajo su pluma con el pretexto de que el pronombre personal sería «antiestético en francés». El conflicto se intensifica. Al principio entusiasta, el traductor multiplica los reproches y amenaza con publicar bajo seudónimo; finalmente, Kaplan rechaza su trabajo y el editor se niega a publicar la traducción. No es raro que los disensos estilísticos o personales interrumpen una colaboración que parecía fructífera.

APROPIACIÓN AUTORAL

El caso de Vladimir Nabokov presagia en muchos sentidos al de Kundera. Siempre, el miedo a la traición demuestra ser un potente motor que incita al autor a vigilar de cerca a su traductor y luego a sustituirlo. Se sabe que Kundera, ciertamente prevenido por la experiencia, temía los adornos en su trabajo y corregía a sus traductores sin contemplaciones, con el fin de conservar, incluso a costa de una cierta violencia psicológica, el control absoluto de su producción escrita. Igualmente políglota y respetuoso del original, Nabokov también se mostraba receloso respecto a las libertades que sus traductores pudieran tomarse. Entre 1959 y 1977, colabora sistemáticamente con ellos, como para supervisar en su trabajo el más mínimo cambio de un término o imagen. Michael Glenny, traductor de la primera novela de Nabokov, *Mashenka* (1926), renuncia, por ejemplo, a la metáfora «pezones de perra» para describir los respiraderos alineados en el techo de un vagón, y reemplaza esta imagen por un

simple «ventiladores»; Nabokov se apresura a corregirlo: «No hay ‘ventiladores’ en mi texto; *such'i soski* son pezones de perra» (Grayson 1977: 126). Este tipo de corrección no es sino el preludio de una lenta apropiación del idioma inglés a través del proceso de traducción. Esto se manifiesta al principio en una estrecha vigilancia a sus colaboradores en las lenguas habladas por el autor (francés, alemán, italiano), y más adelante, a partir de 1959, a través de la colaboración entre Nabokov y su hijo Dmitri, verdadero modelo ideal del traductor según Nabokov: «Un traductor capaz de proporcionarle una versión exacta y buena en inglés, y que le permite encargarse de la ‘parte gnoseológica’, adaptar, revisar, elaborar a su gusto, ceder o resistir a la pulsión creativa» (Grayson 2000: 989)⁶.

Derek Walcott es uno de los muchos poetas y traductores que trabajaron con Joseph Brodsky en la versión inglesa de sus poemas. La colaboración que evoca tiene lugar en tres etapas: «La primera es la traducción interlineal; la segunda, una transformación; y la tercera, con suerte y gracias a la infatigable disciplina de Brodsky, una transfiguración» (Walcott 1988: 3). Durante estas etapas sucesivas surgen desacuerdos y tensiones, tal como lo demuestra el tono de esta carta a Daniel Weissbort: «Muchas cosas necesitan ser cambiadas. [...] Preste atención a la métrica. [...] El primer verso es demasiado largo. [...] No hay duda en mi mente. [...] Obstinadamente tuyo, Joseph» (1989: 225-6). A fuerza de reprochar a sus traductores sus insuficiencias, especialmente en términos de ritmo y rima, Brodsky optó por el trabajo solitario: tras años de exilio, su dominio de la lengua extranjera le permitía escribir directamente en inglés y traducir sus textos rusos. Las exigencias del poeta ruso derrotaron a los traductores más pacientes; según Alexandra Berlina, «ante la colaboración conflictiva, los cotraductores terminaron por renunciar y le dejaron vía libre a Brodsky» (2014: 3).

INTENCIÓN Y AUCTORITAS

En sus formas más diversas, desde la más superficial hasta la más exhaustiva, la colaboración es un acto de escritura cuya finalidad y eficacia aún no han sido cuestionadas. ¿Qué pretende lograr?, ¿lo consigue? Ya sea mediante un encuadre preliminar, una revisión del texto completo o acompañando el trabajo de traducción, la colaboración pretende, casi siempre, de modo implícito, *mejorar* la traducción. Para ello, se basa en una presunción que es ciertamente admisible, pero que merece ser puesta en cuestión: el autor sabría más sobre su

⁶ Véase Anokhina 2014 y 2020.

propio texto que cualquier otro lector, y su intención sería al mismo tiempo definible, delimitada y provechosa. Nada de esto es evidente, y los traductores están bien posicionados para demostrarlo. Refiriéndose a una sesión de trabajo con Faulkner, Coindreau recuerda: «No fue capaz de responderme una sola vez. Desafortunadamente, no recuerdo a qué frase se refería. La leyó, la volvió a leer, después se echó a reír, o más bien sonrió; porque nunca le oí reír. ‘No tengo ni idea de lo que quise decir’, admitió» (1999: 21). A veces la traducción revela al autor del original ciertas sutilezas que no sospechaba en su propio texto. Patricia Zurcher, traductora del poeta suizo Kurt Marti: «Kurt Marti encontró en mis traducciones dimensiones de sus textos que él desconocía. Consideró reescribir sus poemas teniendo en cuenta estas dimensiones» (Vischer 2009: 230). Cuando le toca leer sus propios textos traducidos, Umberto Eco siempre percibe con entusiasmo las posibilidades del pasaje a otro idioma: «Sentí cómo, en contacto con otro idioma, el texto mostraba potencialidades interpretativas que habían sido ignoradas por mí, y cómo la traducción a veces podía mejorarlo (yo digo ‘mejorar’ precisamente en relación a la *intención* que el texto manifestaba repentinamente, independientemente de mi intención original como autor)» (2007: 14).

Sin embargo, cabe suponer que, en la mayoría de los casos, la propuesta de colaboración surge de parte del autor interesado en garantizar la preservación de su voluntad, a veces en detrimento de lo que su texto puede significar sin su conocimiento, a pesar de sí mismo o, incluso, en su contra. Cada lector, según Eco, «al identificar estructuras profundas, ilumina algo que el autor *no podía* haber querido decir y que, sin embargo, el texto parece mostrar con absoluta claridad» (1985: 230). Si cada uno de nosotros experimenta esto con la lectura de un texto literario, muchos autores parecen pensar que lo importante es sobre todo captar, y por tanto traducir, su intención primera. Borges a Rabassa: «No traduzcas lo que escribí, sino lo que quise decir» (1989: 2). Saint-John Perse, colaborando con Fitzgerald en la traducción de la *Chronique*, se embarcó en una búsqueda interminable de significados posibles, de modo que «a medida que el poeta analizaba lo que *‘había querido sugerir’*, el efecto poético se multiplicaba y se relacionaba con orígenes semánticos o fonéticos distintos y concurrentes» (Levillain 1987: 213).

¿Gana la traducción al reflejar la intención del autor a expensas de la intención del texto, al menos tal como la percibe su traductor? Lawrence Venuti ha demostrado cuánto «este concepto de autoridad es tributario de la teoría romántica de la expresión: el texto es percibido como expresión de los pensamientos y sentimientos específicos del autor, de una conciencia libre y unificada que no se dividiría por determinaciones que excedan o incluso contradigan su intención» (1995: 165). En muchos casos, el traductor que ha colaborado con

el autor (más aún cuando esta colaboración se menciona explícitamente en la portada) toma con el texto de origen libertades aún mayores en tanto que cuenta con la bendición del autor. A veces se constata un fenómeno de aclimatación forzosa a la cultura de la lengua meta, incurriendo en el etnocentrismo contra el que Antoine Berman advierte al traductor: «El *propósito* mismo de la traducción —abrir a nivel de lo escrito una cierta relación con el Otro, fertilizar lo propio por la mediación del Extraño— golpea frontalmente la estructura etnocéntrica de cualquier cultura» (1984: 74). Sin embargo, muchas colaboraciones con el autor parecen ir en este sentido. A partir de textos de Borges ya antiguos, este y su traductor Norman Di Giovanni «reescribieron los textos como si hubieran sido escritos originalmente en inglés de mediados del siglo xx, [...] introduciendo cambios sutiles para que el lector estadounidense pudiera captar las diversas referencias históricas y culturales que un lector argentino habría comprendido sin esfuerzo» (Krause 2010: 41, 85). La traductora francesa de Cortázar, Laure Bataillon, también admite que el respaldo del autor le permitió un margen de maniobra inesperado: «Por lo que se refiere a las ventajas: esclarecimiento autorizado en cuanto a oscuridades notorias, rechazos o preguntas creíbles para las osadías de traducción; acentuación del texto (ritmo, sonoridad) de acuerdo con el oído del autor: una ventaja de doble filo aquí, porque Cortázar nunca dudó en incentivar a ir más allá de lo que su texto permitía» (1987: 83). La traductora estadounidense de Cabrera Infante, Suzanne Jill Levine, americanizó algunos topónimos e insultos con permiso del autor (o incluso bajo su insistencia). Munday concluye que «the freedom of expression is a function of the permissive presence of the author» [la libertad de expresión está en función de la presencia permisiva del autor] (2007: 225). En cuanto a Kundera, él no duda en modificar su propio original en el proceso de traducción, por lo general para realizar una aclimatación cultural que, puede suponerse, su traductor habría tenido mucho cuidado de evitar (Woods 2006: 4). Lo que prevalece aquí es, en definitiva, la imagen que el autor se hace con respecto a lo que parecería «demasiado exótico» para el lector de la traducción, lo que equivale a asumir una actitud *cibliste* explícita que el traductor probablemente se abstendría de respaldar. Como subraya Lawrence Venuti, precisamente sobre Kundera, «el hecho de que el autor sea el intérprete no significa que la interpretación no dependa de los valores del idioma de destino» (1998: 6).

Vemos que esta ley no escrita sobre la colaboración («el autor conoce mejor que nadie el significado de sus escritos») oculta presupuestos cuestionables —no inadmisibles, sin duda, pero que merecen ser expuestos y analizados— y plantea preguntas inesperadas, que surgen o estallan con particular vigor en situaciones, bastante frecuentes, de desacuerdo entre el autor del texto y su traductor.

FOR BETTER AND WORSE

Escaso conocimiento de la lengua de destino, desacuerdos frecuentes, virtudes dudosas de la intención autoral: cabe preguntarse si la participación del autor en la traducción de su propio texto es útil, o incluso deseable. Sus correcciones pueden ser descabelladas; sus listas de comentarios atraen la atención del traductor hacia puntos no esenciales; su concepción del acto traductivo en sí a veces manifiesta un etnocentrismo o un academicismo inesperado. Analizando las preguntas y anotaciones de George Davis al margen de su traducción de un ensayo de Mario Vargas Llosa titulado «El Paraíso de los libros» (1991), Jeremy Munday concluye que «la colaboración entre Davis y Vargas Llosa consiste esencialmente en restringir la superficie semántica que recubren los términos del texto fuente y, muy a menudo, limitar los matices en el texto de destino. Curiosamente, la redacción final del texto de destino elegida (probablemente por Vargas Llosa, o con su beneplácito) es la más estandarizada y la menos intensa» (2012: 121). Por último, aquí se plantea una gran dificultad metodológica: ¿cómo evaluar el impacto real que tiene la colaboración con el autor? ¿Tiene una incidencia que no sea puntual? Por supuesto, los intercambios mencionados anteriormente indican correcciones léxicas u otras en relación a una primera versión. Pero, ¿podemos decir realmente que, sin la colaboración del autor, podría haber visto la luz una traducción completamente diferente?

Esto rara vez es verificable, pero algunas configuraciones permiten juzgarlo de todos modos. Así, un mismo texto de Calvino, *Dall'opaco* (1976), fue objeto de dos traducciones al francés, de las cuales solo una se benefició de la colaboración del autor. Danile Sallenave recibió comentarios de este tipo: «Me parece que *ensoleillé* es un término de uso demasiado común, como el *soleggiato* italiano; *opaco*, por lo tanto, debe traducirse como sombrío. Para *opaco*, elegiría preferiblemente *ubac*, tan próximo al término dialectal del que partí» (Calvino 2000: 1322). Jean-Paul Manganaro, por su parte, tradujo el mismo texto tras la muerte de Calvino y sin tener acceso a las respuestas y aclaraciones proporcionadas al primer traductor. Por tanto, es posible establecer una comparación entre ambas traducciones, una colaborativa y otra no. Garbarino sugiere que Sallenave pudo ser capaz, mejor que Manganaro, de «elaborar una versión que reprodujera fielmente la precisión del texto fuente» (2005: 401).

El caso de *Tres tristes tigres* es de interés similar, puesto que esta novela de Cabrera Infante fue objeto de una colaboración entre el autor y sus traductores de francés e inglés, mientras que el traductor holandés trabajó solo y veinte años después de los otros dos. Comparando las versiones de Bensoussan y Levine, que se remontan a la década de 1970, y beneficiadas ambas con las aclaraciones del autor, July De Wilde pensó que podía «detectar rastros de colaboración entre

el autor y su traductor» (2020: 238). Pero a la luz de tres criterios lingüísticos («diversidad intralingüística», «juego de palabras» e «ironía intertextual»), considera que no es así: en este caso particular, la traducción no colaborativa no es tan diferente a las otras dos.

A los criterios habituales del análisis de traducción y de la crítica, la colaboración entre autor y traductor invita, pues, a añadir otro, el de la eficiencia colaborativa. Más allá del evidente interés que presentan su correspondencia y sus diversas negociaciones, y eventualmente los vestigios manuscritos de la colaboración entre ellos, lo importante es determinar si esto tiene un efecto significativo en la traducción publicada y si es de por sí susceptible de evaluación. La colaboración es también una experiencia de escritura, cuyos efectos a veces se perciben, no solo en la traducción en curso, sino en la obra venidera. Por último, es una práctica que arroja más luz sobre el proceso de traducción que cualquier otra y, con conocimiento de causa, Umberto Eco pudo escribir: «Me pregunto si, para desarrollar una teoría de la traducción, no sería necesario examinar muchos ejemplos de traducción, sino también haber hecho tres experimentos: haber verificado las traducciones de otros, haber traducido y haber sido traducido, o mejor aún, haber sido traducido en colaboración con su traductor» (2007: 12).

BIBLIOGRAFÍA

- Actes des dixièmes assises de la traduction littéraire: Arles 1993* (1994). Arles: Atlas/Actes Sud.
- ANOKHINA, Olga (2014): «Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov: genèse d'une œuvre en trois langues», en *Genesis*, n.º 38, 111-127.
- (2020): «Vladimir Nabokov et Peter Pertzoff: la quête du traducteur idéal», en Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, 181-194.
- BATAILLE, Naïma (2011): «Rencontre avec Albert Bensoussan», en *Espaces Latinos*, n.º 262, 16-23.
- BATAILLON, Laure (1991): «Traduire Cortázar avec Cortázar», en Laure Bataillon (dir.), *Traduire, écrire*. Paris: Arcane 17, 51-70.
- BENSOUSSAN, Albert (1995): *Confessions d'un traître: essai sur la traduction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- (2001): *Ce que je sais de Vargas Llosa*. Paris: F. Bourin.
- BERLINA, Alexandra (2014): *Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation*. London: Bloomsbury.
- BERMAN, Antoine (1999): *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1984): *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.

- BOISSEAU, Maryvonne (2009): «Traduire Saint-John Perse en anglais: intuition critique et raison poétique. Entre Denis Devlin et Derek Mahon», en *Souffle de Perse*, n.º 14, 189-214.
- BUTTS, Mary (2002): *The Journals of Mary Butts*. New Haven: Yale University Press.
- (2014): *Imaginary Letters*, trad. Patrick Hersant. Paris: Le lavoir Saint-Martin.
- CALVINO, Italo (2000): *Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori.
- (2002): «Tradurre è il vero modo di leggere un testo» [1982], en *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 78-84.
- CAPPELLO, Sergio (2007): *Les Années parisiennes d'Italo Calvino*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- COINDREAU, Maurice-Edgar (1992): *Mémoires d'un traducteur: Entretiens avec Christian Giudicelli* [1974]. Paris: Gallimard.
- (1999): «The Faulkner I knew» [1931], en M. T. Inge (ed), *Conversations with William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 18-26.
- CONRAD, Joseph (1996): *The Collected Letters of Joseph Conrad vol. 5, 1912-1916*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2005): *The Collected Letters of Joseph Conrad vol. 7, 1920-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1946): *Gabriele D'Annunzio à Georges Hérelle: correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*. Ed. y trad. Guy Tosi. Paris: Denoël.
- DE WILDE, July (2020): «Guillermo Cabrera Infante et ses traducteurs», en Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, 237-254.
- DI GIOVANNI, Norman (2003): *The Lesson of the Master: A Memoir and Essays about Borges and His Work*. London: Continuum.
- (2008): «The Borges Papers», disponible en <http://www.digiovanni.co.uk/borges.htm> [consultado el 15 de abril de 2020].
- DURAND-BOGAERT, Fabienne (2014): «Ce que la génétique dit, la traduction le fait», en *Genesis*, n.º 38, 7-10.
- ECO, Umberto (1985): *Lector in Fabula*, trad. Myriam Bouzaher. Paris: Grasset.
- (2007): *Dire presque la même chose: expériences de traduction*, trad. Myriam Bouzaher. Paris: Grasset.
- FRASER, Graham (2013): «F. S. Scott and the Poetry of Translation», en Sherry Simon (ed.), *In Translation: Honouring Sheila Fischman*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 13-25.
- GALLOT, Muriel (2020): «Gabriele D'Annunzio et Georges Hérelle: érotisme et traduction», en Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, 129-146.
- GARBARINO, Sandra (2005): «Les traductions oubliées. Si par un jeu du hasard deux médiateurs calviniens...», *Italies, Revue d'études italiennes*, n.º 9, 395-411.
- GRAF, Marion (dir.) (1998): *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*. Genève: Zoé.
- GRAYSON, Jane (1977): *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- (2000): «Vladimir Nabokov», en Olive Classe (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation in English*, 2 vol., t. I. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 987-990.

- GUILOINEAU, Jean (2007): «Relations auteur-traducteur», en Vanessa Guignery y François Gallix (eds.), *Pre-and post-publication itineraries of the contemporary novel in English*. Paris: Publibook Université.
- GUIMARÃES ROSA, João (2003): *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* [1981]. Belo Horizonte: UFMG.
- HARTMANN, Esa Christine (2000): «Histoire d'une traduction», *Souffles de Perse*, n.º 9, 11-27.
- (2007): *Les manuscrits de Saint-John Perse: pour une poésie vivante*. Paris: L'Harmattan.
- HÉBERT, Anne y Frank SCOTT (1970): *Dialogue sur la traduction: à propos du «Tombeau des Rois»*. Montréal: HMH.
- HEINE, Heinrich (1857): *Poèmes et légendes*, trad. Gérard de Nerval. Paris: M. Lévy frères.
- HERSANT, Patrick (2016): «Author-translator collaborations: a typological survey», en Anthony Cordingley y Céline Frigau-Manning (eds.), *Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury, 91-110.
- (2020): «Partager la page: vertus et aléas du travail à deux», en Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, 7-41.
- HOEKSEMA, Thomas (1978): «The Translator's Voice: An Interview with Gregory Rabassa», *Translation Review*, n.º 1, 5-18.
- IVANČIĆ, Barbara (2011): «Dialogue between Translators and Authors. The Example of Claudio Magris», en Claudia Buffagni y Beatrice Garzelli (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*. Berlin: Lit Verlag, 157-175.
- JACCOTTET, Philippe (2008): *Jaccottet traducteur d'Ungaretti: correspondance 1946-1970*. Paris: Gallimard.
- LEVILLAIN, Henriette (1987): *Sur deux versants: la création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*. Paris: J. Corti.
- KAPLAN, Alice (2013): «Translation: the Biography of an Artform», en E Esther Allen y Susan Bernofsky (eds.), *Translation: Translators on their Work and What it Means*. New York: Columbia University Press, 67-81.
- KEELEY, Edmund (1989): «Collaboration, Revision and Other Less Forgivable Sins in Translation», en John Biguenet y Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 54-69.
- KRAUSE, James Remington (2010): «Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States». Tesis doctoral. Nashville: Vanderbilt University.
- KUNDERA, Milan (1985): *La Plaisanterie*, trad. Marcel Aymonin, Claude Courtot y el autor. Paris: Gallimard.
- LEVINE, Susanne Jill (1991): *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Graywolf Press.
- MBONDOBARI EBAMANGOYE, Sylvère (2009): «'Je suis votre voix en Allemagne': contextes et réception critique de *Et les chiens se taisaient* en Allemagne», en *Francofonia*, n.º 18, 248-270.
- MONOD, Sylvère (1991): «Note sur la traduction d'André Gide», en Joseph Conrad, *Typhon*, trad. André Gide. Paris: Gallimard, 21-26.

- MONTI, Enrico y Peter SCHNYDER (2018): *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*. Paris: Orizons.
- MUNDAY, Jeremy (2007): *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. New York: Routledge.
- (2012): *Evaluation in Translation: Critical Points of Translator Decision-Making*. London: Routledge.
- ORWELL, George (2006): *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*. Paris: J.-M. Place.
- PONTIERO, Giovanni (1992): «The Role of the Literary Translator», en Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins, 299-306.
- PUTNAM, Walter (1999): «A Translator's Correspondence: Philippe Neel to Joseph Conrad», en *The Conradian*, n.º 24-1, 59-91.
- RABASSA, Gregory (1989): «No Two Snowflakes Are Alike: Translation as Metaphor», en John Biguenet y Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1-12.
- (2005): *If This Be Treaso: Translation and its Discontents. A Memoir*. New York: New Directions.
- RUHE, Ernst-Peter (2003): «'La littérature, mon poumon essentiel': le souffle créateur d'Aimé Césaire», en Christian Lapoussinière (ed.), *Aimé Césaire: une pensée pour le XXI^e siècle*. Paris: Présence Africaine, 405-417.
- SAINT-JOHN PERSE (1972): *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- SPERTI, Valeria (2016): «La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif», en Alessandra Ferraro y Rainier Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Paris: Classiques Garnier, 141-167.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle (1998): «Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author», en *Translation Review*, n.º 56-1, 22-31.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- (1998): *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*. London: Routledge.
- VISCHER, Mathilde (2000): «Entretien avec Fabio Pusterla», disponible en www.culturactif.ch/entretiens/pusterlaimprime.htm [consultado el 15 de abril de 2020].
- (2009): *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*. Paris: Kimé.
- WALCOTT, Derek (1988): «Magic Industry», en *The New York Review of Books*, n.º 35-18, 1-12.
- WEISSBORT, Daniel (dir.) (1989): *Translating Poetry: The Double Labyrinth*. Iowa City: University of Iowa Press.
- WOODS, Michelle (2006): *Translating Milan Kundera*. Clevedon: Multilingual Matters.