

RACINE, P. DE OLAVIDE, R. CHACEL
DOS VERSIONES DE *PHÈDRE* A
DOS SIGLOS DE DISTANCIA

FRANCISCO LAFARGA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

En este trabajo, más que un acercamiento histórico al tema, me he propuesto un estudio de tipo crítico o analítico. Ahora bien, si nos situamos en el ámbito de la crítica o del análisis de las traducciones, cabe plantear una primera cuestión o pregunta: ¿es necesaria la crítica o el análisis de las traducciones, y en particular de las traducciones literarias?

Aunque cabría preguntarse primero qué es una traducción literaria, no vamos a entrar en tal discusión, tomando por “traducción literaria” toda versión de una obra considerada “literaria” en su texto original, independientemente del valor “literario” de la traducción.

Algunos autores opinan que una crítica intrínseca de la traducción literaria es innecesaria o superflua, focalizando el “interés” o el “valor” de la traducción en su situación, su funcionamiento, su proyección, etc., es decir, en criterios hasta cierto punto externos al texto. Otros, al contrario, defienden la crítica o el análisis de las traducciones como parte plenamente integrada en los estudios de traducción, y no sólo por un interés meramente pedagógico o formativo, sino como vía de reflexión sobre la propia actividad traductora.

Es cierto que si optáramos por la primera postura no tendría razón de ser este artículo ni ninguna consideración al respecto, por lo que se supone que mi posición es la de quienes piensan que conviene detenerse en el estudio de las traducciones, aunque con alguna matización en cuanto al tipo de análisis que pueda hacerse, máxime cuando se trata de traducciones literarias y no de traducciones de textos de tipo informativo o comunicativo.

Al enfrentarnos con una traducción literaria, podemos analizarla desde un doble punto de vista:

- como texto literario
- como traducción.

En el primer caso, el análisis que podemos utilizar es el que se aplicaría a un texto literario original, recogiendo así la idea de quienes defienden la autonomía de la traducción, o el carácter creativo de la misma. Con todo, no puede olvidarse que se trata de una traducción y, de hecho, pocas veces una traducción es tan “buena” que haga olvidar o suplante el original.

Si nos planteamos, por otra parte, el hecho de una unidad o uniformidad de criterios para el análisis, o sea, el saber si existe un modelo único, me da la sensación que ese modelo no existe y que, caso de existir, debería ser muy complejo en su planteamiento. Y eso por la propia diversidad de los textos objeto de análisis, que son de distinto tipo (incluso en el interior de los textos literarios, y no digamos si consideramos todos los textos posibles) o que incluso perteneciendo al mismo tipo de texto, corresponden a épocas distintas.

Parece del todo descartable un tipo de análisis que se limitara al cotejo de los textos y que, insistiendo en algunos conceptos válidos pero no únicos, se circunscribiera a señalar los *écarts* de la traducción o a confeccionar una lista de errores de traducción. Lo interesante sería ver no tanto la fidelidad al original cuanto el funcionamiento del texto traducido en su entorno. En efecto, conviene tener muy presentes, sobre todo cuando se analizan versiones de épocas pasadas, las condiciones del momento: normas o criterios de traducción vigentes, entorno cultural, modas literarias, gustos del público, etc. Pero tampoco conviene perder de vista la relación entre texto original y texto traducido. Como dice M. Snell-Hornby: "The structures which proved most crucial in the discussion were not so much the surface structures of grammar or syntax, but the internal structures of narrative at the macro-level, which themselves relate to the translation as a functioning entity within the target culture" (Snell-Hornby 1995: 56)

Teniendo en cuenta estos elementos, el análisis de un texto (o de una obra) comportaría tres fases o momentos:

- a) descripción del texto original
- b) descripción del texto traducido
- c) cotejo de los dos textos.

La descripción del texto original debería contemplar distintos aspectos, entre los cuales:

- situación del texto en la época
- género al que pertenece y características del mismo
- características formales del texto
- tipo o nivel de lengua en el que está escrito
- temática que plantea, ideología que vehicula, etc.
- dificultades previsibles en la traducción, a tenor de lo expuesto anteriormente.

La descripción del texto traducido comprendería los mismos puntos, o sea, se trataría de hacer una descripción paralela, de modo que facilitara la comparación o cotejo de los textos.

TEXTOS PROPUESTOS

Texto original

El texto propuesto es un fragmento de la tragedia *Phèdre* de Jean Racine, estrenada en 1677, perteneciente a la escena 5 del acto II (vv. 670-711). Aunque se trate de un texto teatral, este fragmento, precisamente por su

carácter fragmentario, no plantea problemas específicos de la traducción teatral, por lo que no tendría sentido hacer aquí alusión a este tipo de traducción.

Ahl cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même, 5
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc 10
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé. 15
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes. 20
J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je? Cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire? 25
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!
Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour. 30
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper. 35
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si du sang trop vil ta main serait trempée, 40
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne.

Phèdre es actualmente la más conocida de las tragedias de Racine, aunque no tuvo un éxito particular en su época, antes bien dio lugar (según algunos críticos) a la ruptura (provisional) del autor con el teatro.

Es, por otro lado, uno de los mejores exponentes de la tragedia clásica francesa, de la que conserva (puesto que debemos referirnos a un fragmento) la majestuosidad de la expresión, el ritmo acompasado y solemne (machacón para algunos), propiciado por el uso del alejandrino pareado, verso de doce sílabas con cesura en el medio, después de la sexta sílaba.

Independientemente de algunas alusiones a la mitología o a la leyenda antigua, el texto presenta algunos vocablos pertenecientes a la lengua francesa clásica que, si bien existen todavía en la actualidad, han modificado su sentido. Así, *séduire* (v. 13) tiene aquí el significado de “confundir, engañar, inducir en error”; *sécher* (v. 21), no significa lo que parece, sino “decaer, languidecer y, figuradamente, marchitarse”; o *envier* (v. 39) quiere aquí decir “rehusar, negar”, en el sentido de “no conceder”.

Este fragmento es uno de los más conocidos de la tragedia de Racine. Como se recordará, Fedra, hija del rey de Creta Minos y hermana de Ariadna, es la esposa de Teseo. Enamorada de su hijastro Hipólito, le declara su amor cuando cree que Teseo ha muerto, pero es rechazada. Al regreso de su esposo, acusa al joven de haber intentado seducirla, lo que provoca las iras de Teseo y la muerte de Hipólito a manos de Poseidón. Fedra, desesperada, se da muerte.

El fragmento recoge precisamente el más conocido de los *aveux* o confesiones de Fedra, el que hace directamente a Hipólito de su amor. La propia palabra *aveu* aparece en el texto varias veces y la idea misma de confesión, unida a otros indicios, como el que está presente en el propio texto, el de si no arrepentimiento, al menos conciencia de culpa (v. 30: *Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour*), ha cimentado una interpretación “cristiana” de la tragedia de Racine. Aquí, una vez más, volvemos al contexto ideológico de la época en que fue escrita.

Mucho se ha escrito sobre el “pecado” o la “falta” de Fedra, que es más de índole social que moral o religiosa. En efecto, cuando se decide a declararse a Hipólito, Fedra se cree viuda y, por lo tanto, no hay adulterio. Es cierto que Hipólito sigue siendo el hijo de su difunto esposo, pero es, sobre todo, un adolescente enamorado virginalmente de una muchacha de su edad, mientras que Fedra es una mujer madura, con un pasado, esposa y madre.

El sentido del fragmento es, pues, el de poner de manifiesto, por un lado, la idea misma de confesión y, por otro, la del sentimiento de culpa, matizado, con todo, por la presencia del hado, del destino.

El análisis de dos traducciones del mismo texto literario distantes en el tiempo, suscita indudablemente un conjunto de sugerencias vinculadas, por un lado, a las condiciones de la traducción y, en general, de la escritura, de la época en que se llevaron a cabo las versiones, aunque también a la personalidad del traductor.

Es lo que me propongo examinar en las dos versiones propuestas. La primera, realizada por Pablo de Olavide probablemente entre 1764 y 1766,

aunque no representada hasta 1779 en el teatro del Príncipe de Madrid (Andioc & Coulon 1996: 720) y publicada, en dos ediciones distintas, por las editoriales barcelonesas de Carlos Gibert y Tutó y de la viuda Piferrer, ambas sin fecha y sin los nombres del autor ni del traductor.

La segunda es la que realizó Rosa Chacel en los años 1950, durante su estancia en Argentina, aunque no se publicó hasta 1983.

Texto de la traducción de Pablo de Olavide:

¡Ah ingrato! Finges que no entiendes,
y demasiado entiendes mi tormento;
a mi pesar mi corazón tan dócil
te ha explicado su ardor, pues por entero
conoce a Fedra y todos sus furores; 5
yo te adoro, mas no pienses por eso
que apruebe mi pasión, y que yo misma
tenga por inocentes mis afectos.
Tampoco pienses que haya fomentado
mi infame complacencia este vil fuego, 10
esta llama voraz que me devora
de celestial venganza, triste objeto:
yo me aborrezco más, tengo a mí misma
aun más horror del que me estoy teniendo:
bien lo saben los dioses, esos dioses 15
que han encendido en mi infelice pecho
este ardor destructor de mi familia;
esos dioses crueles que se han hecho
una gloria feroz y sanguinaria
de seducir el corazón ligero 20
de una simple mortal; tú mismo puedes
acordarte de todos mis esfuerzos:
yo no me he contentado con huírte,
te he desterrado con rigor violento;
pretendí que me vieses perseguirte; 25
parecer a tus ojos monstruo fiero,
por poder resistirte con más fuerza:
en fin, buscaba tu aborrecimiento;
¿y de qué (justos dioses) me ha servido
tan duro afán? Yo no te amaba menos, 30
y tú me odiabas más; todos tus males
eran para mi vista encanto nuevo:
yo he sufrido por fin; me he aniquilado
con mi fuego y mi llanto, y desde luego
debieran persuadértelo tus ojos: 35
si tus ojos pudieran un momento
en mi vista pararse... ¿mas qué digo?
¿Esta declaración que ahora te he hecho
te imaginas que sea voluntaria?

Errante, llena de ansias y de celos	40
por la suerte de un hijo, a quien creía	
este oficio deber, mi único intento	
fue pedirte que no le aborrecieras;	
proyecto difícil de un amante pecho	
lleno de lo que adora... ¡ay de mí, triste!	45
Yo sola pude hablarte a ti mismo.	
Véngate pues, castiga en mí la injuria	
de amor tan detestable y tan perverso;	
hijo digno del héroe respetable	
a quien debes la vida y el esfuerzo:	50
liberta al universo de este monstruo.	
¡Santos dioses! ¡La viuda de Teseo	
osa querer a Hipólito su hijo!	
Un monstruo tan horrible debe presto	
expirar por tu furia vengadora:	55
ve aquí mi corazón, y por el medio	
debe herirle tu brazo, que impaciente,	
porque te expíe su delito horrendo	
se adelanta al encuentro de tu brazo;	
traspásamele pues, y si mi pecho	60
no es digno de tus golpes, si a tu odio	
le parece muy digno este tormento,	
o si no quieres empañar tu mano	
en sangre tan inmundada, por lo menos,	
si no tu brazo, préstame tu espada;	65
dámela, pues, y aquí...	

Esta versión, separada por más de un siglo del original raciniano, corresponde a un momento en el que se intentaba aclimatar la tragedia francesa (y en general el teatro clásico) en España. Para lograrlo, las autoridades culturales, bajo los auspicios del conde de Aranda, encargaron traducciones de varias tragedias y comedias francesas a distintos literatos o intelectuales conocidos, y entre ellos a Pablo de Olavide, traductor así mismo de varias tragedias de Voltaire.

La traducción está en versos endecasílabos con rima asonante en los pares, que es el procedimiento más usual de versificación en el teatro español, aun cuando el verso mayormente utilizado sea el octosílabo. En esta traducción, como en otras que se realizaron en la época, se optó por utilizar una fórmula consagrada, propia del teatro clásico español, ajustada a la tradición nacional, puesto que no en vano se intentaba incorporar al teatro español unos géneros que le eran -relativamente- extraños, en especial la tragedia.

Con todo, puede apreciarse con un simple vistazo que la traducción ha aumentado respecto del original: de 42 versos del original se ha pasado a 66, lo que significa un incremento de poco más del 50%, que es una cifra nada desdeñable. Y que no se justifica, ni mucho menos, por la adopción del metro, que es sólo ligeramente más corto. Sin necesidad de hacer un cotejo minucioso,

la simple lectura de la traducción nos revela la existencia de numerosas adiciones, ya sea en forma de sustantivos y más a menudo de adjetivos calificativos. Esta sobreabundancia de palabras, ese lujo de sinónimos, se opone a la sencillez y a la naturalidad (muy calculadas) del texto raciniano, sobre todo en este fragmento. Con todo, conviene recordar que no siempre Racine es tan “clásico” en su expresión, y que en la misma tragedia, sin ir más lejos, algunos críticos han detectado elementos “barrocos”, basándose en la delectación por aspectos morbosos y en la riqueza verbal que se hallan en algunas descripciones, en particular la de la muerte violenta de Hipólito, que hace su ayo Terámenes.

O sea que Olavide habría insistido, seguramente sin querer, en una faceta poco conocida o estudiada de Racine. Y digo sin querer, porque su estilo es, sobre todo, resultado de la sujeción a una moda imperante en el teatro español del siglo XVIII, recuerdo de una dramaturgia pasada (para muchos, trasnochada), pero que seguía gustando al público. Así, expresiones como “mis afectos, vil fuego, llama voraz, infelice pecho, monstruo fiero, ¡ay de mí triste!” podrían hallarse en cualquier comedia del siglo anterior.

Texto de la traducción de Rosa Chacel:

¡Ah, cruel, me entendiste bastante.
 Te he dicho suficiente para que no haya error.
 ¡Pues bien, conoce a Fedra y todo su furor!
 Te amo. No imagines que, puesto que te amo,
 A mí misma inocente me creo y no me infamo. 5
 Ni que del loco amor que turba mi razón
 Me conceda el veneno de un cobarde perdón.
 Objeto infortunado de venganzas celestes,
 Te gano a aborrecerme, por más que me detestes.
 Los dioses son testigos, ya que hicieron mi seno 10
 De ese fuego, fatal a mi sangre, tan lleno.
 Los dioses, ¡cruel glorial, pues consideran tal
 Confundir los sentidos de una débil mortal.
 Tú mismo, del pasado vuelve ahora acordarte;
 Huirte me fue poco, cruel, llegué a expulsarte. 15
 Odiosa e inhumana ante ti me pinté,
 Por mejor esquivarte tu rencor provoqué.
 ¿Qué logré con propósitos de mil cuidados llenos?
 Tú más me detestabas, yo no te amaba menos.
 Tus desdichas te daban ante mí más encantos. 20
 Languidecí y ardí entre fuegos y llantos.
 Tus ojos mismos pueden bastar a persuadirte
 Si quieres, para verme, de tus ojos servirte.
 Mas, esta confesión de mi lucha diaria,
 ¡Confesión vergonzosa! ¿La crees voluntaria? 25
 Temblando por un hijo que traicionar no osaba,
 Temía que le odiases y a implorarle llegaba.

Mi corazón henchido, ¡qué intentó proyectar!
 ¡Ay de mí, de ti mismo sólo conseguí hablar. 30
 Castiga a quien de infame amor vive transida,
 Digno hijo del héroe que te ha dado la vida.
 Libera al universo de un monstruo tan insólito.
 ¡La viuda de Teseo se atreve a amar a Hipólito!
 Créeme, a un monstruo tal no le dejes huir,
 Aquí, en mi corazón, tu mano debe herir. 35
 Ansioso de expiar incontinenencia tanta,
 Hacia tu mismo brazo siento que se adelanta.
 Hierre. O, si de tus golpes es indigno enemigo,
 Si tu odio me niega un tan dulce castigo,
 Si evita ser tu mano en sangre vil manchada, 40
 Niégame, en fin tu brazo, pero dame tu espada.
 Dámela.

La traducción de Rosa Chacel, a diferencia de la anterior, corresponde a una época (tanto si tenemos en cuenta la de la composición, hecha durante la estancia de la autora en Buenos Aires, como la de la publicación en España) en la que la tragedia ya no es un género vivo y, si se me apura, ya ha dejado de existir como género. Lo cual no significa que no se hayan escrito obras trágicas en este siglo, pero el género tragedia como tal, con sus características propias y, por ende, fácilmente identificable por el espectador o el lector, ya no existe. Con todo, se siguen editando, traduciendo y representando tragedias; en el propio caso de *Fedra*, se han realizado más versiones al castellano en los últimos cuarenta o cincuenta años que en los dos siglos y medio largos a contar de su estreno. Preguntamos cuál es su sentido hoy día equivale a plantearse o replantearse la cuestión de la actualidad de los clásicos, tema en el que, por supuesto, no vamos a entrar. Quería únicamente constatar esa situación que se opone totalmente a la de la época de composición del original y también, aunque en menor medida, a la época de la anterior traducción española mencionada.

Situación, pues, anómala, desconectada de una realidad teatral contemporánea, que permitirá un mayor acercamiento de la traducción al original o, visto desde el otro lado, que favorecerá una mayor independencia o autonomía respecto de un sistema teatral en vigor.

Para esta traducción la autora ha elegido el verso alejandrino castellano (de 14 sílabas) formando pareados, un uso poco frecuente en la poesía castellana, pero que aquí se corresponde fielmente con el original; añadiré que en otras versiones racinianas (*Bayaceto*, *Berenice*) la traductora ha preferido el verso blanco. Como dice R. Chacel sobre su traducción de *Fedra*.

En la reflexión posterior que forma como una tez de serenidad estética sobre las humanas turbulencias, prevaleció el deseo de una proximidad mayor, el empeño de comprobar si la omnipotencia de la forma -la virtud de la estatua que encierra todo movimiento- podría seguir siendo fragante en nuestro

berroqueño castellano, en la rotundidad y sencillez del habla usual que manejamos en nuestra tierra. [...] Empecé *Fedra*, claro está, manteniendo la integridad del pareado, y pude llegar al fin sin que el acarreo ni el ajuste de piezas turbase la fluidez deliciosa de lo que parecía acudir por sí mismo, en bandada (Chacel 1983: CLV)

Una simple lectura nos dirá si la traductora alcanzó su propósito en cuanto a la musicalidad del verso. Por otro lado, la esclavitud de la rima la ha obligado a adoptar unas soluciones que se alejan del original, y no sólo de la palabra, sino del sentido, llegando a forjar expresiones que yo calificaría de poco poéticas: por ejemplo, en el v. 5 “A mí misma inocente me creo y no me infamo” <*Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même*, o el “monstruo insólito” <*un monstre qui t'irrite* (v. 32).

Cotejo de las traducciones

Un cotejo más profundo de las traducciones con su original, o de las traducciones entre sí podría arrojar más luz sobre lo dicho. En la traducción de Olavide, que se aleja mucho más del original que la de Chacel, hay algunas soluciones a palabras o versos difíciles que me parecen muy bien halladas y expresivas de lo que se dice en francés. Por ejemplo, el hermoso verso 19 *Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins*, que encierra, además de la antítesis, esa doble negación del segundo hemistiquio, y que Olavide da sencillamente como “Yo no te amaba menos, / y tú me odiabas más” (vv. 30-31), mientras que en Chacel es “Tú más me detestabas, yo no te amaba menos”. O esos *Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime* (v. 28), que en la versión de Olavide se convierte en “proyecto difícil de un amante pecho/lleño de lo que adora” (vv. 44-45); compárese con R. Chacel “Mi corazón henchido, ¡qué intentó proyectar!”.

Por el lugar central que ocupa en el fragmento (y el valor que tiene en el conjunto de la tragedia) convendría detenerse en la traducción del *aveu* de Fedra. Esta declaración, que impregna todo el largo parlamento de la protagonista, aparece de una forma más concreta en algunos momentos, y en primer lugar en el v. 4 con ese contundente, aunque todavía indeterminado *J'aime*, que pronto señala su objeto: *Ne pense pas qu'au moment que je t'aime*. En las dos versiones analizadas esa indeterminación del primer momento, esa especie de recato (no es siempre fácil declararse, y menos en una situación tan violenta como esa) de Fedra quedan destruidos por la mención del objeto del amor. En la de Olavide con ese “Yo te adoro”, verbo seguramente menos trivial (o cursi) que en la actualidad; y en la de Chacel con “Te amo”.

El segundo momento fuerte (por lo menos en cuanto a la expresión) se encuentra en los vv. 24-25, cuando aparece precisamente la palabra *aveu*. *Cet aveu que je viens de te faire, / Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?* La palabra clave desaparece en la traducción de Olavide, sustituida por “declaración”: “¿esta declaración que ahora te he hecho, / te imaginas que sea voluntaria?” (vv. 38-39). A mí me parece que hay aquí ocultación deliberada de la palabra y de su sentido, pues aunque es cierto que el fragmento encierra una declaración de

amor, también lo es que hay -como indiqué al principio- una confesión (en el sentido cristiano) de una falta cometida. Parece como si Olavide hubiese querido suprimir esa alusión a -finalmente- un sacramento.

Por su parte, Rosa Chacel no tiene ningún inconveniente en traducir los dos *aveu* por “confesión”.

No quisiera insistir en otras soluciones dadas por los traductores, incluso algún desliz de traducción, pues poco aportarían al cometido de esta intervención.

En cualquier caso, esas soluciones, o mejor, la opción global de cada traductor está, a mi parecer, perfectamente ajustada a las exigencias de una época (incluyendo criterios de traducción), de un género o de un público. No sirven -creo yo- normas idénticas concretas para valorarlas, pues pertenecen a momentos y ámbitos distintos y distantes. Solamente sería posible la aplicación de una norma -y aun con reticencias- en el caso de traducciones perfectamente contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BROECK, R. Van den. 1985. “Second Thoughts on Translation Criticism” en Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Nueva York, Saint Martin’s Press, 54-62.
- CHACEL, Rosa. 1983. “Nota de la traductora” en Jean Racine, *Seis tragedias*. Edición bilingüe con prólogo de Roland Barthes, Madrid, Alfaguara, CLI-CLVI.
- HEWSON, L. & J. MARTIN. 1991. *Redefining Translation. The Variational Approach*, Nueva York, Routledge.
- MARCO BORILLO, Josep (ed.). 1995. *La traducció literària*, Castelló, Universitat Jaume I (“Estudis sobre la traducció” 2).
- SAGER, John C. 1983. “Quality and Standards. The Evaluation of Translations” en Catriona Picken (ed.), *The Translator’s Handbook*, Londres, Aslib, 91-102.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1995. “On Models and Structures and Target Text Cultures: Methods of Assessing Literary Translations” en Marco Borillo 1995: 43-58.
- VALERO, Carmen. 1995. “Crítica de traducción literaria: ¿es posible como área independiente dentro de los estudios de traducción?” en C. Valero, *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 157-167.