

Ficciones y teorías en la traducción:

Jorge Luis Borges

Ana Gargatagli

Juan Gabriel López Guix

Este trabajo se propone adentrarse en el territorio --hasta hoy poco explorado-- de las relaciones de Borges con la traducción. En primer lugar, intentaremos poner de manifiesto el lugar preminente que este procedimiento ocupó en el proceso creativo borgeano. A continuación, reseñaremos las reflexiones teóricas que, de forma esporádica, dedicó al problema del traducir y, con ayuda de una breve "biografía literaria", su concepción de la traducción como herramienta de cultura. Por último, analizaremos su actividad práctica como traductor.

1) Las primeras palabras de "El inmortal" (publicado por primera vez en *Los Anales* de Buenos Aires en 1947) nos informan que lo que vamos a leer fue encontrado en el último de los seis tomos de *la Ilíada traducida por Pope*, que el anticuario Joseph Cartaphilus ofreció a la princesa de Lucinge en 1929. Y se dice que este manuscrito estaba redactado en inglés, que abundaba en latinismos y que la versión que se ofrece es literal.

Utilizar la traducción como recurso para dar verosimilitud a un texto no es una invención de Borges. Tampoco lo es que el falso traductor opine sobre lo que está "traduciendo". Ambos procedimientos dieron forma a *Don Quijote*. Lo curioso es que la narración se proponga *como una versión literal*. Debemos entender que el falso traductor decidió optar por la fidelidad de las formas, en detrimento de la emoción estética, que sólo se alcanza corrigiendo, ignorando

o engrandeciendo el original. Por esto mismo --y siempre hablando en los términos que propone esta ficción--, resulta sorprendente la inocente declaración de subordinación. Este manuscrito aparece dentro de la versión homérica de Pope, a la que Borges ha juzgado extraordinaria, justamente, por *no* ser literal. Por otro lado, al final del relato, aprendemos que todo lo que contiene son "intrusiones o hurtos" de Plinio, de Thomas de Quincey, de Descartes, de Bernard Shaw. Es decir, hemos conocido una transcripción *fiel, honesta*, de un texto construido mediante una amalgama de plagios; hemos sido literalmente burlados. Pero la broma no se consume sólo en lo explícito. El lector avisado puede descubrir que una frase del texto: *desnudo en la ignorada arena*, es una traducción exacta de un verso de Virgilio ("nudus in ignota... iacebis arena").

(Debemos aclarar que esto no sucede sólo aquí. En "Las noches de Goliadkin", de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se puede leer un fragmento de la novela argentina *Don Segundo Sombra*; en "Poema conjetural", el verso "huyendo a pie y ensangrentando el llano" es la versión textual de la *Divina Comedia* de Bartolomé Mitre ("fuggendo a piede e'nsanguinando il piano"); en la traducción del *Orlando* de Virginia Woolf, la elección de "relaciones consanguíneas" donde el original decía "afinidad" o, a lo sumo, "parentesco" recuerda un clásico ejemplo del uso de la hipálage en Sófocles; "A un poeta menor de 1899" reproduce palabras de su traducción de Walt Whitman. La enumeración podría ser interminable.)

Y, si siempre las "citas" cumplen una función, en ningún caso como en "El inmortal" (o en "Pierre Menard, autor del *Quijote*") denuncian de un modo tan claro el servilismo inútil de la fidelidad. No hay observación más irónica y corrosiva sobre la literalidad que *literalmente* copiar.

Sin embargo, más adelante en el relato, el adjetivo "literal" aparece por segunda vez. "Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son *literales*; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches." Aunque desusada, la utilización de lo literal parece verosímil. Sin embargo, como sabemos nosotros --y como más tarde sabrá el lector--, estos ejemplos no reproducen la realidad, sino que son una "transcripción" de otros textos. Porque, en realidad, "El inmortal" cuenta la historia de un hombre que cuenta cómo cuenta su historia.

Y si lo literal sirve para urdir una ficción, es útil, en otro plano, para desmontarla. Porque, si reflexionamos un poco, no hay mayor ficción que creer en lo que lo literal evoca: la correspondencia exacta entre las lenguas; entre un objeto y la palabra y lo que la palabra representa; entre lo que el lenguaje dice y lo que quiere decir.

La traducción (tal como también observaron Walter Benjamin, George Steiner o Paul de Man), bajo su apariencia inofensiva, revela que nada sabemos sobre lo que el lenguaje dice, aunque sea su función social disimularlo.

Y este carácter de simulacro, de escenificación de una perpetua farsa, la ha convertido en uno de los procedimientos predilectos de Borges para tejer sus ficciones, que son enigmáticos espejos de otras ficciones.

Los relatos "Pierre Menard, autor del *Quijote*" ("una de las grandes maravillas de la invención humana", como lo llamó George Steiner) y "La busca de Averroes" revelan con claridad de qué modo la traducción (como las paradojas de Zenón, las teorías sobre el universo o la Cábala) puede ser convertida en *materia literaria*. Y, por otra parte, las muchas palabras, diseminadas por toda su obra, que describen los mecanismos de esta tan denigrada operación del espíritu: leer, interpretar, mal interpretar, reproducir, cotejar, copiar, o sus consecuencias: versiones, fidelidad, literalidad; o las alusiones a que sus cuentos fueron pensados en inglés (como dice en la versión en esa lengua de *El Aleph*) o son traducciones o versiones apócrifas constituyen prolijas y definitivas pruebas de que la traducción fue un *modus operandi* de Borges para la creación literaria.

2) Pero Borges no se limitó sólo a esto, también dedicó a la traducción, en tanto problema teórico, sustanciosas reflexiones.

En "Las versiones homéricas" (1932), comienza afirmando de manera rotunda: "Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. La traducción, continúa, está destinada a ilustrar un problema estético: mostrar las vicisitudes que sufre un texto. Y, contradiciendo todas las convenciones, Borges se niega a otorgar primacía alguna al original y lo relega, al igual que en la confusión de identidades entre autor y personajes, a ser un elemento más en la ronda de posibilidades a lo largo del tiempo y el espacio. Hablando del *Vathek* de Bedford, dirá: "El original es infiel a la traducción"; y, del mismo modo, juzga que el verso de Néstor Ibarra "la pérdida en rumor de la ribera" vierte íntegramente el sabor latino y no consigue ser iguala-

do por "le changement des rives en rumeur" de Valéry. Y, a veces, estas afirmaciones rozan el chiste, como leemos en su *Essai d'autobiographie* (p. 239): "Cuando más tarde leí *Don Quijote* (en castellano) me pareció una mala traducción".

Treinta años antes de los debates sobre el carácter "abierto" de las obras de arte, Borges concluye: las versiones de un texto a lo largo de la historia o en diversas lenguas son borradores de una obra a la que no puede darse nunca el carácter de definitiva. Porque lo definitivo sólo corresponde a la religión o al cansancio.

Esta hipótesis que exalta la "grandeza" de las traducciones se completa, en 1935, en "Los traductores de las 1001 noches", donde describe la forma en que fue leído (y traducido) este repertorio de relatos destinado a modificar de manera profunda el imaginario colectivo de Occidente. En términos semejantes a los que Benjamin utilizó en "La tarea del traductor" (1919), trabajo que prologa sus traducciones de los "Tableaux parisiens" de Baudelaire, Borges --que, en ese momento, también está traduciendo-- sugiere aquí la teoría de que traducir es un modo de leer. Y leer es interpretar y reconstruir un texto. Es decir, es una operación semejante a la que realiza la crítica literaria, pero entendida como múltiples hermenéuticas, como formas diversas de entender y fijar el significado. Y, en este punto, cabe citar la última obra de George Steiner, *Real Presences*, donde se afirma que las lecturas y juicios críticos de la obra de arte realizados desde el interior del propio arte son incomparablemente superiores a los ofrecidos desde fuera, es decir, a los formulados por el no creador. (Vigilio guía nuestra lectura de Homero como no puede hacerlo ningún crítico externo y la mejor crítica de Velázquez es la que nos ofrece Picasso.)

Pero, volvamos a Borges. En su ejemplo privilegiado, cada traductor de *Las mil y una noches* da cuenta de la particular concepción de la literatura que domina en su lengua. La de Antoine Galland estaba pensada para los franceses del siglo XVIII que "completaban tragedias en cinco actos", es decir, para los racionales lectores de Racine y Corneille. La de Eduard Lane, primera versión inglesa, es puritana, como corresponde a un texto destinado a la "mesita de la sala", "centro de la lectura sin alarmas y de la recatada conversación". La de Richard Francis Burton no escatima ningún detalle erótico, se sabe dirigida a "los señores del West End, aptos para el desdén o la erudición". La de J.C. Mardrus no duda en aumentar, hasta inventar, el "color oriental" indispensable para el cultivado públi-

co del cambio de siglo, espectador extasiado de los "ballets rusos" de Diáguilev. Ahora bien, si la traducción, asimilada a crítica hermenéutica, fija de una vez para siempre el modo de leer una obra literaria, también implica una operación poética. Las mejores traducciones, opina sencillamente Borges, no son las que restituyen el significado o las palabras del original, sino las que están mejor escritas. Las más agradables de leer.

También aquí, como en el ensayo dedicado a las versiones homéricas, escapa al dilema fidelidad-libertad, a la famosa polémica Newman-Arnold (que describe las dos veces con exactas palabras), postulando una concepción del texto como pre-texto (otra vez el rechazo a una primacía fundada en la temporalidad), como pretexto poético, decíamos, a partir del cual se puede construir una obra con ayuda de las herramientas suministradas por los "hábitos literarios" del traductor y de la tradición. En definitiva, una traducción no se mide por su fidelidad o libertad con respecto al original, sino por su fidelidad a la cultura y a la lengua a la que se integra.

Y estas reflexiones, extremadamente novedosas, aunque no se continuaron de modo sistemático --de hecho sólo podemos sumar los artículos "Sobre el doblaje" o "El enigma de Edward Fitzgerald" (implícito homenaje a su propio padre) y las breves palabras que dedicó al oficio de traducir en la revista *Sur*, 1976--, dieron forma a todas las respuestas, siempre evasivas, sobre su actividad como traductor. A pesar de sus reticencias, nunca dejó de insistir en dos cosas: la traducción es un género literario, como la novela, la poesía, el ensayo, y traducir es una forma de leer.

3) Si antes dijimos que la traducción fue su *modus operandi* literario, también fue su *modus vivendi*. Y logró que las traducciones se convirtieran en un "modo" de leer.

Tal como señaló siempre (en su autobiografía o en entrevistas) o como mencionan sus biógrafos, su cultura estaba hecha de traducciones (si incluimos aquí el "frecuentar" escritores de otros idiomas) y siempre creyó que traducir era una forma de crear una cultura y de engrandecer una lengua, introduciendo en ella los ecos de otras lenguas.

"Leer me ha gustado siempre más que escribir", declaró numerosas veces. Y es posible señalar el orden y la intensidad de estas lecturas. Empiezan con la biblioteca paterna ("de ilimitados libros ingleses"), donde conoció a Mark Twain, Dickens, Lewis Carroll, Poe, Wells, Stevenson, Kipling y se deleitó a escondidas con la "licencio-

sa" versión de *Las mil y una noches* de Burton. En Ginebra, donde vivió entre 1914 y 1918, descubrió la literatura francesa: Daudet, Zola, Flaubert, de Gourmont y todos los autores que le proporcionaba la biblioteca circulante a la que estaba suscrito. También empieza aquí su contacto con autores ingleses que le influyeron toda su vida: Thomas de Quincey, Carlyle, Chesterton; y con la literatura alemana. Esta lengua, que estudió por su cuenta ("con un diccionario bilingüe inglés-alemán"), le permitió acceder, curiosamente, a Walt Whitman y al movimiento expresionista, cuyos poemas difundió y tradujo durante su permanencia en España, sobre todo, a Johannes Becher, que fue para él, como Whitman, como Cansinos-Asséns, como Macedonio Fernández, un modelo, la imagen de una perfección. También en lengua alemana conoció a dos escritores fundamentales para su obra posterior: Franz Kafka y Gustav Meyrink, autor de *El Golem*, y tuvo ocasión de completar su formación filosófica con Nietzsche, Schopenhauer, Jean-Paul Richter y el hoy desconocido Fritz Mauthner, cuyas teorías sobre el lenguaje despertaron toda su curiosidad.

Durante su permanencia en España, entre 1919 y 1921, el grupo de poetas a los que frecuentaba pero, sobre todo, Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna, lo invitaron a leer a Beroja, Azorín, Unamuno y Quevedo, a los que dedicará, en ese momento y casi para siempre, numerosos comentarios y reflexiones. También en Mallorca perfeccionó el latín que había aprendido durante el bachillerato en el Collège de Ginebra y, durante todo un año tradujo a Virgilio con la inapreciable ayuda de un cura de Valldemosa.

Y si hemos abundado en nombres (lista que Borges multiplicó a su regreso definitivo a Buenos Aires) es porque estos autores, y otros, dieron forma y contenido a su obra pero, sobre todo, porque se encargó de difundirlos, traducirlos o hacerlos traducir, analizarlos y, en definitiva, integrarlos en la cultura a la que pertenecía.

Borges fue siempre identificado con el "grupo de Sur", un conjunto de intelectuales heterogéneos que hicieron de la "modernidad" su ideología y, de la traducción y difusión de la literatura extranjera, su meta. De hecho, en la revista y editorial de este nombre --propuesta por Ortega y Gasset en una increíble (estamos en 1930) conversación telefónica Buenos Aires-Madrid-- publicó traducciones, ensayos, poemas y relatos. Sin embargo, se olvida su colaboración con medios más populares y seguramente más efectivos: la "Revista Mul-

sa" versión de *Las mil y una noches* de Burton. En Ginebra, donde vivió entre 1914 y 1918, descubrió la literatura francesa: Daudet, Zola, Flaubert, de Gourmont y todos los autores que le proporcionaba la biblioteca circulante a la que estaba suscrito. También empieza aquí su contacto con autores ingleses que le influyeron toda su vida: Thomas de Quincey, Carlyle, Chesterton; y con la literatura alemana. Esta lengua, que estudió por su cuenta ("con un diccionario bilingüe inglés-alemán"), le permitió acceder, curiosamente, a Walt Whitman y al movimiento expresionista, cuyos poetas difundió y tradujo durante su permanencia en España, sobre todo, a Johannes Becher, que fue para él, como Whitman, como Cansinos-Asséns, como Macedonio Fernández, un modelo, la imagen de una perfección. También en lengua alemana conoció a dos escritores fundamentales para su obra posterior: Franz Kafka y Gustav Meyrink, autor de *El Golem*, y tuvo ocasión de completar su formación filosófica con Nietzsche, Schopenhauer, Jean-Paul Richter y el hoy desconocido Fritz Mauthner, cuyas teorías sobre el lenguaje despertaron toda su curiosidad.

Durante su permanencia en España, entre 1919 y 1921, el grupo de poetas a los que frecuentaba pero, sobre todo, Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna, lo invitaron a leer a Baroja, Azorín, Unamuno y Quevedo, a los que dedicará, en ese momento y casi para siempre, numerosos comentarios y reflexiones. También en Mallorca perfeccionó el latín que había aprendido durante el bachillerato en el Collège de Ginebra y, durante todo un año tradujo a Virgilio con la inapreciable ayuda de un cura de Valldemorsa.

Y si hemos abundado en nombres (lista que Borges multiplicó a su regreso definitivo a Buenos Aires) es porque estos autores, y otros, dieron forma y contenido a su obra pero, sobre todo, porque se encargó de difundirlos, traducirlos o hacerlos traducir, analizarlos y, en definitiva, integrarlos en la cultura a la que pertenecía.

Borges fue siempre identificado con el "grupo de Sur", un conjunto de intelectuales heterogéneos que hicieron de la "modernidad" su ideología y, de la traducción y difusión de la literatura extranjera, su meta. De hecho, en la revista y editorial de este nombre --propuesta por Ortega y Gasset en una increíble (estamos en 1930) conversación telefónica Buenos Aires-Madrid-- publicó traducciones, ensayos, poemas y relatos. Sin embargo, se olvida su colaboración con medios más populares y seguramente más efectivos: la "Revista Mul-

ticolor de los Sábados" del diario *Crítica* y el semanario *El Hogar*, en los que colaboró fluidamente entre 1933 y 1939. Aunque su relación con estas publicaciones hoy nos pueda parecer inverosímil (el primero era un periódico sensacionalista; la segunda, una revista para amas de casa), Borges les dedicó su acostumbrado rigor. No podemos detenernos en los muchos autores que comentó y tradujo pero sí que a la lista de sus lecturas sumó todos aquellos que, por méritos técnicos o temáticos, estaban contribuyendo a formar el arte de este siglo.

Es bastante probable que, para alguien como él, decidido a "fundar" una literatura, no fuera suficiente con reflexionar sobre su propia tradición y su lengua (a lo que también dedicó no pocos esfuerzos), sino también crear un canon, un modelo de lectura público, proyecto en el que la traducción ocupó un privilegiado lugar.

4) Con todo, esta actividad entendida como *modus vivendi* no consistió solamente en divulgar autores y movimientos literarios extranjeros, sino también en vertir sus obras al castellano. Nuevamente la lista es interminable, aunque confusa. En las referencias bibliográficas que hemos consultado, hay errores, fechas que no coinciden y, sobre todo, se excluye el trabajo periodístico de Borges para el que nos consta que utilizaba sus propias versiones. Aunque hemos elaborado un catálogo provisional, ahora preferimos ceñirnos a las pruebas más fiables: *Orlando* de Virginia Woolf, *Bartleby* de Herman Melville, *Hojas de Hierba* de Walt Whitman, *La metamorfosis* de Franz Kafka.

De acuerdo con nuestras hipótesis, Borges traductor practica una teoría que podríamos llamar "infidelidad creadora". Aunque no ignora la literalidad, sus versiones, bastante "autónomas", pretenden reproducir una "emoción estética" que sea tan verosímil como la del original.

Por ejemplo, en *La metamorfosis*, encontramos que las patas del insecto ofrecen a los ojos de Gregorio Samsa "el espectáculo de una agitación sin consistencia". Bellísima imagen en castellano que "traduce" la sobria versión alemana: sólo hay unas "extremidades" que se agitan de modo desvalido ("Seine... Beine flimmerten ihm hilflos"). O, en el *Orlando*, leemos que las libélulas pasan "en un destello tornasolado", cuando en inglés se limitan a pasar como un rayo ("the dragonflies shot past"). O, en *Bartleby*, las "escaleras" ("steps") de la cárcel se convierten en el borgeano término de "antelas".

Y también corresponden a esta intención lo que hemos dado en llamar "calcos embellecedores", que suponen elevar el calco casi a la categoría de recurso poético. Por ejemplo, en el "Canto a mí mismo" de *Hojas de hierba*, "I harbor for good or bad", es decir, "albergo para bien o para mal" es "traducido" por "Soy puerto para el bien y para el mal". O, en *Orlando*, "la risa se le heló en maravilla" transcribe "the laugh... froze in wonder": la risa se le heló de asombro.

Pero Borges --sin abandonar todavía la última obra citada-- tampoco olvida sus propios recursos: convertir lo abstracto en concreto: "penachos" por "bocanadas de humo"; lo concreto en abstracto: "destilerías" por "cervecerías"; crear derivados inexistentes: "ajedrezaban", "auroral"; utilizar figuras de contigüidad: un pueblo rodeado de muros, un pueblo "ceñido" de muros; convertir lo natural en obligatorio: "cumplido el éxtasis" por "después del éxtasis", "es lícito que el biógrafo" por "el biógrafo debe hacer notar"; utilizar palabras con rigor etimológico: "azafata" para "camarera de la reina"; simplificar la sintaxis, lo que le permite crear figuras de estilo: "miró la cosa misma, que era arbusto de laurel bajo la ventana". Sin embargo, si bien sus traducciones no son pródigas en estos recursos, es indudable que llevan su firma.

Ahora bien, el Borges creador de un estilo extraordinario no debe hacernos olvidar al Borges traductor profesional, y éste, no podía ser de otro modo, comete errores que, a pesar de sus críticas a la "literalidad" y al excesivo uso del diccionario, se deben a lo primero por falta de lo segundo. No es nuestra intención reseñarlos, sino indicar que, a pesar de ellos, sus versiones se leen como si fueran excepcionales.

El "efecto Borges" --crear ver perfección, dominio del idioma o erudición, donde no siempre existen (que es uno de los tantos fenómenos, tal como él mismo consignó, que produce la "lectura" de un "clásico")-- precedió a su fama y empezó con su primera obra impresa que fue, por un curioso y utilísimo azar, una traducción.

Este texto, *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, fue publicado en el diario *El País* de Buenos Aires, cuando su autor, que firmó Jorge Borges, tenía nueve años. Los lectores, suponemos que de forma unánime, consideraron que esa versión debía haber sido escrita por un adulto y hubo quien pensó, como Ricardo Blemey Lafont, que debía de tratarse de un adulto notable, ya que no dudó en utilizar es-

te texto durante todo un curso académico como modelo de traducción bien hecha.

El adulto en quien todos pensaban era el padre de Borges, abogado, profesor de psicología y también bilingüe. Y este error involuntario inicia las falsas atribuciones que, en el plano de la ficción, Borges convertiría en tema y procedimiento literario. Si muchas recopilaciones de las traducciones de Borges se inician con las *Rubaiyat* de Omar Khayyam, traducidas en realidad por su padre, las traducciones que siguieron, por una simétrica paradoja, se atribuyeron a su madre.

Esta fábula propagada por el mismo Borges (véase *Essai d'autobiographie*, pp. 237 y 272) sólo sirve para corroborar que, para él, el "autor" era también un personaje de ficción, lo que explica que apareciera en sus propios relatos o atribuyera a otro sus ficciones y que, con el correr de los años, terminara por convertirse en "el otro Borges", es decir, en un ser imaginario.

Pero nosotros no tenemos por qué creer sus divertidas patrañas. Más que un Borges irreal, encerrado en bibliotecas y laberintos, preferimos imaginarlo como el mal remunerado traductor que fue, dispuesto a crear y recrear las ficciones que han engrandecido y engrandecerán nuestros sueños.

Notas

Sólo mencionamos las obras que se refieren a Borges y la traducción, o los que señalan aspectos que hemos reseñado.

AA. VV., *Borges, El Mangrullo*, col. Letra Abierta, Buenos Aires, 1976.

Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Edhasa, col. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1971.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

---, *Livre de Préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1980.

---, "El oficio de traducir", Revista *Sur*, monográfico dedicado a "Los problemas de la traducción", Buenos Aires, enero-diciembre, 1976.

Bosco, María Angélica, *Borges y los otros*, Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1967.

Bravo, María-Elena, "Borges traductor, el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner", 'Insula, n.º. 462, Madrid, mayo, 1985.

Burgin, Richard, *Conversations avec J.L. Borges*, Gallimard, 1972.

Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Danielson, David, "Borges on translation: encoding the cryptic equation", *The Comparatist*, Journal of the Southern Comparative Literature Association, vol. 11, Nueva Jersey, mayo, 1987.

De Man, Paul, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

Irvy, James, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968.

Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Gallimard, 1983.

---, *Borges: hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid, 1976.

Steiner, George, "Los tigres en el espejo", en *Extraterritorialidad*, Barral, Barcelona, 1973.

---, *Después de Babel*, FCE, México, 1975.

---, *Real presences*, Faber and Faber, Londres, 1989.

Vázquez, María Esther, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Avila, Caracas, 1977.

Ediciones utilizadas en el análisis de las traducciones:

Faulkner, William, *The Wild Palms*, Penguin, Harmondsworth, 1970.

Faulkner, William, *Las palmeras salvajes*, Edhasa, Barcelona, 197 .

Kafka, Franz, *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1982.

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Melville, Herman, *Shorter Novels*, Alhambra, Madrid, 1982.

Melville, Herman, *Bartleby, el escribiente*, Bruguera, Barcelona, 1985.

Michaux, Henri, *Un barbare en Asie*, Gallimard, París, 1967. (Edición revisada.)

Michaux, Henri, *Un bárbaro en Asia*, Sur, Buenos Aires, 1941.

Michaux, Henri, *Un bárbaro en Asia*, Orbis, Barcelona, 1987. (Edición revisada.)

