

**DE ESPELLOS, TRENS E OUTROS VELENOS.
ESCOLLAS PARA O FEITO TRADUTOLÓXICO,
FILOLÓXICO E EDITORIAL**

Begoña Rodríguez Otero

WOOLF, V., LAWRENCE, D.H. & MANSFIELD, K. 2006. *De espellos, trens e outros velenos*. Tradución e prólogo de Begoña Rodríguez Otero. Colección Clásicos. Vigo: Ir Indo. 236 páx. ISBN 84-7680-585-3.

É ben sabido que os textos literarios – e moi especialmente os textos modernistas e postmodernistas – fanse e refanse ante a ollada de novos lectores e as súas coordenadas espacio-temporais.

A tradución de textos que contan xa con anos, nacen tamén a partir de momentos vitais concretos. As lecturas vannos formando e certas imaxes, pezas musicais, conversas, viaxes e experiencias vitais, en definitiva, van deixando unha pegada intanxible nas futuras escollas de cara ao feito tradutolóxico e editorial.

Empregando a terminoloxía propia da Woolf, na tradución dos relatos escollidos neste libro e no labor editorial nos que estes están encravados, primaron os «moments of being», (os meus – os nosos) e un irse facendo aos poucos e dun xeito primordialmente intuitivo, trasladando as máis recentes teorías tradutolóxicas que defenden unha teoría holística e memética á realidade práctica.

Se os autores traducidos traballaron nun momento de incertezas e de experimentación, por que eu, filóloga metida a tradutora, non habería de ir resolvendo as escollas polo camiño? Xa que logo, o criterio que se mantivo na toma de decisións foi o de deixarse guiar por unha intuición que debería reflectir as vivencias e creacións dos autores, tentando buscar a última capa de cada unha das súas verdades; primando o «máis xenuíno» deles e actualizando os textos aos nosos días e á nosa realidade.

Neste irse facendo «on the road», e porque as viaxes conteñen sempre algo de inesperado, a experiencia ampliouse nunha escolla editorial e nun exercicio de seleccións múltiples (portada, forma e contido do prólogo, certo posicionamento ideolóxico implícito, etc.) que, para unha indecisa nata coma min, tiña que facerse escoitando as suxestións e achegas de máis xente.

O punto de partida era claro: traducir os textos ás nosas letras para, nun exercicio principalmente filolóxico, ter a escusa perfecta para mergullarse nas vidas, lendas, interpretacións e reinterpretacións da vida e obra destes tres autores; dos ocios silenciados dos diarios e da correspondencia por eles escritos e da inxente literatura xerada sobre as súas persoas e a súa obra. En poucas palabras: ter unha oportunidade para ler e afondar máis nunha época literaria fascinante, e, mediante a tradución, soste a tese de que os tempos —malia cambiar nas súas formas— non teñen mudado tanto. Isto supuña reactualizar a tradución nalgúns aspectos que implicaría escollas, cando menos arriscadas.

Ademais, a editorial precisaba un texto que fose divulgativo, pero no que primase tamén un mínimo de consistencia, algo complexo, se temos en conta a diversidade de estilos. En troques contaba con algo pouco habitual nas traducións do noso país: un prazo amplo de case dous anos para ir madurando o proxecto, o que lle confire ao libro un pouso artesanal.

Neste periplo de escollas que agora paso a relatar, pretendo facer un exercicio de contención, esperando non rozar en demasía as cotas quase-místicas ás que se achegan por veces «As xustificacións dos tradutores», defendendo as pautas ata o de agora suxeridas:

- Primacía da tradución «intuitiva», desbotando etiquetas e xerarquías preestablecidas, de tal xeito que o texto cobrase un ton experimental e actual, próximo tanto a unha realidade mundial como galega. Sendo fiel ao momento vital dos escritores, ir construíndo a medida que se deconstrúe, sen dar nada por suposto.
- Explicar a tradución dos relatos como parte dun todo máis amplo, enfatizando o feito paratextual.
- Reivindicar a tradución dos relatos coma un exercicio artístico *per se*, froito dun momento e circunstancias concretas. O feito de ser unha tradución dun texto modernista supón a súa apertura a novas posibilidades, opinións, críticas e valoracións, chegando a ser factible nalgúns casos a tradución co-autoral. A tradución e composición do libro, dadas as vivencias experimentadas a posteriori e a nova bibliografía publicada en torno aos tres escritores, sería hoxe distinta.
- Defender o libro, como exemplo de «polifonía tradutolóxico-editorial», se tal termo pode ser empregado, en canto que foi un proceso debatido e no que participou máis xente.

Prólogo e edición. Achegamentos a unha perspectiva global.

Por qué o requinte de escoller para o título dun libro de relatos traducidos *De espellos, trens e outros venenos*? Tanto para a directora da colección Anxos Vázquez como para min mesma quedaba claro o ton que debería acadar o libro: a inclusión nun só volume de tres visións persoais para explicar unha nova época e unha nova sensibilidade; tres olladas diferentes que abordan agora a complexidade do universo feminino nunha nova orde.

Mediante a escolla dun título evocativo conseguimos resumir con símbolos os imaxinarios dos tres autores e da época na que escribiron, destacando ademais motivos recorrentes nos relatos: os espellos (a autoimaxe e a autorreflexión da muller), os trens (a modernidade e a redefinición dos roles e realidades ata daquela coñecidos), e os outros velenos (o mundo postcolonial e os ocos intermedios entre metrópole e colonias, contados desde unha perspectiva feminina). Ao crear un título de seu conseguíanse dous efectos: introducir o elemento poético común a moitos dos relatos e salientar o fenómeno artístico e de mediación-creación que contén en si mesma calquera tradución.

A escolla da imaxe para a portada foi tamén un traballo en común que levou tempo. Despois de considerar algunhas obras pictóricas da época, finalmente decidímonos por un dos vinte e cinco retratos que Modigliani fixo da súa compañeira Jeanne Hébuterne. Entre as moitas visións que o artista realiza da modelo, quedámonos cunha delas na que Jeanne loce unha imaxe máis xuvenil e transmite seguridade ao tempo que fragilidade. O vestido branco-azulado da modelo está en sintonía con parte do contido dos relatos: inaugura un novo tempo no que a muller observa ademais de deixar que a observen. A irregularidade do escote no vestido e a peluxe que loce discretamente na axila evidencian certo afán por transgredir ao tempo que a elección dos trazos, o colorido e a pose seleccionada polo artista abren a porta ao mundo do «inconsciente», a ese estadio intermedio entre o «real e o irreal» como o mesmo Modigliani declarara sobre a súa pintura e que tamén constitúen un tema en si mesmo en moitos relatos. Se ademais observamos a postura pensativa e entre relaxada e ausente da modelo, estamos ante unha portada axeitada que representa tanto as concienciadas reflexións da Woolf coma os cuestionamentos da Mansfield ou o mundo primixenio de Lawrence. A mestura de espiritualidade e frialdade, lirismo e sensualidade abranguen os matices que os autores inclúen nos seus relatos.

No tocante ao prólogo e facendo unha lectura actual, este resulta efectivo, pero algo condensado de máis; cun estilo no que abrolla o esforzo de resumir unha chea de información sobre as investigacións desenvolvidas ao respecto e de que resulte a un tempo clara, didáctica e actual.

O feito de dividir a sección explicativa dos relatos en epígrafes, evidencia unha deformación de «profesora de secundaria», público ao que, se cadra cunha aspiración algo ambiciosa de máis, tamén ía inicialmente dirixido o libro.

Como moitos dos relatos están inspirados nas vivencias persoais dos autores, era imprescindible incluír fotografías das súas vidas, o contexto social e artístico. Para tal tarefa, e especialmente para ilustrar o mundo de Bloomsbury e das expresións artísticas nadas no seu seo, resultou moi iluminador o libro achegado por Marta Blanco *Dardos de papel, Cartas ilustradas* (Spalding 1994) actualmente descatalogado. No tocante a outras imaxes do prólogo é importante destacar o aspecto colaborativo do mesmo: o símbolo do caracol tan Woolfinián nunha fotografía de Julio Gil ou a casa de bonecas das fillas do corrector lingüístico da edición, Anxo Rajó.

A selección de relatos non resultou sinxela. O feito de seren a Woolf e a Mansfield escritoras xa traducidas na nosa lingua, deixaba pouco espazo para a orixinalidade ao tempo que obrigaba a soster unha atmosfera creativa xa conseguida nas nosas letras. Se ben os relatos da Woolf aínda non viran a luz en galego, tres dos máis emblemáticos da Mansfield xa saíran do prelo (Caneda 2001), co que a escolla quedaba restrinxida. Por outra banda, por qué mesturar o mundo destas dúas escritoras, rico de seu, co de Lawrence? Se cadra pola unión artístico-espiritual coa Mansfield. Aínda que en comparanza coas escritoras os seus relatos non cheguen a alcanzar o nivel de calidade establecido por aquelas, si interesaba dar voz a un home que achegase unha visión crítica do mundo patriarcal, capitalista e tecnócrata.

Por último, cómpre xustificar a presenza algo excesiva das anotacións a pé de páxina en moitos dos textos. As intencións varían segundo os autores e os seus relatos. Deste xeito, nos textos da Woolf algunhas das entradas revisan fragmentos engadidos a posteriori a certos relatos pola propia autora (no caso do relato «Kew Gardens») o que lle dá á tradución unha maior relevancia editorial e achega datos para o estudo filolóxico dos escritos, ademais de evidenciar o labor que como crítica literaria desenvolveu a Woolf. Noutras ocasións, as anotacións amplían o contexto histórico de conceptos que aparecen mencionados (os mapas dos trens, o anuario de Whitaker, os cadros tan característicos da época victoriana por Sir Edward Landseer, etc.) ou introducen entradas aclaratorias sobre escritores como Henry James e a súa significación dentro do contexto de Bloomsbury, o que acontece no inédito «Retrato dunha londiniense».

No caso dos relatos de D.H. Lawrence, as insercións son menores, dada a maior simplicidade das narracións, e comentan as escollas dialectais e o que estas supuña literariamente nunha época na que o rexistro escrito só podía responder a un inglés estándar.

Nos relatos da Mansfield as entradas empréganse para ampliar a información sobre Chekhov, tan influente na obra da escritora, ou supoñen traducións do francés no relato «Unha viaxe imprudente». Aínda que a presenza traditolóxica poida ser excesiva e faga a lectura pesada para un lector medio con certo nivel cultural, a edición tamén tiña que responder a certos criterios divulgativos, creando así unha aproximación aos tres autores *for dummies*.

Xustificación de escollas para a tradución

Os criterios que se empregaron para as traducións varían dun escritor a outro e tentan adaptarse a cada un dos estilos de tal xeito que un lector que se achegue por primeira vez aos autores poida apreciar as diferentes formas de percepción da realidade.

a) Liñas xerais para a tradución dos relatos de Virginia Woolf

A primeira pregunta á que debe responder un tradutor que tente abordar os relatos da Woolf é como manterse fiel ao clima que pretende crear en cada

un dos microcosmos de cada relato. Unha vez decididos certos criterios, tan só queda encoraxarse e coller azos coa tan recurrente «Quen lle ten medo a Virginia Woolf?» Eu tíñallo. Aínda llo teño cando repaso como se consegue trasladar á nosa lingua unha prosa tan medida, tan analítica e que trasloce, como todo texto modernista, varias capas de realidade que deben dar paso a outras tantas posibilidades de lectura. Se nunha primeira aproximación os relatos poden parecer fríos e excesivamente cerebrais, tamén transmiten no seu conxunto unha sensación entre onírica e nitidamente lírica, como principal consecuencia do uso do monólogo interior. Os textos resultan moi suxestivos, e traspasan a categorización tradicional de relato ata alcanzar unhas dimensións maiores nas que a literatura se mestura coa composición musical, a obra pictórica ou o cine, creando toda unha realidade, un todo sinestésico. Se calquera tradución literaria supón recrear un aspecto moi íntimo do mundo interno do autor, no caso da Woolf esta afirmación cobra máis relevancia ao traballar con textos nos que a única temática son as sensacións, os escapismos persoais ante as incomodidades da realidade; a propia vida interior dun personaxe-autor que transcende a persoa da propia Woolf. O mundo escrito foi, de feito, un dos elementos claves á hora de conformar a caracterización do personaxe que para sobrevivir tivo que ir alimentado a escritora¹. Quen aspire a ser tradutor da Woolf debe ser dobremente consciente de estar a traballar con material delicado.

Confórmome con ter sido polo menos respectuosa.

O concepto base que primou á hora de traducir moitos dos relatos foi, por estraño que poida parecer, o de traducir seguindo patróns de encaixe. Na base de moitos dos escritos subsiste a estrutura de tecido artesanal, é dicir, o de ir creando e ir avanzando paseniñamente, coma un caracol, repetindo a idea xa introducida e avanzando un pouco máis de cada vez, sostendo como se dunha composición de música clásica se tratase repeticións, innovacións, variacións e voltas e reviravoltas sobre o xa escrito ata pechar o círculo ao final do relato ou volver da divagación mental á realidade. Como xa sinalou Michael Whitworth no seu escrito sobre Virginia Woolf e o modernismo, a prosa da Woolf «*avanza cunha orde rítmica propia que parece emerxer do caos*» (Whitworth 2000), rexeitando outro tipo de xerarquías formais preestablecidas e que son herdeiras directas da represión victoriana.

Estruturalmente moitos dos relatos da Woolf seguen patróns perfectos en canto a ritmo e manexo técnico narrativo, algo maxistral se consideramos que o contido temático dos relatos é practicamente nulo. Para ir conferíndolle á tradución esta configuración de «tecido», un recurso empregado consciente-

1 O recente libro de Thomas Szasz (2006) sostén que a escritora foi construíndo ou construíndose “deliberadamente” coma un personaxe que elixiu encaixarse dun xeito controlado no que a sociedade da época daba en calificar de “louca”. Ademais de defender a inexistencia da loucura en termos xerais, Szasz argumenta que a escritora foi conseguindo sobrevivir manexando ao seu interese o concepto de loucura grazas á construción deste personaxe de “louca de Bloomsbury”, evidenciando unha escolla vital intelixente.

mente foi o de manter as repeticións léxicas e ir amosando os avances textuais e adornos formais con variacións sinonímicas. Se a pasaxe que abre o relato «A marca na parede» inclúe no orixinal:

[...] I remember that I was smoking a cigarette when *I looked up* (*) and saw the mark on the wall for the first time. *I looked up* (*) through the smoke of *my* (*) cigarette and *my* (*) eye *lodged for* (*) a moment upon the burning coals [...]

a tradución mantén a repetición:

[...] lembro que estaba a fumar un cigarro cando *erguín a ollada* (*) e vin a marca na parede por vez primeira. *Erguín a ollada* (*) a través do fume do *meu* (*) cigarro e os *meus* (*) ollos *acantoáronse* (*) sobre as brasas; [...]

sendo as pasaxes sinaladas con (*) as miñas cursivas non impresas no orixinal, ao tempo que reitera o uso unha miga obsesivo dos posesivos, para facer respirar a frase na metade da segunda parte mediante a escolla do verbo «acantoar» que o dicionario recolle como «poñer ou poñerse nun recanto; acornellar, acurrunchar, arrecantar». Con esta escolla vérguese dun xeito poético a intención do orixinal «lodged», un verbo que enfatiza o matiz de personificación implícito na ollada. Prefírese «acantoar» en vez de «aconchegar» —outra posibilidade interesante— pola acepción que tamén pode ter a palabra, de «peseguir a alguén [algo?] ata un lugar de onde non pode saír ou non pode moverse». A marca na parede é obxecto dun estudo alegórico exhaustivo, é o punto de partida para que o pensamento flúa libremente, polo que dalgún xeito debe ser levada ata un recanto para centrarse nela.

Se as repeticións léxicas son mantidas dun xeito consciente, as variacións léxicas que achegan riqueza cromática aos relatos tamén teñen sentido de seu. A modo de exemplo, valla sinalar a variación na palabra “snail”, pedra angular dos relatos «A marca na parede» e «Kew Gardens», que oscila nos textos traducidos entre «caracol», «cascarol» ou «cascarolo».

Resultaba importante incrementar os tintes impresionistas dos relatos cunha elección léxica variada e que dotase ao texto dunha sensación de adobío poético, de riqueza manifesta desde a materia prima —as palabras— ata a construción das ideas e sensacións que asolagan os relatos para chegar á complexidade formal do relato. Xa que logo, era importate, máis que en ningún outro texto, manter unha tradución literal da adxectivación; un certo exotismo a xogo coas «pagodes chinesas» explícitas no relato, aínda que puidese chegar a resultar excesivo. Así, na pasaxe descritiva de «Kew Gardens»:

Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat bladelike trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture – all these objects lay across the snail's progress between one stalk and another to his goal.

tradúcese como:

Barroncas con lagos profundos verdes nas súas fondeiras, árbores planas coma agulleiras que se axitaban dende a raíz ata o cotoriño, pelouros grises, vastas superficies esgrevias dunha textura fráxil e crebadiza ... todos estes obxectos xacían ao paso do cascarolo mentres ía de talo en talo cara á súa meta.

no que a inclusión do adxectivo «esgrevias» proporciona un matiz complementario ao posterior «crebadiza», adornando con maior detalle o texto.

Se ademais incorporamos á elección léxica palabras que supoñan riqueza retórica (aliteracións, sinestesia, etc.) conséguese trasladar o floreo do texto orixinal:

It appeared to have a definite goal in front of it; differing in this respect from the singular high stepping angular green insect who *attempted* (*) to cross in front (*) of it (*), and waited (*) for a second with its (*) antennae (*) trembling (*) as if in deliberation, and then stepped off as rapidly and strangely in the opposite direction.

o que se transforma no equivalente galego apostando por asociar ao insecto co son «r», en vez do «b» do orixinal:

Semellaba ir a pé feito, distinguíndose neste feito do anguloso insecto verde de alancadas rubideiras (*) que tentaba *atravesárselle*. Esperou un *retrinco* (*) coas antenas tremelicando (*) como nunha deliberación, e logo marcha dun chouto na dirección oposta tan rápida (*) e *estrañamante* (*) como viñera.

escollendo a palabra “retrinco” nunha elección deliberada fronte a un máis común «anaco», «bocado», «momento», etc.

Tamén cumpría tomar unha decisión clara no tocante á puntuación. Despois de estudalo pormenorizadamente coa directora da colección, chegamos á conclusión de que tamén neste senso debería primar a fidelidade ao texto base, por mor de conservar o modernismo do texto. Seguindo a voz dos estudos da crítica, «*o experimentalismo narrativo pasa por unha escritura que resoa en ecos, que é reiterativa a través dunha sintaxe fragmentaria e insistente, mesmo excesiva na puntuación, un recurso diferente ao empregado por Joyce para representar a*

continuidade do discurso feminino no Ulises» (Marcus 2000). Así, faise un uso decidido no texto dos trazos (especialmente no relato «Unha novela non escrita») con diferentes valores: para introducir frases aclaratorias, ou enumeracións. Tamén se emprega nalgunha ocasión como recurso literario moi na liña da linguaxe cinematográfica para dar conta dun momento de extrema dureza na vida dunha personaxe, de tal xeito que a percepción queda miguada e tan só se acerta a encetar palabras soltas que si lle dan unha impresión veraz á escena final. Os puntos suspensivos tamén se manteñen, así como o uso innovador dos corchetes, que serven para marcar os supostos comentarios que a narradora fai nun *sotto voce* coa personaxe protagonista da súa historia imaxinada:

«[But, Minnie, though we keep up pretences, I've read you right – I'm with you now.]»

«[Pero, Minnie, aínda que gardemos as apariencias, entendinche á perfección – estou contigo].»

O resultado é unha prosa espasmódica e tensa, que reflicte novas versións dunha realidade poliédrica e complexa, introducindo tamén na literatura traducida ao galego liñas narrativas experimentadas con voz propia nas nosas letras grazas á obra de moitos dos narradores dos 80 e dos 90.

b) Liñas xerais para a tradución dos relatos de D.H. Lawrence e Katherine Mansfield

Os relatos de Lawrence e Mansfield supuñan, tras o esforzo de pasar pola experimentación máxima da Woolf, traballar con textos relativamente máis simples e onde as escollas estaban máis claras, de aí que se agrupen neste artigo baixo unha mesma epígrafe. Con todo, nos relatos de Lawrence houbo que decidir o dialecto que cumpría empregar en relatos como «A súa vez». A tradución non podía pasar por alto a introdución por vez primeira nas letras anglosaxonas dun inglés non estándar, e no entanto, falado por unha gran parte da poboación. Como o dialecto que prima no orixinal é o dos mineiros da zona norte de Inglaterra, a escolla no galego tentou dirixirse a unha zona dialectal parella. Buscando con rigor unha bisbarra mineira equivalente, poderíase recorrer á zona ourensá de Beariz, onde houbo explotacións de estaño, polo que as marcas dialectais deberían responder ás típicas do bloque central. Outra posibilidade era a de achegarse ás características da zona do Monte Neme e a actividade mineira de volframio alí desenvolvida polos alemáns a partir do período de entreguerras ou ás minas de San Fins no concello de Lousame, onde tamén houbo unha importante actividade mineira de volframio e estaño iniciada polos ingleses. Estas dúas posibilidades haberían de levarnos ata a provincia da Coruña, e, polo tanto, ás características dialectais do bloque occidental. Tras escoller esta última opción, favoreceuse o uso do seseo e a gheada como notas distintivas, así como o uso do apóstrofo para transmitir unha das cualidades

básicas dos textos: a oralidade e naturalidade na linguaxe como canle para transferir a vida cotiá ao texto.

‘Now what *art* (*) after?’

‘What am I after? Why, can’t you *think*’ (*) she said sarcastically.

‘I’m not for *thinkin*’ (*), Missis.’

‘No, I know you’re not. But *wheer*’s (*) my money? You’ve been paid the Union today. *Wheer* (*) do I come in?’”

—E *logho* (*) que andas *arghallando* (*) *aghora* (*)?

—Que que ando a *argallar*? Contra, e non o *imaxinas*? —dixo sarcástica.

—Non podo nin pensalo, cariño.

—Non; ‘*tou* (*) ben *seghura* (*) de que pensar non é o teu. E *logho* (*) onde están os meus cuartos? *Seghuro* (*) que o Sindicato che *paghou* (*) hoxe. Xa vas vendo ata onde quero *cheghar* (*) ou non?’

Seguindo tamén neste aspecto a literaridade do orixinal, favorécese un uso selectivo do seseo e da gheada, para conseguir que o texto gañe en naturalidade e matices irónicos. Así, sirva a modo de exemplo no caso anterior a neutralidade dialectal do discurso da segunda liña, onde se pretende que o texto gañe nunha seriedade aparente (daí o uso «sarcástico») para finalizar na última intervención con ton realmente serio onde a verdadeira esencia da fala sae á luz.

No caso dos relatos da Mansfield, os achados máis importantes son os que se corresponden coa convención para transcribir o monólogo interior dos personaxes, no que se empregan as comiñas comúns: « ». Ademais, tamén son salientables certos aspectos na tradución de «Felicidade absoluta». Neste relato faise parodia do ambiente fatuo característico de Bloomsbury, ao que a Mansfield se chegou a incorporar momentaneamente, se ben nunca coma membro activo. Un dos personaxes, Eddie Warren, destaca as súas intervencións cunha entoación moi ostentosa e enfática, o que se marca no relato co uso da cursiva. Tamén a tradución dos alcumes de dous dos invitados á festa da protagonista, supuxo certa dificultade:

In their home and among their friends they called each other *Face and Mug*.

o que se traduce como:

Na casa e entre os seus amigos chamábanse entre eles *Cara e Carozza*.

preferindo mudar unha chisca o significado inicial de «mug», cun significado na nosa lingua máis semellante ao que sería un «cara lavada» ou «lambido»

que «caroza», o que engade a connotación de «persoa de aspecto desagradable», por facer primar o xogo de palabras con dúas palabras simples e cunha fonética similar.

Velaquí un resumo do conxunto de criterios seleccionados para achegarnos a unha tradución dos tres autores. O feito de traballar con estilos tan diferenciados e de tentar facer unha aproximación ás escollas realizadas enténdese coma un exercicio aberto a novas posibilidades. Xa que logo, e analizando os textos baixo un prisma exclusivamente tradutolóxico, estes poden estar suxeitos a novas visións, revisións e achegamentos con outros fins editoriais máis especializados nunha corrente literaria que merece un oco de seu nas nosas letras, en tanto que dá boa conta do momento actual que vivimos e abre camiños para avanzar en moitos outros campos que nos levan máis alá do feito literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANEDA, T. 2001. *As fillas dos defunto coronel*. Vigo: Xerais. 2001.
- MARCUS, L. 2000. *Woolf's feminism and feminism's Woolf*. En ROE, S. & SELLERS, S. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.
- SPALDING, F. (ed.).1994. *Dardos de papel. Cartas Ilustradas. Selección y presentación de Frances Spalding*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1994.
- SZASZ, T. (2006) "My madness saved me". *The madness and marriage of Virginia Woolf*. New Brunswick & London: Transaction Publishers. 2006.
- WHITWORTH, M. 2000. *Virginia Woolf and Modernism*. En En ROE, S. & SELLERS, S. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.