

Traducción poética, poéticas de la traducción. El caso de las versiones argentinas de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire

Santiago VENTURINI
(CONICET)

A lo largo del siglo ya superado, la acelerada expansión de la traducción, sumada al proceso de su institucionalización (ST. PIERRE 1990: 122), provocaron no sólo un aumento de la visibilidad de esta práctica, de su especificidad y su alcance, sino que establecieron la necesidad de una reflexión sostenida sobre su funcionamiento. En la actualidad, es un hecho ya indiscutible que el interés puesto en la cuestión de la traducción hizo que la referencia a la práctica abandonara definitivamente una extensa ambigüedad dentro de la cual se osciló, históricamente, entre la necesidad de exponerla como una actividad específica, definida más por los filos de su imposibilidad que por su acierto, y la pretendida ignorancia de su trascendencia; oscilación, ante la traducción como producto y proceso, entre la exigencia de una reflexión que la justificara, o diera cuenta al menos de su experiencia, y el hecho tan común de su omisión.

Ya a partir de la década del '50 este interés comienza a conformar un campo de investigación relativamente específico, que un par de décadas después se establecerá como un área de investigación definida. A pesar de las diversas reflexiones acumuladas desde siglos, la conquista tardía de una cierta estabilidad y autonomía del discurso sobre la traducción estuvo relacionada con la definición flexible de la práctica a lo largo del tiempo: una actividad *intuitiva* (BERMAN 1992: 1), tanto de carácter artístico como técnico, puro oficio o aprendizaje, relacionada para algunos con el ejercicio de una competencia o un saber preciso y, para otros, con la manifestación de alguna iluminada habilidad o hasta el dictado de la inspiración.

Los primeros abordajes “teóricos” –el término teoría exige una cautela señalada hace tiempo (STEINER 1995: 16-17; BERMAN 1989: 674)– fueron estrictamente lingüísticos (VINAY y DARBELNET, 1958; MOUNIN, 1963; CATFORD, 1965), y su centro de interés fue el proceso de traducción comprendido como la confrontación de dos lenguas, más o menos compatibles entre sí, ásperas: una confrontación entre dos sistemas opuestos cuyas resistencias debían ser disueltas por el afán de la reproducción de sentido y la similitud. En

Les problèmes théoriques de la traduction, George Mounin insiste en las “interferencias” entre dos lenguas, y enuncia con claridad el proyecto de su libro: “la elaboración de un tratado de traducción a la luz de las adquisiciones menos controversiales de la lingüística” (1963: 7).

A estos primeros enfoques sucedieron, a grandes rasgos y con el claro riesgo de la simplificación, las reflexiones aportadas en la década del '70 por la *Teoría del Polisistema*, más específicamente Even-Zohar, quien a partir de su pensamiento sobre la literatura y la cultura como sistemas en relación, aportó un marco de estudio para la literatura traducida, y puso al funcionamiento y las estrategias del acto de traducir en estrecha relación con la posición ocupada por este tipo de literatura al interior del sistema literario. En la década del '70, además, el surgimiento del término *Translation Studies*, acuñado por James Holmes, marcó un consenso en la denominación de la disciplina, y permitió “definir la preocupación académica, teórica, empírica o aplicada referida a cualquier aspecto de la traducción” (LEIVA ROJO 2003: 62).

Desde 1980, la traducción comenzó a pensarse desde disciplinas cuyo centro interés es la cultura y la sociedad, en relación con un gran número de cuestiones y acontecimientos: como lo sostiene Lawrence Venuti, luego de “absorber” durante dos décadas a los discursos teóricos europeos, la traducción se transformó en “una práctica cultural que permite la consideración de cuestiones tales como el nacionalismo, el colonialismo y el poscolonialismo, la identidad sexual y el género, y la globalización” (VENUTI 2007: 295). Estos nuevos enfoques son los que marcaron la minimización, y en ciertos casos la exclusión, del análisis lingüístico consolidado tiempo atrás para dar lugar a “la formulación de conceptos teóricos, la reconstrucción de situaciones sociales y momentos históricos, y la realización críticas ideológicas” (2007: 295-296).

En el campo de la literatura, un mérito de este interés por la traducción sostenido desde hace tiempo es haber captado las implicancias y ecos de esta práctica, que permiten definirla como un acontecimiento profundamente ideológico, nunca inocente –la inocencia debe entenderse aquí en términos de eventualidad– que cumple mucho más que el pasaje de un texto *extranjero* a las configuraciones de una lengua *propia* o vernácula. Sabemos hoy que la traducción tiene marcadas implicancias en el desarrollo de una literatura, en la consolidación o el derrocamiento de sus poéticas, en sus debates. “Las tradiciones literarias difieren porque poseen estilos y discursos, géneros y convenciones distintivas, pero también porque establecen afiliaciones únicas con las literaturas extranjeras” (VENUTI 2005: 803).

A pesar de esta apertura, más bien gracias a ella, creemos que debe insistirse aún en la particular trascendencia que esta práctica tuvo en la configuración y el porvenir de la cultura y la literatura argentinas. Susana Romano Sued afirma que “la formación de las

nuevas naciones y de la literatura hispanoamericana se debe, en parte, a la suma de esfuerzos individuales de traducción. La traducción fue, en este subcontinente, una tarea de intelectuales, políticos y educadores que tuvo fuertes repercusiones políticas y culturales” (2005: 22). En el caso argentino, estas repercusiones pueden reconocerse en el hecho de que la traducción estuvo relacionada desde muy temprano con una operación de selección de los materiales necesarios para el diseño de una literatura nacional y, desde una perspectiva diferente, formó parte del debate en torno a la “cuestión del idioma” inaugurado a principios del siglo XIX. Beatriz Sarlo destaca, en el proceso que denomina “organización Republicana de la Argentina”, la relevancia de la “promoción de las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee: una literatura nacional” (1997: 271). En este sentido, el desafío argentino fue el desafío de las elites letradas: levantar una literatura desde una falta original, un abismo; en estas coordenadas se mide el impacto de la práctica de la traducción: “El motivo por el cual la traducción es consustancial con la literatura tendría que ver con la resistencia a colocar de nuevo a la literatura frente a al vacío inicial” (SARLO 2007:29). La lengua extranjera aparece, entonces, como posibilidad material, y su importancia está dada por el acto de su apropiación, por ese provecho sostenido en la paradoja de forjar *lo propio* a partir de lo foráneo.

Este vínculo de la literatura argentina y lo extranjero no se interrumpirá durante el siglo XX: es a lo largo de este período que la traducción adopta un carácter sistemático y alcanza su autonomía como práctica institucionalizada, al tiempo que se convierte en un factor decisivo en la organización del campo literario al posibilitar, como práctica de importación, la configuración de nuevas poéticas, que significan nuevos modos de representación. El alcance de esta autonomía fue posible gracias al ejercicio de un agente cultural específico, que alcanza su más alta definición en este período: el escritor-traductor (WILLSON 2004: 36).

La constatación de una práctica que aún reclama una atención sobre su naturaleza y su alcance marca el origen primordial de este trabajo. La constatación de los textos que esta práctica produce, la atención sobre un caso, su motivo: porque se examinará aquí un corpus de traducciones específicas, un complejo conformado por un grupo de versiones “argentinas” de *Las flores del mal* (*Les fleurs du mal*) de Charles Baudelaire. Una mirada rápida permite advertir que se trata de versiones discontinuas, por su longitud: mientras dos de ellas traducen el volumen completo de *Les Fleurs...* (las pertenecientes a Nydia Lamarque y Américo Cristóbal), las otras dos se organizan como reducidas antologías publicadas en revistas de

poesía (aquella de Alejandro Bekes en *Fénix*, y de Mariana Docampo en *Hablar de Poesía*); discontinuas por temporalidad: tres de estas cuatro versiones son recientes –fueron publicadas en los últimos tres años–, mientras que la versión firmada por Lamarque, aparecida en 1948, no sólo es la más antigua sino que ostenta el peso paradigmático de la traducción primera.

La construcción de un análisis a través de la indagación de traducciones en bloque delimita de inmediato una metodología, el cotejo, que no se restringe al registro minucioso del contraste surgido en la lectura los diferentes textos que se mueven en torno a la presencia atenta del texto fuente, sino que implica, y esto es fundamental, la identificación de diferentes poéticas de la traducción, teorías sectorizadas del lenguaje o de *lo lingüístico* que dirigen la intención traductora y responden, en todos los niveles, por el texto traducido.

Poesía y traducción

En su *A defence of poetry* de 1821, Shelley hace una indolente referencia a la “vanidad de la traducción” (*vanity of translation*), ese intento absurdo de trasvasar o transfundir (*transfuse*) de un lenguaje a otro las creaciones de un poeta, empresa que compara con el experimento descabellado de “echar una violeta en un crisol con el propósito de descubrir los principios de su color y perfume” (SHELLEY 1946:19). Si bien la cuestión ya no podría abordarse con esta indiferencia, tan romántica, las marcas o resonancias de un escepticismo similiar subsisten en muchos discursos abocados a la traducción de poesía. Si bien es cierto que esta práctica ocupó un lugar central en la reflexión general sobre traducción, es necesario señalar el carácter diferenciado de estas reflexiones, su diversidad. Hay, tal vez, dos orientaciones fuertes o marcadas: un discurso de orientación más o menos prescriptiva, basado en la enunciación de pautas con pretensiones de normatividad; y un discurso desarticulado, el más profuso, conformado por todas aquellas acotaciones o *relatos de experiencia* aportados por aquellos traductores que reflexionan sobre su práctica –tal vez deberíamos hablar de *poetas-traductores*, ya que la poesía es traducida la mayor parte de las veces por poetas, y se considera a este hecho como una verdadera condición para el cumplimiento de la tarea.

La cuestión de la traducción de poesía ha estado históricamente vinculada a un debate que en la actualidad parece superado –por la obstinación misma de la práctica que acabó, sino por clausurarlo, por volverlo inerte: se trata del debate sobre su factibilidad. Este debate se enmarca en uno aún mayor, que Ricoeur define como una “alternativa paralizante” (2005: 35), anclada en la dicotomía traducible/intraducible. Así, la reflexión sobre la traducibilidad del texto poético dio lugar a dos posiciones extremas, en apariencia excluyentes: la primera, que

coincide con la postura irreconciliable de Shelley, es la de la imposibilidad: “la poesía es por definición intraducible” afirma la célebre tesis de Jakobson (1984: 77), que puede malinterpretarse con facilidad (ya que Jakobson admite la posibilidad, pero no la define como traducción, sino como *transposición creativa*); la segunda es la de su posibilidad, avalada, después de todo, por aquella persistencia de la práctica: “la poesía ha sido siempre traducida y siempre lo será...” (LARANJEIRA 1996: 217). Si bien aparecen contrapuestas, ambas citas se construyen sobre dos supuestos disímiles: una hace referencia a una dificultad de orden *técnico*, la otra a la historicidad de un intento, a lo inevitable de su frecuencia.

La idea de la intraducibilidad tiene, entonces, una marcada impronta y se ha vuelto un fuerte supuesto en los discursos sobre la práctica. El movimiento argumentativo de esta retórica de la imposibilidad es sencillo: la suspensión o clausura de una correspondencia genuina entre el texto fuente y el texto meta, obstaculizada en el caso poesía por el cerrado carácter lingüístico del texto, por su modo *intenso* de significación en el que lo formal se vuelve determinante –“la intraducibilidad comienza exactamente allí donde la forma deviene un elemento signifiante” (SÖLL 1978: 28)– obliga a una redefinición del proceso de traducción como un proceso de reconstrucción parcial, limitado, marcado por la discrepancia de los sistemas lingüísticos, que al intentar reponer ciertos valores del texto fuente está obligado a excluir, necesariamente, a otros.

Sin embargo, hay autores que han pensado a la traducción de poesía, y más allá a la traducción literaria, desde otra perspectiva, ligada a una conceptualización diferente del texto poético, de la posición y visibilidad del traductor y de la potencialidad del de reconstrucción. En su ensayo “De la traducción como creación y como crítica” (1963), Haroldo de Campos sostiene que “Si admitimos la tesis de la imposibilidad, en principio, de la traducción de textos creativos, nos parece que ésta engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de estos textos” (2000: 188). De campos hablará de la traducción de textos creativos en términos de “recreación”, “lo opuesto a la llamada traducción literal” (189). Lo que debe marcarse en esta cita es la inflexión propuesta por De Campos, ya que produce una inversión de valores: lejos de limitar las posibilidades de traducción, la complejidad de un texto abre más que restringe la manipulación: “cuanto más lleno de dificultades esté un texto, será más recreable, más seductor como posibilidad abierta de recreación” (2000: 189). La recreación supone entonces un ejercicio de reescritura “autónoma aunque recíproca” (189), que sin dejar de ser fiel al “espíritu” (191) de la obra, le agrega “nuevos efectos o variantes que el original autoriza en su línea de invención” (191) –el vínculo con el paradigma derrideano es elocuente–. Esta inflexión conlleva un corrimiento de orden epistemológico en la definición de la traducción de poesía, contundente en la afirmación que

De Campos recupera de Paulo Rónai: “la imposibilidad teórica de la traducción literaria implica la afirmación de que la traducción es arte” (188). Pensar la traducción de poesía como una práctica de carácter decididamente artístico tiene fuertes implicancias, dos urgentes al menos. Primero: la noción de reescritura altera la relación unilateral –mandato, prescripción– del texto fuente con el texto meta. Ya no se trata de un vínculo cruzado por una voluntad de reproducción y por las resistencias a ese afán: en la reescritura el texto fuente aparece como un punto de partida, propiamente, punto de despliegue a partir del cual, y aún más allá, se organizará un trabajo de reformulación cuyo fin es dar cuenta del impacto de ese texto en el ámbito de otra lengua; como consecuencia se profundiza la dimensión crítica de la lectura, “la traducción es una forma privilegiada de lectura crítica” (201) y se clausuran la fidelidad y la equivalencia como valores de anclaje puramente lingüístico. Segundo: el traductor abandona su posición mínima con respecto a la figura ubicua del autor y del texto, la autoridad, y al llevar a cabo un trabajo de orden similar al que dio origen al texto fuente, esto es, creativo, adquiere visibilidad, se destaca: esta intervención activa contribuye a dismantelar las jerarquías autor/traductor y original/copia –De Campos recupera el caso de las traducciones de Ezra Pound y su precepto: *make it new*–. Hablar de traducción en términos de reescritura permite dar cuenta del acto de traducir, a la vez, como el origen y el resultado de aquella operación del texto poético con el sentido, su diseminación: “el texto extranjero es el sitio de diferentes posibilidades semánticas que se fijan sólo provisionalmente en cualquier traducción” (VENUTTI 1995: 19).

Otro de los autores que nos interesa recuperar es Henri Meschonnic, quien insiste desde hace años en la crítica de la traducción de textos poéticos, articulada con las reflexiones elaboradas a partir de una tarea específica: una nueva traducción de los libros bíblicos, llevada a cabo desde una particular teoría del lenguaje que configura lo que llama una “poética de la traducción”. Meschonnic afirma que existe un modo de traducción anquilosado, expandido, que funciona de acuerdo a los preceptos del paradigma del signo, una representación canónica de lo lingüístico que piensa al lenguaje sólo desde la discontinuidad (discontinuidad entre lengua y literatura, entre lenguaje y cuerpo, entre voz y escritura, entre palabra y cosa, entre sentido y sonido). Este paradigma coloca a la “cosa literaria” en la encrucijada, tan ardua para la traducción, del par “forma/contenido” –“como si el sentido fuera, él, una sustancia” (MESCHONNIC 1995: 514)– y sostiene una representación de la poesía como “el colmo de la forma” (1995: 514). En estas coordenadas, la traducción no logra sino borrar al poema. “Si uno se sitúa en lo discontinuo del signo lingüístico para traducir un poema, no traduce el poema, sólo se traduce de una lengua a otra lengua” (2007b:117). Meschonnic afirma que en la mayor parte de las traducciones se procede desde categorías de

la lengua (el signo, la palabra) y no del discurso: se traduce desde el signo y su incapacidad de pensar lo continuo del lenguaje, y “el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos. El poema pasa a través de los signos” (2007a: 73). De este modo, la traducción se restringe a ser una actividad de reproducción, que sólo cumple, en los casos más afortunados, un “papel pasador del sentido” (2007a: 46).

En relación con esta función limitada, Meschonnic critica –y su objeción coincide con la expuesta por Lawrence Venuti a través de su noción de “invisibilidad” (1995)– esa “ideología común” (2007b: 194) sobre la traducción que aspira a borrar las marcas de apropiación de un texto, que elige la desaparición del traductor como agente que cumple esa apropiación; ideología marcada por una enorme ingenuidad, “pues parece ignorar que, cuanto más cree borrarse el traductor, modestamente, más expone, sin ser consciente, todo el conjunto de sus ideas sobre la lengua, sobre la cosa literaria y lo que puede o no puede la traducción, hasta el punto de que ese conjunto acaba por ser más visto que el texto traducido, y lo encubre” (2007b: 194).

A este tipo de traducciones “borradoras” administradas por la lógica del signo, Meschonnic contrapone la traducción fundamentada por su noción de “ritmo” (no el ritmo en su acepción platónica, no el ritmo que opera en la métrica) que es “la organización del movimiento en la palabra, la organización de un discurso por un sujeto y de un sujeto por su discurso” (2007a: 187-188), y que como “gestualidad del sentido” incluye “todos los efectos sintácticos” (181). El ritmo se articula en un discurso, no en la lengua (hay una subjetivación) y supone una crítica del signo: “El discurso lleva a cabo una semántica rítmica y prosódica. Una física del lenguaje. Sin olvidar la continuidad con la voz y con el cuerpo en lo hablado. Esta semántica no se hace según las unidades discontinuas del sentido” (188), y se relaciona con la poesía en la medida en que ésta es “el lenguaje menos hecho de signos” (89). El signo no sabe de qué modo abordar al poema, lo reduce, “lo divide lamentablemente, escolarmente, entre forma y sentido” (189). Esta idea meschonniciana del ritmo puede localizarse en el discurso de muchos traductores, y adquiere el peso de un parámetro capaz de orientar estrategias: un traductor argentino como Daniel Lagmanovich lo corrobora, en otros términos, cuando afirma que la reconstrucción de la “fluencia textual” es una de las condiciones para llevar a cabo la traducción de un poema: “por encima de todos los rasgos gramaticales, cada obra literaria fluye en la página con un ritmo y un gesto propios, que por serlo son reconocibles” (LAGMANOVICH en BESTANI y SILES 2007: 84-85).

Cada texto expone su propia teoría del lenguaje, su propia poética: “La palabra poética opera en un espacio propio a cada poeta, por reconocer, y no es un adorno tirado sobre las palabras comunes” (1973: 69). Cada traducción, a su vez, también expone la suya –“el

problema mayor e incluso único de la traducción es su teoría del lenguaje” (2007b:117)–, más o menos apartada, más o menos interesada por aquella del texto fuente. De allí la recomendación de Meschonnic: “cuando se traduce un texto que funciona como literatura, no es la lengua de donde hay que traducir; no sólo lo que dice un enunciado, sino lo que hace un texto” (2007b: 120): “lo que hay que traducir es lo que un texto hace a su lengua” (2007b: 125). La poética no se relaciona para Meschonnic con una teoría general sobre el funcionamiento del lenguaje, sino con teorías sectorizadas de cada texto: es “en tal o cual obra, el reconocimiento de su modo de significar, de su historicidad, y el examen de sus propios conceptos obrando en la lectura de una obra” (2007a: 194); relacionada más con “el modo de significar” que con el sentido.

Los aportes de De Campos y Meschonnic elaboran una representación más compleja de la traducción de poesía y menos reduccionista, al tiempo que permiten superar aquella “alternativa paralizante”, la dicotomía fondo/forma en la que la traducción poética aparece confinada. Tanto De Campos como Meschonnic insisten sobre esa idea del *efecto* del texto, efecto de lectura, que dirigirá la reconstrucción en los límites de una nueva lengua. Y es de donde nos interesará leer las versiones presentadas en el marco de este trabajo.

Un “libro abominable”

Así definió Charles Baudelaire (1821-1867) a sus *Fleurs du mal* en el proyecto de un prólogo a la tercera edición, la que finalmente apareció en 1869, dos años después de su muerte, y con un prólogo de Théophile Gautier. A lo largo de su vida, Baudelaire dedicó un tiempo más que considerable a preparar las sucesivas ediciones de sus *Flores...* En marzo de 1861, algunos meses antes de su muerte y ya afectado por la hemiplejía, envió una serie de poemas a Catulle Mèndes, responsable de *Le parnasse contemporain*, que se publicarán con el título *Nuevas Flores del Mal (Nouvelles Fleurs du Mal)* –el título es propuesto por Mendès–. A esta altura, su enfermedad le impide realizar la corrección de las pruebas de imprenta, que no puede completar solo: “a la noche las reenvié corregidas, mitad por mí y mitad por Millot (porque como estoy muy enfermo escribo de una manera indescifrable)” (BAUDELAIRE 2005: 246).

La primera de las ediciones de *Les Fleurs du Mal*, publicada en junio de 1857 y firmada por una figura desconocida más allá de la crítica de arte (y de poco renombre en ese ámbito), fue la que obligó al poeta a afrontar una ya conocida polémica, y le dio la visibilidad del escándalo: Baudelaire y su editor, Poulet-Malassis, fueron sometidos a un proceso judicial por afrenta a la moral pública y católica. Además de una multa a cada de una de las partes –

que motivó una carta de Baudelaire a la emperatriz suplicando por una disminución del monto—, se ordenó la supresión de seis poemas, las llamadas “piezas condenadas”: “Las joyas”, “El Leteo”, “A la que es demasiado alegre”, “Lesbos”, “Mujeres condenadas” y “Las metamorfosis del vampiro”, algunas sin dudas de carácter decisivo en la organización de la obra. Esta prohibición no se levantará sino hasta 1949. Aún así, el proceso judicial tuvo un efecto relativamente ventajoso: la inmediata atracción de los lectores. Sin bien Walter Benjamin comprueba que “hasta su muerte siguió estando Baudelaire mal situado en el mercado literario” (1999: 46), Vincenette Pichois confirma que “sin el proceso y la condena, Baudelaire no hubiera tenido el derecho de llegar a los lectores sino hasta finales de siglo, después de su muerte” (1980: 10).

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu señala que, a diferencia de Gustave Flaubert, quien luego del juicio sufrido el mismo año por *Madame Bovary* fue incorporado “a la categoría de los mayores escritores de la época”, Baudelaire se volvió un hombre público “estigmatizado”, excluido de los salones frecuentados por Flaubert y desprestigiado por la prensa y las revistas: “en 1861, la segunda edición de *Las Flores del mal* es ignorada por la prensa, y por lo tanto por el gran público, pero impone a su autor en los ambientes literarios” (1995: 105).

De la primera y controversial edición a esta segunda, desapercibida, se registran notables modificaciones: se añaden 35 nuevos poemas (ya no aparecen los poemas prohibidos) y se advierte un claro rediseño del proyecto de *Les Fleurs*: los cinco ciclos que articulaban al volumen se reorganizan —“Spleen e Ideal” (*Spleen et Idéal*), “El vino” (*Le vin*), “Flores del mal” (*Fleurs du Mal*), “Rebelión” (*Révolte*) y “La Muerte” (*La Mort*)—, y se agrega uno nuevo: “Cuadros parisinos” (*Tableaux Parisiens*), que elabora una imagen del espectáculo y la decadencia de la ciudad moderna. Esta segunda edición, además, se cierra con “El Viaje” (*Le Voyage*), que aparece como una conclusión contundente a la deriva de *Las flores...* Para Hugo Friedrich, es este minucioso “plan arquitectónico”, esta “especie de consecuencia dialéctica de los poemas” que se afina en el paso de la primera edición a la segunda, lo que marca un hiato entre Baudelaire y el capricho romántico, que organizaba sus libros según “el azar de la inspiración” (1974: 53). Según Friedrich, se trata de “un sistema ordenado, pero en movimiento, cuyas líneas alternan entre sí y cuyo conjunto forma una curva que va de arriba hacia abajo”, en el que el punto más profundo o inferior es el abismo de la muerte, como puede leerse en las últimas líneas de “El Viaje”: “Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”¹.

Benjamin afirma que la tarea que se impuso Baudelaire a sí mismo fue la de “configurar lo moderno” (1999: 100). La articulación de las ideas de Baudelaire sobre la modernidad, cree Benjamin, se manifiesta de un modo más categórico y preciso en ciertos poemas de *Las Flores...* que en aquellas “reflexiones estéticas” que ocupan la obra crítica del poeta. Más allá de la particularidad de la lectura benjaminiana, una lectura que se concentra en la relación negativa entre poesía y modernidad, al tiempo que considera con cierta indiferencia la teoría del arte moderno delineada por el poeta francés en *El pintor de la vida moderna* (*Le peintre de la vie moderne*), parece indudable el peso que ostenta *Les fleurs...* en el configuración de la poesía moderna. Semejante afirmación debe llevarnos con prisa a la formulación de una pregunta sobre esa presunta modernidad, la pregunta, claro, sobre aquello que define a la condición moderna de la poesía baudeleriana de *Las Flores del Mal*, pero eso significaría corroborar otra vez un movimiento de lectura ya consolidado, que no precisa corroborarse otra vez.

En el apartado de su clásica *Histoire de la littérature française* dedicado al poeta, Albert Thibaudet habla de esa “inteligencia crítica” (1936: 323) propia de la obra baudeleriana. Esta “inteligencia” no se restringe a las reflexiones estéticas, sino que además interviene lo poético y marca un punto de superación definitivo de la conciencia romántica a la que Baudelaire, desde otro punto de vista, permanece vinculado. Yves Bonnefoy cree que Baudelaire juega aún el papel del poeta romántico que “pensaba que el lenguaje del que era dueño tenía una parte divina” (2007: 212). Pero al mismo tiempo, Bonnefoy cree que el autor de *Las Flores...* tuvo la capacidad de enfrentar a la poética romántica “un pensamiento y una vida práctica que, tal vez a su pesar, van a ponerla en cuestión de una manera tan radical y perturbadora” (212). Anna Balakian señala la modificación sustancial que Baudelaire opera en el concepto del poeta, al convertir la actividad poética en “una actividad intelectual más que emocional” (1969: 65).

Puede reconocerse, entonces, una tensión que caracteriza a la posición tomada por Baudelaire al interior de *Las Flores del mal*. Esta tensión puede leerse en clave estética al observar la organización de los ciclos y la estructuración de los poemas. Hugo Friedrich reconoce una “tensión básica”, que permanece “insoluta” y que estructura a los escasos temas baudelerianos; la define como una “tensión sobre satanismo e idealismo” (1974:51). Tal vez podría hablarse de dos fuerzas contrapuestas, de un movimiento doble, tenso, que configura lo poético: el *Ideal* y el *Spleen* aparecen como dos valores cuya ubicuidad impacta tanto a nivel de una ideología de la poesía como de la verbalización, la articulación textual –en la medida en que ambos tienen un claro alcance lingüístico–: “Unas veces cree, y otras no; unas veces se remonta con el ideal, y otras se hunde en el ‘spleen’ (...) Es fácil observar los poemas que

proviene de estas dos perspectivas contrarias” (BALAKIAN 1969: 50). En la cadena del poema, *ideal* y *spleen* marcan, respectivamente, el triunfo de lo que Bonnefoy llama “alquimia poética”, de su dinámica, de su funcionamiento, pero también el movimiento de su retirada o su retroceso, la contradicción de la retórica poética con aquello que se “percibe” más allá: es el encuentro de la poesía con la nada, que se produce, sin embargo, dentro de la corroborada posibilidad del poema –no hay fracaso material de la poesía en Baudelaire–. De Campos señala que “el rasgo estilísticamente revolucionario de esos poemas estaría en el dispositivo de choque engendrado por el uso de la palabra prosaica y urbana (...) en fin, por el desenmascaramiento crítico que señala la ‘sensación de modernidad’ como pérdida de la ‘aureola’ del poeta, ‘disolución del aura en la vivencia del choque’. Así, el vocabulario lírico usual se confronta con inusitadas citas ‘alegóricas’, que irrumpen en el texto a la manera de un ‘acto de violencia’ (2000: 36).

Ideal y *Spleen* marcan la contraposición de lo consonante y la disonancia, de la retórica poetizante romántica, su poder de evocación y trascendencia, con una retórica más austera, de carácter prosaico, que socava a la poetización a través de la imposición en el texto de otro movimiento, negativo (lo negativo se lee en términos de impugnación de una representación consolidada de lo poético): “La verdad es que existe una relación baudeleraiana de la prosa despojada y de una poesía pura que se incorporan por igual al verso” (THIBAUDET 1936: 324). El punto extremo de este movimiento negativo se cumplirá en los *Petits poèmes en prose*, en los que se leerán los restos de la poesía², y que representan para Pichois “el último esfuerzo de Baudelaire por encontrar lo *nuevo* en el dominio poético francés, en el que el verso opone sus limitaciones a la traducción del sentimiento de la modernidad” (1980: 13).

Baudelaire, o Baudelaire

Creemos, al igual que Meschonnic, que “una traducción muestra en primer término su representación del lenguaje y de la cosa literaria, antes de mostrar lo que se considera que ha traducido” (2007: 22), y es este precepto el que nos llevará a rastrear en las versiones que siguen poéticas diferenciadas de traducción, responsables de la adopción de determinadas estrategias o modos de reconstrucción del texto extranjero.

La voluntad de revisar las traducciones actuales de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire en Argentina nos obliga a considerar la primera de ellas, que pertenece a la poeta Nydia Lamarque y fue publicada por la editorial Losada en 1948. En pugna con la incompleta y azarosa versión del español Eduardo Marquina, aparecida a comienzos del siglo XX

(1905), Lamarque no duda en afirmar que “con mi obra aparece la primera traducción completa, exacta y fiel de *Las flores del mal*, en verso castellano” (1997: 40). La traducción de Eduardo Marquina, que puede leerse como una versión organizada desde las convenciones estéticas modernistas, compone unas *Flores...* ampulosas, extremadamente sonoras –la métrica es un imperativo–, en las que cada verso francés dispara un ejercicio de reescritura que acaba por volver a cada poema en español un eco demasiado luminoso de algo que está detrás. Ya la traducción de los dos primeros versos de “Al lector” (*Au lecteur*) es suficiente para advertir qué ocurre: “La estulticia, la roña y el vicio son amigos/a los que nuestros cuerpos y almas abandonamos...” (1999: 15)³. La traducción se disemina: los sustantivos, que cuentan con equivalentes sencillos en español, se inscriben en cambio en otro registro (*estulticia* por *sottisse*); la sintaxis se modifica, hay agregados (“son amigos”) y omisiones (Marquina directamente no traduce “la lésine”) cuyo fin exclusivo es favorecer la métrica.

Sin embargo, es algo similar lo que ocurre con la versión de Lamarque. En el prólogo a su traducción –numerosas veces reeditada, y difundida–, Lamarque parece haberse impuesto dos claros deberes: el primero, de carácter claramente moral, es depurar la figura de Baudelaire para devolver al “sumo poeta francés” el resplandor opacado desde siempre por una serie de juicios equivocados, sanciones, o falsas anécdotas en la que Lamarque injuria los nombres de aquellos que se pronunciaron sobre Baudelaire en términos que considera ilícitos: Valéry (que comete el “error monstruoso” de ver en los poemas baudelarianos la influencia de Poe), Apollinaire y principalmente Jean-Paul Sartre, acusado la falta de precisión de su estudio sobre el poeta, cuyo “resultado es algo que no puede ciertamente llamarse poco limpio puesto que hay que denunciarlo como abominablemente asqueroso” (1997: 11). El segundo de estos deberes, guiado por una voluntad explicativa, es la exposición de su “técnica” de traducción, a través de la ejemplificación de ciertos procedimientos adoptados. Estos procedimientos responden a la “metodología” de Lamarque, resumida en su pretensión –natural a su parecer, escandalosa para algunos lectores de hoy en día– de “calcar los poemas de Baudelaire sobre un vidrio” (31). El riesgo de tal afirmación es evidente, y ayuda a enumerar algunas de las marcas propias a esta traducción: la principal, tal vez, es la reproducción de la métrica y la prosodia, que supedita todas las demás elecciones y que implica el mantenimiento de esquemas de rima, cuyo efecto es la complejización de la sintaxis, la comprometida articulación del sentido del verso y la adición de nuevos términos o la eliminación de otros con el fin de satisfacer este imperativo métrico.

Aún así, la traducción de Lamarque será un “hipotexto” inevitable, fijo en el horizonte de las versiones que recuperaremos aquí: primero, aquella firmada por Américo Cristóbal, quien publica en 2006 una traducción íntegra de *Las flores...* para la editorial Colihue; luego,

los cuatro poemas traducidos por el poeta Alejandro Bekes para la revista *Fénix* de poesía y crítica en abril del mismo año; finalmente, la “antología” seleccionada y traducida por Mariana Docampo para la revista *Hablar de poesía*, en diciembre de 2005. De hecho, tanto Cristófalo como Docampo exponen en la introducción a sus versiones su postura con respecto a la traducción de Lamarque, sin dudas para marcar una definitiva distancia: Cristófalo porque repudia el “efecto de pompa” y la “confusa articulación de sentido” que la domina (2006: 25); Docampo, porque cree que el imperativo métrico pone en peligro lo que elige llamar “claridad semántica” (2005: 206).

Podemos comenzar por uno de los poemas que abre el volumen de *Las flores...* para intentar componer una lectura de estas traducciones. Se trata de “El albatros” (*L’albatros*), un texto todavía solidario del rol romántico del poeta, impulsado por el *ideal*. Una apresurada revisión de las versiones de Cristófalo y Docampo insinúa ya una cuestión que se volverá, en otros textos, un marcado factor de distinción: nos referimos a la reconstrucción de la sintaxis poética. Así, la traducción de Docampo aparece ceñida a la sintaxis en francés y la reproduce; reproduce, la mayor parte del tiempo, el orden sintagmático del verso, lo copia (esta cuestión se expone con claridad en la construcción de la tercera estrofa, aquella que fue agregada por Baudelaire luego de la composición del poema, a pedido de Charles Asselineau). Su intención de “volcar al español un texto legible” se cumple sin problemas, aunque se lea en su resultado final esa mínima tensión, esa proyección del verso francés sobre la nueva estructura en español. Cristófalo, por su parte, acatando su voluntad de “seguir la organización de las frases en sintaxis de prosa sin pasar a ella”, realiza otro ordenamiento del verso en el que el objetivo será la clara intelegibilidad del texto de llegada, y la ambigüedad entre una representación de la prosa y la poesía. Lo que nos interesa al marcar tal divergencia no es la manifestación de un juicio, sino la posibilidad de destacar aquellas poéticas de la traducción a las que hacemos referencia. Es sencillo advertir el efecto de estas posiciones, su representación del lenguaje poético baudeleriano, al leer aquel verso que enuncia los padecimientos que sufre el albatros: “L’un agace son bec avec un brûle-gueule”, que Docampo traducirá como: “¡Uno tortura su pico con una pipa!” mientras que en Cristófalo será: “¡Uno lo provoca metiéndole una pipa en el pico!”

De hecho, al abordar estas versiones, se lee el interés de ambos traductores por volver visibles los mecanismos de su traducción, por exponer anticipadamente lo que el lector atento encontrará en su abordaje de los textos. En el caso de Docampo, la “claridad semántica” impuesta sobre la “musicalidad”, la “ruptura de la rima y la métrica”, la adecuada expresión de “la secuencia conceptual de los poemas”, la asignación de una “cadencia” propia al texto poético y la conservación de “vocablos poderosos” se configuran como los valores que

dirigen el proceso de traducción. En el caso de Cristófalo, dos hipótesis de traducción explícitas: la primera, su rechazo de la métrica y la rima, que no siempre son “portadoras de sentido”; la segunda, originada en el conflicto entre los ritmos baudelerianos del *Ideal* y el *Spleen* que, como vimos, alternan a lo largo de los poemas su “dominancia” e implican dos fuerzas contrapuestas, dos retóricas que Cristófalo intenta acatar: por un lado, la de lo poético en términos de imaginario romántico, la “retórica poetizante” marcada por la estilización; por el otro, la irrupción de la prosa, un movimiento de lenguaje áspero y crítico que compromete a esa estilización y acaba por ironizarla.

Si nos detenemos en las versiones que Cristófalo y Docampo realizan de *El cisne*, texto dedicado a Víctor Hugo y que opera, según el Yves Bonnefoy, “una verdadera transmutación” de estos dos valores (2008: 224), comprobaremos lo señalado con anterioridad: del lado de Docampo, la reproducción minuciosa de la sintaxis del verso, completada con el *calco* de ciertos vocablos que conservan su semejanza fónica con los del texto fuente pero la obligan a trasladar directamente categorías gramaticales –el caso de las formas de gerundio, por ejemplo–; del lado de Cristófalo, la reformulación, que alarga al verso y cuyo propósito es la precisa reconstrucción del contenido semántico, sin atender a la métrica. Pero es interesante observar el modo en que estas estrategias se traspasan al terreno de la selección léxica, donde la transposición de los sustantivos marcará elecciones relacionadas claramente con una representación del lenguaje, a fin de cuentas, una poética del lenguaje literario: “hierbas” en Docampo y “pastos” en Cristófalo para el lexema francés “herbes”; “bestia” y “bicho”, respectivamente, para la palabra “bête”.

Algo diferente se expone en el trabajo de Alejandro Bekes, quien puede ubicarse en la misma línea de Lamarque, ambos vinculados por el acatamiento del imperativo métrico. Si bien ninguna nota acompaña a sus versiones publicadas en la revista *Fénix*, sabemos, por un ensayo suyo titulado “La poesía, el *ornatus* y los supuestos de la traducción poética” (2007), que Bekes le asigna fundamental importancia a lo que llama el “ornatus del original” (2007: 113), concepto que marca la trascendencia de la forma y de la particular configuración lingüística del texto para la construcción del sentido: “El pecado original de la traducción literaria (...) –afirma Bekes– consiste en creer que cabe trasladar el sentido básico desestimando al mismo tiempo el *ornatus*...” (BEKES en BESTANI y SILES 2007: 112). Si la traducción borra el *ornatus*, estará borrando, por lo tanto, al texto.

Si se observan las traducciones del célebre soneto “Los gatos” (“Les chats”) que realizan Lamarque y Bekes, se advertirá una uniformidad, los mismos procedimientos puestos al servicio de ese imperativo métrico: ambos están obligados a la *síntesis* de lo enunciado para que el verso no se exceda –lo que ocurre a través de la traducción de un sintagma por un

lexema o de la omisión de algún término, la mayor parte de las veces un adjetivo, que no se considera indispensable—. A esto se suma la permutación de ciertos lexemas del texto fuente por otros, virtuales, colocados para favorecer el efecto de la rima –Bekes traduce “sable fin” por “arena de Oriente”, para guardar el esquema fónico del soneto—. En este ejercicio de paráfrasis, además, la sintaxis acentúa con mayor intensidad aquella “retórica poetizante” que recuperamos antes, más elíptica, más densa –esto, a través del hipérbaton, insistente en la traducción de Lamarque.

Estas cuestiones vuelven a aparecer en la versión que cada uno propone de “Las viejitas” (*Les petites vieilles*), uno de los poemas más extensos las *Flores...*, incluido en el ciclo “Cuadros parisinos” (*Tableaux parisiens*), en el que el poeta disfruta con el espectáculo de la fisonomía y el comportamiento de las viejas que surgen de la gran ciudad, esos “monstres disloqués” que ya están más allá de lo humano. Al cotejar las versiones de Lamarque y Bekes, separadas por varias décadas una de la otra, es interesante detenerse en la cuestión de la selección léxica, esta vez porque aporta una similitud: en los casos en que la reproducción del adjetivo coincide (ya que muchas veces es reemplazado por otra categoría o construcción gramatical), Lamarque y Bekes eligen, la mayor parte de las veces, los mismos. Sin embargo, en la lectura detenida de ambas versiones, hay algo que separa a estos traductores: en la reconstrucción de la sintaxis poética, mientras que Lamarque tiene la desmesurada ambición de alcanzar, a un tiempo, la “rima fiel” y acatar el precepto de reproducir la “manera gramatical” de Baudelaire –ambición que, no es necesario decirlo, compromete la inteligibilidad de ciertos pasajes–, Bekes apuesta a un efecto poético intensificado por la métrica, que no atente contra la legibilidad, lo que enseña sus riesgos, en la medida en que el ejercicio de síntesis y reformulación al que hicimos referencia acaba, en momentos, por exceder al verso.

Aún así, no hay razón para leer el procedimiento de Bekes o los procedimientos repasados en las demás versiones como ejercicios marcados, en mayor o menor medida, por el error o la desviación con respecto al centro duro del original. Una lectura restringida es aquella que lee los cambios operados por el traductor como fallas o fracasos de la traducción. Lawrence Venuti recupera los aportes de Keith Harvey (1995) sobre las *compensaciones*: en una traducción, “una modificación puede *compensar* una pérdida formal o semántica” (2007: 297). “Las compensaciones pueden incluir, además, interpretaciones libres o substituciones con la intención de producir un efecto que el traductor no podría producir en su traducción en el mismo y preciso lugar en que aparece en el texto extranjero” (297). Aún así, intentar comprender la particularidad de cada una de las traducciones revisadas aquí desde el alcance de esta noción sería demasiado inocente: se trata, más bien, de otro tipo de acontecimiento.

Un conocimiento relacionado con el montaje de una representación sectorizada de tal o cual poética. El cotejo debe servir, al menos, para transparentar el modo en que cada práctica de traducción, en un movimiento complejo, insiste e inscribe, a través de un uso propio de la lengua meta, valores que no son sólo intrínsecos al texto fuente, sino que obedecen a determinadas condiciones de recepción y a una lectura que elabora hipótesis sobre el impacto o el alcance de ese texto; hipótesis que, a su vez, elaboran determinadas estrategias de apropiación, estrategias que acaban por tejer textos.

Notas

1. “queremos ir, tanto nos quema ese fuego la cabeza,/al fondo del abismo, ¡Cielo o Infierno!, ¿qué importa?;/al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo!*” (trad. de Américo Cristófalo).
2. En uno de los capítulos de la reciente *Histoire de la France Littéraire*, Claude Millet señala que “el poema en prosa se organiza a partir de todo lo que desorganiza al poema: lo prosaico, la heterogeneidad, lo dispar. De ahí su relación privilegiada con la gran ciudad moderna. De ahí también su estructura, a la vez tan enérgicamente planificada, como efecto de clausura y de concentración, y ruinosa. En él trabaja lo negativo, él trabajo lo negativo: poema *en prosa*, *sin* ritmo, *sin* rima, dice Baudelaire en la carta-prefacio de los *Petits poèmes en prose...* (2006: 267).
3. Los versos, en el texto fuente, son los siguientes: “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,/Occupent nos esprits et travaillent nos corps...”

Bibliografía

- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B.: (1997) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires.
- BAUDELAIRE, Charles: (1980), *Les fleurs du mal*. Introducción y notas de Vincenette Pichois. Paris, Union Générale d’Éditions.
- (1997) *Las flores del mal*, Losada, Buenos Aires [trad. y prólogo de Nydia Lamarque].
- (1999) *Las flores del mal*, JM ediciones, Madrid [trad. de Eduardo Marquina].
- (2006) *Las flores del mal*, Colihue, Buenos Aires [trad., notas e introducción de Américo Cristófalo].
- “Antología de *Las Flores del mal*”. Nota y versiones de Mariana Docampo. En: Revista *Hablar de Poesía*, N° 14, Año VII, diciembre de 2005 (pp. 205-223). Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.

- “Las viejecitas y otros poemas”. Versiones de Alejandro Bekes. En: Revista *Fénix* N° 19, Año IX, abril de 2006 (pp. 91-105), Ediciones del Copista, Córdoba.
- (2005) *Correspondencia General* [Selec. y pról. de Américo Cristófalo; Trad. y notas de Américo Cristófalo y Hugo Savino], Paradiso, Buenos Aires.
- BESTANI, María Eugenia y SILES, Guillermo (comps.): (2007) *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*, Departamento de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán.
- BENJAMIN, Walter: (1999) *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid [Prólogo y traducción de Jesús Aguirre].
- BERMAN, Antoine: “La traduction et ses discours”, en *META Journal des traducteurs*, volumen XXXIV, número 4, 1989 (pp. 672-679), Universidad de Québec, Canadá.
- (1992) *The experience of the foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*, State University of New York Press, Albany, New York [trad. de S. Heyvaert].
- BONNEFOY, Yves: (2007) *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France (1981-1993)*, El cuenco de Plata, Buenos Aires, [Trad. de Silvio Mattoni].
- CATFORD, J.C.: (1965) *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford, London.
- DE CAMPOS, Haroldo: (2000) *De la razón antropofágica (y otros ensayos)*, Siglo XXI, México [Selec., trad. y pról. de Rodolfo Mata].
- FRIEDRICH, Hugo: (1956) *La estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, España, 1974 [trad. de Joan Pettit].
- JAKOBSON, Roman (1959) *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*, Ariel, Barcelona, 1984 [trad. de J.M.P.].
- LARANJEIRA, Mario: *Sens et signifiante dans la traduction poétique*, en *META Journal des traducteurs*, volumen XLI, número 2, 1996 (pp. 217-222), Universidad de Québec, Canadá.
- MESCHONNIC, Henri: (1973) *Pour la poétique*, Gallimard Mayenne (France).
- : “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu’ils font”, en *META Journal des traducteurs*, volumen XL, número 3, 1995 (pp. 514-517), Universidad de Québec, Canadá.
- (2007^a), “La poética como crítica del sentido”, Mármol/Izquierdo, Buenos Aires [trad. de Hugo Savino]
- (2007^b). *Un golpe bíblico en la filosofía*, Lilmod, Buenos Aires [trad. de Alberto Sucasas].
- MOUNIN, George: (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- PRIGENT, Michel (dir.): (2006). *Histoire de la France Littéraire*. Tomo 3: *Modernités (XIXe - XXe siècle)*. Presse universitaires de France, Paris.
- RICOEUR, Paul: (2005) *Sobre la traducción*, Paidós, Buenos Aires [trad. y prólogo de Patricia Willson].
- ROJO LEIVA, Jorge: “Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión” en revista *TRANS* N° 7, 2003 ([www. http://www.trans.uma.es/Trans_7/t7_59-70_JLeiva.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_7/t7_59-70_JLeiva.pdf))
- ROMANO SUED, Susana: (2005) *Consuelo de lenguaje*, Alción, Córdoba.

- SARLO, Beatriz (1986) “En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto” en *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007 (pp. 25-29).
- SHELLEY, Percy Bysshe (1946) *Defensa de la poesía*, Emecé, Buenos Aires [trad. de J. Kogan Albert].
- SCHNEIDER, Albert: “La traduction poétique”, en *META Journal des traducteurs*, XXIII, volume 1, 1978. (pp. 20-36), Universidad de Québec, Canadá.
- STEINER, George: (1975, 1992) *Después de babel*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995 [trad. de Adolfo Castañón y de Aurelio Major].
- ST. PIERRE, Paul: “La traduction: histoire et théorie”, en *META Journal des traducteurs*, volumen XXXV, número 1, 1990 (pp. 119-125), Universidad de Québec, Canadá.
- THIBAUDET, Albert: (1936) *Histoire de la littérature française (de 1789 à nos jours)*, Stock, Paris.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Nueva York, Routledge.
- : “Translation Studies” en Nicholls, D. (comp.) *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literature* (3° ed.). Nueva York, Modern Languages Association of America, 2007 (pp. 294-311).
- : “Translation, History, Narrative”. En *META Journal des traducteurs*, vol.50, n° 3, agosto de 2005 (pp. 800-816). Universidad de Québec, Canadá.
- VINAY, Jean-Paul y DARBELNET, Jean: (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, Didier, Paris.
- WILLSON, Patricia: (2004) *La Constelación del Sur*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2004). “¿Especlar o describir?” en Revista *Otra parte*, revista de letras y artes. Primavera-verano de 2004. Buenos Aires (pp. 8-11).