

Transcodificación intermedial y traducción. **El soneto de Carlos Pellicer al Pintor Best Maugard.**

Por Susana Romano Sued, Universidad Nacional de Córdoba/CONICET

Acerca de la traducción de textos poéticos: perspectivas teóricometodológicas¹.

La experiencia que tiene lugar en el proceso de traducir poesía es una variante sui generis de la experiencia de escritura: la subjetividad deja su impronta y en el caso de la traducción, que a mi entender es una segunda enunciación del texto en sentido temporal, se exageran el cuidado y el rigor en el uso de la lengua a la que se traduce.

Recordemos que entre las improntas de la escritura, se encuentran el uso de modos verbales y tiempos verbales, así como los términos adverbiales codificados u otros recursos perifrásticos equivalentes, que extreman su valor en la dimensión poética. La escritura de la poesía acude al repertorio de los signos distintivos suplementarios tales como el entrecomillado, los signos de exclamación, de interrogación, los guiones, la interrupción de palabras para su fragmentación, entre otros. También sobre los estratos fono y morfosintáctico se registran marcas, así como el nivel semántico provee los tropos como la metáfora, la metonimia, el símil, la ironía, la alusión, la elipsis, y los procesos isotópicos, etc. Asimismo la estructura discursiva constituye una dimensión en que se evidencian los diferentes niveles de lengua, y en el caso de la intermedialidad de los lenguajes específicos que se integran y que habitan el texto, por ejemplo en los casos de coexistencia de diferentes códigos como el visual, el sonoro, el táctil, el osmótico, entre otros..

De acuerdo con el modelo teóricometodológico que he desarrollado para la traducción de textos líricos, el correcto reconocimiento de estos recursos que configuran el sentido del texto de origen acrecienta la posibilidad de su traducción e inserción en la lengua de llegada. El trato analítico interpretativo del texto lleva a establecer lo que denomino *invariantes* de traducción: lo que *no debe quedar intraducido*.

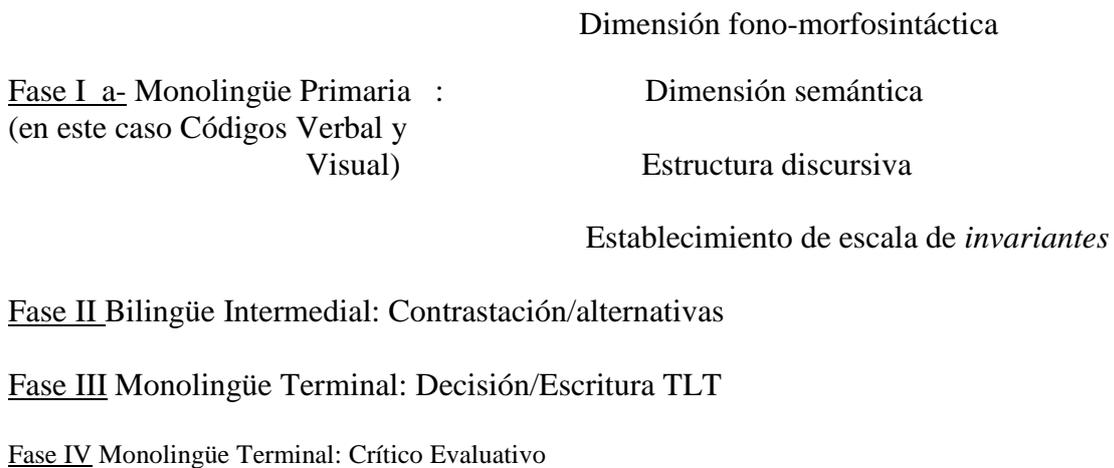
Es decir que la consideración del texto literario original (TLO), en el campo primario monolingüe, consta de dos momentos:

¹ Utilizo el término “ modelo”, según lo he especificado en numerosos trabajos, en el dominio de la teoría de la traducción con un doble alcance: a) Por un lado se trata de un esquema de reconstrucción de los procedimientos llevados a cabo en los procesos de traducción de textos poéticos; este repertorio descriptivo, corresponde al dominio de lo actual, puesto que el proceso ya ha tenido lugar, de modo que el modelo opera simultáneamente como instrumento crítico. B) Por otro lado, se trata del empleo y la aplicación de la descripción referida que orienta la operación de la traducción. Esta instancia concierne al campo metodológico propiamente dicho. En este caso estamos en el dominio de lo potencial, al emplearse lo descrito como guía, como repertorio estratégico para el proceso, aún potencial del traducir (Romano Sued, 2007). Este modelo, en realidad conjunto de “instrucciones” para la lectura profunda del texto a traducir, propone básicamente aprender a leerlo en la clave que su propio sistema nos proporciona.

- a. el relevamiento de las invariantes
- b. la detección de la estrategia de sentido o gesto poético propio del texto (que es naturalmente resultado de la interpretación), este momento tiene su base en las invariantes que han sido relevadas a los efectos de la traducción.

En el universo de la poesía, se trata entonces de determinar, ineludiblemente, el gesto poético estructural y estructurante, que se configura a partir de la articulación de aquellos elementos básicos y determinantes de la estructura. En esta instancia el traductor interviene con su decisión: con la evaluación del TLO, con el tratamiento analítico e interpretativo del mismo, se obtiene el repertorio del que surgirá el texto literario traducido (TLT), con las correspondencias de perspectivas. Por último, la cuarta fase, crítico-evaluativa que tiene lugar en la lengua de llegada, es diferida, pues ocurre en el proceso de recepción del TLT, tanto de parte del público lector general cuanto del especializado e incluye las revisiones, las críticas comparativas, las valoraciones.

Esquema de las fases del proceso de traducción



Explicación

Fase 1 .monolingüe: traductor: receptor primario del texto original o de partida (TLO).

El traductor opera al mismo tiempo como **investigador** de los **aspectos de género, tradición, interpretación, constatación de la existencia de antecedentes textuales, hipotextos, genética, reescrituras, enunciados autoriales**, etc, así como **revisor** de la literatura secundaria o crítica que en el campo del sistema de partida circula en torno de la obra en cuestión. En cuanto a la estructura discursiva se toman en cuenta las voces y los niveles de lenguaje de los enunciados. Luego de estos relevamientos construye una escala jerárquica de invariantes de traducción

Fase II bilingüe e intermedial, o de la traducción propiamente dicha

El traductor es aquí **mediador, comparatista, mediumn** entre los sistemas original y terminal de los campos literario y pictórico
Tomando en cuenta la escala de invariantes procede a la revisión de la producción de equivalencias, y a la confección de un listado de alternativas y contrastación de las mismas con asignación de valores de pertinencia, que luego de un balance, le conduce a la toma de decisiones entre las alternativas.

Fase III monolingüe, de producción en el sistema de llegada (SLT)

El traductor es **creador**.

Escribe el texto en la lengua del sistema de llegada en base a la estrategia de la *fidelidad a la perspectiva* del original.

FaseIV monolingüe, crítico evaluativa, en el sistema de llegada(SLT)

El traductor es el primer **crítico** del texto traducido

Confronta el texto con el original

Con otras versiones (si existen)

Realiza las consideraciones intratextuales en las dimensiones análogas a las del texto de partida

Analiza los aspectos contextuales, la inscripción en géneros tradiciones

La Crítica provee el estatuto que ha de tener la traducción, y esto ocurre en los procesos de interpretación y evaluación. (recepción diferida)

Soneto al pintor Best Maugard² (después de contemplar sus últimos cuadros)³

- | | |
|--|---|
| 1. Adolfo, si en tus ojos o en los míos | A |
| 2. anda la luz buscándome, te ruego | B |
| 3. que escondas en la sombra de tu fuego | B |
| 4. las soledades de nuestros navíos. | A |
| 5. En el mar de los ojos hay plantíos | A |
| 6. de peces luminosos que en el ciego | B |
| 7. recinto vertical le ponen fuego | B |
| 8. a cuanta sombra viene con sus bríos, | A |
| 9. tú que pintas miradas que no has visto | C |
| 10. y ellas te ven, enciélate y rodea | D |
| 11. de luces numerosas lo imprevisto. | C |
| 12. Pinceles que a los ojos abren paso | E |
| 13. te dan - sin que lo busques - una idea | F |
| 14. del agua sostenida, sin el vaso... | E |

Aplicación

Marcas de procedimientos y tropos en distintos niveles del poema⁴

² Adolfo Best Maugard (1891- 1964), perteneció a un grupo interdisciplinario de artistas de la literatura, del cine, de la pintura, del teatro y la música. Su obra tuvo significativa influencia en varias y sucesivas generaciones de artistas mexicanos. Se le conocía también bajo el apodo de Fito Best.

³ *Antología de la poesía mexicana*. Selección de Miguel Gussinye, Azor, México, 1967: 99-100.

1. Adolfo, si en tus ojos o en los míos A
2. anda la luz buscándome, te ruego B
3. que escondas en la sombra de tu fuego B
4. las soledades de nuestros navíos. A

5. En el mar de los *ojos* hay plantíos A
6. de peces luminosos que en el ciego B
7. recinto vertical le ponen fuego B

8. a cuanta sombra **viene** con sus bríos, A

9. tú que **pintas miradas** que no has **visto** C
10. y ellas te **ven**, enciélate y rodea D
11. de luces numerosas lo **imprevisto**. C

12. Pinceles que a los *ojos* abren paso E
13. te dan - sin que lo busques - una idea F
14. del agua sostenida, sin el vaso E

Ejemplos de análisis de los planos del poema

En la primera estrofa, que forma con el título un conjunto paradójal puesto que incluye al nombre propio, que no tiene traducción, y sin embargo el primer vocablo del apellido del pintor, **Best**, tiene por cierto un significado: **Best**, el mejor⁵.

⁴ Si bien en el relevamiento de los recursos poéticos verbales y visuales empleados en el soneto se consignan como elementos distintos, su inventario tiene estatuto heurístico puesto que en el soneto se diluyen límites entre los medios verbal y visual; su entrelazamiento es precisamente lo que hace a la condición intermedial del poema

⁵ El destinatario del poema, Adolfo Best Maugard perteneció a una constelación de artistas con la que Pellicer mantuvo continuos y estrechos contactos. Las obras de este grupo, entre ellos prestigiosos y renombrados muralistas, se caracterizan por la hibridación de aspectos vanguardistas con elementos de la tradición popular que impactó fuertemente en la pintura mexicana a lo largo del tiempo

Y el nombre de pila Adolfo, que marca el comienzo absoluto del soneto y del verso es lo que instala la isotopía de la visión y la mirada, con la reiteración de la vocal oscura /o/, se repite 7 veces y establece un **eje fónico-semántico** (que espacialmente reposa sobre el trazado de lo vertical) para construir el campo semántico de lo sombrío y la ceguera, según puede constatarse en los versos 3. /escondas/sombra/4. /soledades/; 5. /plantíos/; 6. /ciego/;8. /sombra/; 9. /no/; 11. /lo im-pre-visto/; 14. /sin el vaso/. Este campo semántico de lo oscuro-ciego-no visto, se opone al campo semántico de la luz, del ver, y del mirar, según se aprecia en los versos:

2. /la luz/; 3. /fuego/; 4. /navíos 6. /luminosos/; 7. /fuego/; 9. /miradas/; 10. /te ven/; 11. /luces numerosas/; 12. /(a los ojos)/abren paso/; 14. ; /te dan/

La construcción del mundo reposa en la ecuación palabra-imagen que se condensan en los verbos *rogar-pintar*: 2. /te ruego/; 9. /pintas/

Gesto poético

Este soneto dedicado al artista plástico Best Maugard, muestra de manera ejemplar las relaciones *intermediales* entre poesía y pintura, así como el régimen anafórico de la polaridad Visión-Mirada que se despliega en forma constante en el poema

El poeta *pinta* por medio de la sintaxis y de la forma soneto, construyendo un lenguaje singular que entrama ambas disciplinas artísticas. Esta primordial articulación y ensamblado de códigos, el visual y el verbal, que he llamado transcodificación intermedial, por una parte, y la contrainte propia del formato soneto, por la otra, implican un reto para el proceso de la traducción poética. Ambas, la intermedialidad y la forma fija, son dimensiones ineludibles que han de ser transpuestas creativamente en el texto de la lengua de llegada. (la transposición creativa según Jakobson), y las llamadas invariantes de traducción repuestas por medio de eprocedimientos compensatorios o desplazamientos sintáctico-semánticos).

El medio visual con todas sus dimensiones es alojado en el verbal arribando al soneto que con su forma fija lleva al extremo la significación al centrar en cada cuarteto el eje de las oposiciones ver-mirar- videncia-luz /no ver, ceguera- sombra-oscuridad. (Al mismo tiempo introduce la dimensión de los reinos con los cuatro elementos fundamentales, mar-agua/ cielo-aire/tierra(plantíos) -sombra/ fuego-luz, unido al tópico primordial del mar/peces/cardumen/ como dimensión del reino natural/ agua opuesto a aire.

En lo que respecta al vacío, para cualquier objeto (un vaso, una botella), existe un planteamiento artístico que recurre a la imagen como vestimenta del vacío a través de la representación y de la figuración. Por otro, hay un discurso estético que trata de desenmascarar la imagen y mostrar la ausencia real del cuerpo, el vacío que todo objeto envuelve. Se hace evidente la paradoja de que en la misma imagen del personaje central están las cuencas vacías de los ojos señalados por el punto de la pupila, del agujero de la mirada. Agujeros y de vacíos, imágenes entrecruzadas que el sujeto percibe y hace

percibir entre la videncia, la clarividencia, la pincelada, y la ceguera (ojos llenos, pinceles que pintan lo no mirado, el vacío de lo ciego).

Escala de Invariantes de Traducción

1. - Carácter de Bidimensionalidad/Intermedialidad expreso en el empleo integrado de dos códigos, el verbal y el visual, diseminado en todos los niveles del texto
2. Restricción formal obligatoria: soneto (Si bien no existe una equivalencia automática y mecánica entre el soneto de tradición española y el de tradición alemana)
3. Muestra de rima de soneto español abba abba cdc efe requiere de compensación determinada por la diferencia de los regímenes de las lenguas: el español es predominantemente silábico o silabotónico, el alemán es tónico y se base en la distribución de los acentos
4. Predominio de asonancias: mediante las oposiciones vocálicas se semantizan lo oscuro (vocales o/u) versus lo claro (vocales a/i/e/),
5. El plano semántico está atravesado por la isotopía de los elementos ojos-mirada, visión-ceguera, sombra-luz, diseminación y distribución de las palabras y vocales (oscuras y claras), que componen y sustentan la oposición ver-no ver. el título del poema, y el subtítulo del poema contienen y anuncian la isotopía, „al pintor“, el nombre BEST(MEJOR en inglés y en alemán), „contemplar“ „cuadros“
6. . Procedimientos dominantes: principio de repetición (frecuencia) y diseminación de sustantivos que forman parte de la isotopía principal: ojos, fuego, vista, ceguera, mirada, sombra, luz
7. Procedimientos miméticos: iconicidad con el gesto de la interrelación pintar-poetizar, delineando el vacío fundamental sobre el que el arte trabaja.

El Autor y su sistema poético

Carlos Pellicer⁶ está considerado como uno de los más grandes poetas de México de todos los tiempos, y la crítica lo ha consagrado como “el poeta de la luz”. Su inserción en el mundo cultural y de creación artística comienza a desplegarse con el movimiento Modernista de México y de Latinoamérica en general. Luz y silueta del mar son significantes recurrentes en su particular léxico, y adquieren un peso singular en el conjunto de su obra.

⁶Poeta y museólogo mexicano nacido en Tabasco en 1899-1977.. Hombre de la cultura y polígrafo, actuó en puestos importantes a la cabeza de distintos museos. Se desempeñó como profesor de literatura e historia y obtuvo la membresía de la Academia Mexicana de la Lengua. Asimismo fue presidente del Consejo Latinoamericano de escritores con sede en Roma.

Su permanente transitar a lo largo de su vida entre los mundos literario y pictórico encuentra claros registros en su voluminosa producción poética, Su preferencia por las artes plásticas de vanguardia se reconoce en sus procesos creativos intermediales pues de la pintura toma los distintos matices de la luz capturados en la fonosintaxis y en el ritmo de los poemas; procesos que se hacen especialmente patentes en el soneto que nos ocupa.. Desarrolla una verdadera estética de la luz, en la cual se patentiza la relación entre la imagen poética y la plástica estableciendo un diálogo abierto a la imaginación, que es lo que ha acompañado siempre a su producción.

Su aguda sensibilidad multiceptiva (estereoceptiva), le permitió captar las expresiones estéticas que apelan e interpelan a todos los sentidos, y lo hizo apto para elaborar un lenguaje que captura múltiples dimensiones y códigos.

La luz tiene el valor y la función de un fundamento, en el sentido material e intelectual, desde donde se traza una vertical que sostiene ascensos y descensos, composiciones y descomposiciones de la realidad. Al introducir las visiones de la luz y del color con la intensidad del trópico articulados a una cosmo-visión que hace de la mirada el eje ordenador de la operación poética, combina la exaltación vital con la “otra escena”, la de lo oscuro, “das Unheimliche”, la ambivalencia en que sume la poesía a lo sublime con su costado de oscuridad siniestra. Ello lo logra precisamente construyendo en base a la ya mencionada intermedialidad.

La luz y la sombra, propios de la potencia del espacio del trópico mexicano, la luz se eleva hacia el cielo pero nace del mar, como lo haría un chorro, surgente. Desde lo hondo del mar hacia lo alto de la luz, es que se trazan las figuras poéticas en la obra de Pellicer y traza el cenit y el nadir, del cielo y del mar (¿acaso dimensiones de Anábasis y Catábasis?) que se observan con frecuencia en sus poemas.

La luz y la sombra, propios de la potencia del espacio del trópico mexicano, la luz se eleva hacia el cielo pero nace del mar, como lo haría un chorro, surgente. Desde lo hondo del mar hacia lo alto de la luz, es que se trazan las figuras poéticas en la obra de

Desde Sigmund Freud sabemos que el arte utiliza lo imaginario para organizar simbólicamente lo real, al *organizar el vacío*, -ese vacío que configura la esfera de los sublime- teje una trama que bordea dicho vacío y se vale de los recursos que el lenguaje brinda, para proponer un acceso y una detención simultáneas frente a dicho vacío, el abismo central de la existencia. Es así como el artista opera con lo sublime, le da forma, lo modela, lo nombra, lo da a ver. Y más precisamente, en el caso de este soneto, en que junto al nombrar y dar a ver, a través de la forma, de los tropos y las figuras, desarrolla una teoría del yo y el tú, del nombre y de la mirada que metaforizan la dialéctica del mirar y ser mirado, de la visión y la ceguera, del vacío existencial, y lo gesta en una dimensión intermedial Esta dimensión se torna evidente en la insistencia del anudamiento tenaz de pintura con escritura: se despliega sobre una economía de alternancias entre luz y oscuridad⁷, y sus equivalencias vida/ muerte, de locus amoenus

⁷ Con la insistencia de la luz, se apela a una doble metapoesía, ya que se trata de la intermedialidad del lenguaje plástico y del poético, por una parte, y de un poema que es nombrado por hablar de la luz. Estamos en la metáfora del resplandor, a la Walter Benjamin, pero también en el resplandor en medio de la tiniebla, propio del salmo 34, que el *Patmos* de Hölderlin y el *Tenebrae* de Celan recuperan cada uno para su propio tejido del poetizar. Maugard la luz ha de venir en el lugar de la muerte, de la ceguera, para refrendar lo humano en la palabra poética, como voz armónica legada por una oración sin pathos.

y de temporalidad desgajada. A su vez, la insistencia de la luz convoca una doble metapoesía, ya que se trata de la intermedialidad del lenguaje plástico (retablo) y del poético, por una parte, y de un poema que es nombrado por hablar de la luz.

La experiencia del goce estético se desencadena a partir de la contemplación de un cuadro, allí donde la mirada del pintor captura nuestra mirada. Su pincelada que traza los indicios de un mundo, que rodean el vacío. Estas pinceladas vuelven hacia el observador en forma de un ojo que nos devuelve la mirada desde el cuadro. Las palabras, las significaciones, replican en imágenes verbales esta dialéctica del mirar y ser mirado. Como lo hace el poeta que está compenetrado de las miradas que se cruzan entre el pintor y el cuadro y el cuadro y el poeta. En ese entrecruzamiento es donde se instala el nombrar: el nombrar del nombre, y el nombrar de la dimensión de la mirada, de ver, y ser mirado, lo cual se capta y se enuncia en este soneto.

Fase II. bilingüe intermedial o de la traducción propiamente dicha

Luego de los relevamientos y análisis de las alternativas que ofrece la lengua de llegada, así como de las contrastaciones y evaluaciones de dichas alternativas, ha procedido, el balance y la selección entre las opciones más adecuadas. Es precisamente en esta fase en que tiene lugar el proceso de traducción propiamente dicho, que implica el recurso a la poética comparada, dando lugar así a la tercera fase del modelo.

Fase III. Monolingüe y de producción en el sistema de llegada (SLT)

Producción del poema alemán⁸

In der vorliegenden Phase entsteht ein Text in der Zielsprache bzw. den Zielsprachen, der gleichzeitig der produktiven und der re-produktiven Rezeption angehört, da es sich um einen neuen Text in der Zielsprache handelt, aber zugleich einen poetischen Sinn der Ausgangssprache wiedergegeben wird.

Dos ensayos, dos versiones

Sonett an den Maler Best Maugard (Versión con Ángela Brígido y Peter Schaffhauser)

Adolfo, wenn in deinen Augen oder in den meinen
das Licht mich sucht, dann bitte ich dich,

⁸ En lo que respecta a la situación sui generis del traducir del español al alemán, a la que cabe sin dudas el calificativo de „extraña“, la condición colaborativa propia del traslado de textos a otras lenguas, se complejiza a la vez que se hace evidente. (Bistue, 2010). El recurso a hablantes nativos germanoparlantes, luego de desarrollados el análisis y la interpretación del poema original, así como la discusión y el intercambio sobre opciones y alternativas para los procedimientos propios de la dimensión poética determinan el proceso de producción, en este caso de algunas versiones. Sin la discusión enriquecedora y orientadora con profesores alemanes y argentinos, traductores, y expertos como Ángela Brígido, Peter Schaffhauser, Lorena Battiston y Nina Flik, no habrían sido posibles las versiones que aquí se exponen.

dass du im Schatten deines Feuers
die Einsamkeiten unserer Schiffe verbirgst.

Im Meer der Augen gibt es bunte Gärten
leuchtender Fische, die im blinden
Raum der Tiefe Feuer entzünden
jeglichem Schatten, der sich kraftvoll naht.

Du, der du Blicke malst, in die du nicht geschaut,
doch die dich sehen, tauch in den Himmel ein und umgib
mit zahllosen Lichtern das Unvorhergesehene

Die Pinsel, welche den Augen den Weg öffnen
geben dir - ohne dass du danach suchst - ein Bild
des umschlossenen Wassers, ohne das Gefäß.

An den Maler Best Maugard (Versión con Susana Romano Sued y Nina Flik)

Adolfo, wenn in deinen oder meinen Augen
Das Licht auf der Suche nach mir ist, dann
bitte ich dich, im Schatten deines Feuers
die Einsamkeiten unserer Schiffe zu verbergen.

Im Meer der Augen sind es Felder
von leuchtenden Fischen, die im blinden
Vertikalen Gelände Feuer legen
Im Schatten, der mit ihrer Kraft/ihrem Leuchten kommt,

Du, der Blicke malt, die du nicht gesehen hast
Und sie sehen dich, steig zum Himmel und und umgib
Das Unvorhergesehene mit zahlreichen Lichtern.
Pinsel, die zu den Augen vordringen
Geben dir – ohne dass du danach suchst – eine Vorstellung
Des behaltene Wassers, ohne das Glas...

Fase IV, Críticoevaluativa en el sistema de llegada (SLT)

En esta fase, como ha sido dicho se lleva a cabo una crítica de las versiones cotejada con la escala de invariantes de traducción, tanto en lo que respecta a la Forma Soneto, cuanto a la distribución de los elementos fono- morfosintácticos y semánticos así como aquellos de la estructura discursiva. En esta instancia es ineludible la consideración de los desplazamientos, pérdidas y compensaciones en los distintos niveles del texto a fin de garantizar una fidelidad a la *perspectiva del original, es decir la reposición del gesto poético global*

Las dos versiones que aquí se consignan se mantienen dentro del formato soneto, con la restricción antes mencionada de la no-equivalencia de formas fijas entre sistemas literarios tan disímiles como el español y el alemán. Los procedimientos poéticos así como los tropos y las figuras, que en el original evidencian tajantemente los aspectos constitutivos de la intermedialidad *visual/verbal* se lograron mediante lo que Jakobson denomina „transposición creativa“ (Jakobson, 1959): La distribución en cuartetos y tercetos, los acentos, las asonancias las metáforas equivalentes fueron recuperados, y en particular se restableció en la traducción una semántica homóloga que permite que el gesto poético, cuya base son el eje Vertical y la dimensión doble de los códigos (Luz-Sombra, Anabasis-Catabasis, Ver-no Ver, Palabra-Imagen).

Finalmente se trata de establecer la posición de los nuevos textos en el interior del sistema de literario de llegada (SLT), en este caso del discurso lírico en la variante soneto, y en comparación con otras obras del mismo género en el campo de la poesía traducida

Im Hinblick auf die Rezeption im System (kritische Studien, Veröffentlichung in Anthologien, in akademischen Arbeiten usw.) handelt es sich um einen zeitlich versetzten Prozess, nämlich bis das Werk sich im Leseumfeld des Zielsystems etabliert hat.

Selección Bibliográfica

Selección de obras de Carlos Pellicer

Colores en el mar. México, 1924.

Piedra de sacrificios. México, 1924.

Camino. México, 1929.

Hora de junio. México, 1937.

Exágonos. México, 1939

Recinto. México, 1941.

Práctica de vuelo. México, 1956.

Con palabras y fuego. México, 1962.

Antología poética.. México, 1969.

Pellicer, Carlos, „Al pintor Best Maugard, artista, ahora más allá del arte“, in *Antología de la poesía mexicana*, Selec. De Miguel Gussinye. México, Editorial Azor, 1967, S. 99-100

Primera antología poética, 2da. Edición, México 2002

Bibliografía General

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997

Bistué, Belén *sobre la traducción colaborativa... ponencia en simposio Aduanas... 2010*

Fechner, Jörg-Ulrich, *Das deutsche Sonett Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*, Fink, München, 1969

Krüger, Reinhard,: Concrete Poetry. In: *Dictionary of Literary Biography: Brazilian Writers* (Volume 307). Ed. Monica P. Rector. Detroit, New York et al.: Thomson Gale. 2005

Jakobson, Roman 'On Linguistic Aspects of Translation', in R. A. Brower (ed.) *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959 pp. 232-39.

Labastida, Jaime. El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana. Instituto Politécnico Nacional. México, 1969.

Monsiváis, Carlos. La poesía mexicana del siglo XX. Empresas Editoriales, S. A. México, 1966.

Montes de Oca, Francisco. Ocho siglos de poesía. Editorial Porrúa. México, 1965.

Paz, Chumacero, Pacheco, Aridjis. Poesía en movimiento. Siglo XXI. México, 1966.

Romano Sued, Susana, *Consuelo de Lenguaje II, Problemáticas de Traducción*, Alción, Córdoba, 2007

----- “Intermedialität: Probleme der Übersetzung deutscher experimenteller Lyrik ins Spanische- Max Benses visuelles Gedicht *Jetzt*. Verbindung mit argentinischen Traditionen, en *Akten des Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*. Band 3. Übersetzen im Kulturkonflikt. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 79, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, 2007

----- “The Castilian Language, a Mosaic of Languages: an Exercise of the Memory as a Genealogy and Archeology of Culture” en Ette, O/Pannewick F. (eds), *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, , Vervuert, Frankfurt am Main 2006

Xirau, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. SEP/UNAM. México, 1982.

Zaid, Gabriel. "Casa a la alegría" en Antología poética. Fondo de Cultura Económica. México, 1969.