

Encuentro de límites: traducir poesía

M^a ROCÍO MUÑOZ DE LA PEÑA. U.C.M.

No nos llamemos a engaño y aceptémoslo sin paliativos: traducir poesía se convierte -lamentablemente con excesiva frecuencia- en una aventura que raya en la *insensatez*, en una lucha ciega contra los gigantes o molinos de viento de la creación literaria por partida doble. Sin embargo, acaso sea ese dato, la magnitud inicial del obstáculo, lo que proporcione la razón primera y el impulso que justifican tal aventura. Bucear en un *ámbito de expresión* donde la complejidad de las derivaciones comunicativas adquiere visos de inabarcable es, no cabe de esto la menor duda, un aliciente sólo comparable con el que brinda la posibilidad vislumbrada -una vez descubierto *otro ámbito* de naturaleza y funcionamiento diferentes- de establecer un campo de relaciones coherentes y de estricta correspondencia ente ambos. De ahí la persistencia en tal empeño que se viene dando sin tregua a lo largo de la *historia de las letras humanas* y que no deja de arreciar en la misma medida en que clasifican la *naturaleza* y el *grado* de las dificultades por salvar. Ciertamente, de la *diversidad* y de la *intensificación* de los puntos de contacto entre los individuos de las diferentes comunidades lingüísticas, así como entre las culturas -que han seguido itinerarios propios y significativos- nace la urgencia de arbitrar *medios* y de poner en juego *capacidades* susceptibles de lograr un nivel óptimo en el *canal de la comunicación* y en las consecuencias que de ella derivan.

Entre los medios el excepcional, el primero, el "único" -esto es, *la lengua y sus manifestaciones*- aporta, junto con esa *función comunicativa*, tan cara a la vertiente social de lo humano, una *vía hacia la identificación*, que

puede ser conscientemente percibida o no serlo en absoluto y que va a proporcionar un cauce para cuanto desde el orden creativo se genere.

Asistimos a un proceso llamativo y alentador por lo que hace a las lenguas y a su uso: en un sentido, el patrimonio cultural que constituyen los recursos de la comunicación *-oral y escrita-* parece haber dejado de ser privativo de un sector de especialistas para proyectarse en haces de alcance amplio y de visible influencia; ahora bien, esa misma eficacia y ese mismo dominio sobre el espacio y sobre el tiempo que presentan el *relato*, el *discurso* o el *mensaje* trasladados por los medios de difusión corren permanentemente un *riesgo* indudable de *desgaste* y de *difuminación* de sus límites. Así, un hallazgo o una recuperación en el orden léxico, cuando se dan en circunstancia favorable, *llegan, repercuten, se instalan* y, casi siempre, *se modifican y derivan...* para dar comienzo a un nuevo ciclo; lo cual no deja de ser una muestra más del carácter de "ser vivo", en permanente desarrollo y en constante evolución -sometido a influencias pero *autor de su propia historia-* que informa a la lengua. Y no cabe considerar tales hechos con la más mínima inclinación a la alarma. De este modo, las *ondas concéntricas* de la comunicación verbal se van dilatando y van incorporando al acervo plural espacios anteriormente reducidos a lo singular. Consecuencia de este proceso -nada desdeñable por cierto- es el *apogeo* de la función comunicativa de la lengua, tan tendente a la *universalización* que fuerza a esa otra función, a la *identificativa*, a la búsqueda incesante de nuevos espacios donde pueda caber una brizna de creación.

Porque, si bien es cierto que la creación literaria en su génesis, desarrollo, consecuencia y eco se mueve en unos campos de extensión sobrada, no es menos evidente que hay una parte de esa misma creación que, por sus móviles, su nacimiento, sus fines y su destino, está requiriendo una estimación propia e inconfundible. Hablamos, naturalmente, del llamado "espacio poético" y del "lenguaje poético" en que éste acaba por plasmarse. Y llegando a este punto parece forzoso hacer una pausa de reflexión. En efecto, este marco en que se están oyendo las voces autorizadas de eminentes artífices de la actividad poética resulta demasiado imponente para un sencillo intento de aproximación a la esencia y a las circunstancias que determinan a ambos: el espacio y el lenguaje. Ahora bien, declinar una labor de definición no implica la renuncia a aventurar unos cuantos trazos que sirvan para

sugerir los rasgos y el alcance del ámbito en que nos movemos o aspiramos a movernos.

Cabe establecer que, previamente a toda creación poética, en prosa o en verso, existe en lo más profundo de la conciencia una disposición, una aptitud, una aspiración -declarada o soterrada- capaz de actualizarse cuando se conjugan determinados factores; cuando la capacidad creadora personal entra en contacto con la memoria del símbolo evocador o con la percepción de una realidad intensamente inscrita en la experiencia; cuando, además, se ha intuido ya esa "relación con el otro" que provoca en parte y justifica el "hecho poético", entonces el "estado de poesía" que era cristaliza en un signo, en una *forma poética*, moldeada desde la voluntad de vencer al tiempo y al olvido de un modo duradero; desde una voluntad siempre activa en el autor, aunque él mismo no siempre sea consciente de su presencia.

Es la misma voluntad que dinamiza a la *inteligencia poética* en cuyo seno se fragua la aventura-proyecto, esa "literatura reducida a lo esencial de su principio activo" en expresión de Paul Valéry. Admitimos que ese proceso misterioso, ese arcano de la *creación poética* tiene un valor indiscutible de hecho nuclear, necesitado no obstante de un polo de recepción, sin el cual ni llegaría a producirse ni -en el caso de que sí ocurriera- tendría justificación cabal su existencia. Glosamos a Starobinski:

La recepción de las obras es una apropiación activa que modifica su valor y su sentido en el transcurso de las generaciones hasta el momento en que nos encontramos, de cara a esas obras, en nuestro horizonte propio, en situación de lectores.

Entre *creación* y *recepción* está el poema -en verso o en prosa- como una especie de obsequio que, a sabiendas o no, el poeta destina a su lector. Este toma parte activa en el proceso, se siente llamado a implicarse en el poema, por un mero *placer estético* o por llegar cuan lejos le sea posible, en el *conocimiento de sí mismo*. Descubre así que el poema escrito, como actualización que es del lenguaje poético, representa un medio liberador de las operaciones del inconsciente y del sueño, una inacabada búsqueda de la "dialéctica de la intersubjetividad", a través de la diversidad total de sus manifestaciones históricas; descubre también que esa búsqueda corresponde a un insaciable "anhelo de razón" que experimenta el poeta y que éste pretende compartir con su lector. El *placer* y el *conocimiento* serán al fin

posibles, únicamente, en razón de esa "relación con el otro" elaborada en los innumerables entresijos de la dialéctica.

Más allá de los múltiples móviles y objetivos que quepa atribuir al hecho poético concreto, obligado es reconocer que, cuando éste se produce, no sucede como un exclusivo impulso subjetivo que encuentra en sí mismo su razón de ser; la existencia del "otro", del "ser por referencia a", y la presencia de un universo -reacio o cobijador, según los casos- va a permitir que, por encima de toda mirada escrutadora a las interminables complejidades del "yo", ese instrumento de excepción que es poeta se reconozca legitimado para ejercer de intérprete de las voces universales que percibe o que suscita, ya que la creación poética y el placer que de ella deriva no aspiran a diluirse en el limbo de lo superfluo, sino que van a sustentar las intuiciones, las convicciones, las energías y los deseos necesarios para construir el edificio de la utopía-motor de la historia.

En cuanto al "cómo", esa dimensión sin la cual el "qué" se disminuye, nos pone en contacto con eso que hemos dado en llamar "lenguaje poético", tan indefinible y tan huidizo, pero tan poderosamente real. Establecer los *límites del lenguaje poético* es tanto como asignar unos criterios a su contenido que no tengan que ver en exceso con la disposición de las palabras y sus posibilidades clásicas de combinación. Condicionantes tan fuertes como la *rima* y la *medida* -tan fuertes, sí, y tan fuertemente impulsoras de la capacidad creadora- no deberían jamás convertirse en freno para el sentimiento inspirado, invasor y articulador de espacios, sino que, llegado el caso y en un discreto replegarse hacia estratos menos evidentes, podrían prestar sus calidades a algo tan unido a la poesía de hoy como es la libertad en la forma. Se dan frecuentes ejemplos de malabarismo verbal, es cierto, pero no lo es menos que no es ésta la tónica más significativa. Los caminos actuales del hecho poético exploran estrategias y recursos del caudal de la lengua hasta llegar a dar razón de los más sutil o de lo más provocador que, consciente o subconscientemente, se gestó para suscitarlos. Se explora hasta *el límite*, hasta esa "magnitud fija a la que puede acercarse indefinidamente una magnitud variable sin alcanzarla", y se descubren nuevas combinaciones, recursos insospechados. pero siempre está *el límite*, el recuerdo de una finitud ilimitada... Y, a este lado, está el sonido -aunque sea escrito, está el *sonido*- con sus tiempos, su ritmo, su acento, sus pausas, sus ausencias, sus regresos, sus juegos de aliteraciones... Está la *palabra*: densa y

liviana, fiel y huidiza, completa y vana, moldeable y rígida, capaz de crear *discurso* en un vértigo de alianzas y armonías que confluyen en la *imagen*. Luego, cuando el discurso se quiebra y se multiplica por mil, nace la *metáfora* como figura capaz de desafiar al *límite*, mientras se van ampliando las ondas concéntricas en la misma medida que el *universo poético*.

Sucede a veces que, para que el virtual lector tenga acceso al texto, lo relea y lo recree en un pulso con el tiempo y con el espacio, se necesita de toda necesidad la contribución de un nuevo proceso: *la labor del traductor*. Ambos, el traductor y su tarea, no son dos nuevos ingredientes destinados a añadir complejidad al hecho poético, sino dos piezas necesarias en el itinerario que el *proyecto poético* recorre hasta alcanzar la fusión con su *objeto*.

No se nos ocultan las dificultades que entraña todo intento de traducción; dificultades, por lo demás, surgidas de motivos muy numerosos y muy diversos, ya que se trata de hacer posible un *encuentro multiplicado*: en el orden de la sensibilidad, del pensamiento, del deseo, del concepto, de la adhesión y de la negación personales, individuales y únicos, sí, pero también enmarcados por una realidad histórica, geográfica -cultural en suma- que potencia o atenúa su alcance. Si añadimos a esto que el *instrumento*, el "cómo", es una entidad tan decisiva y tan sorprendente como el lenguaje, y que lo que en el proceso de traducción se va a fraguar es la *confrontación* de dos lenguas concretas que se miden, con su historia a la espalda y con un desafío por delante, desbrozando los terrenos descuidados, dando vigor y color a los que aparecen desvaídos, abriendo cauces nuevos para los nuevos caudales, tendremos que reconocer de antemano el serio compromiso que representa *traducir poesía*. Especialmente cuando el poeta ha optado por la disciplina de una *forma tradicional* -verso, rima, ritmo, consonancias, asonancias, medida...- que va a ser clave estética de su obra pero escollo casi insalvable para que esa obra llegue idéntica, con todas sus cualidades, a un lector que deba conocerla a través de otra lengua.

Al abordar la cuestión del *lenguaje poético en su versión traducida*, parece inexcusable centrar la reflexión en unos términos más precisos, esto es, en lo que se refiere a la *lengua de origen* y a la *lengua-término* concretas, porque de las relaciones que se generen en cada caso van a resultar planteamientos y soluciones en verdad específicos. Aquí y ahora contemplamos, naturalmente, el *encuentro* entre el francés y el español, o entre el

español y el francés, que no es lo mismo. En efecto, no se abren las mismas interrogantes lingüísticas cuando se traduce del francés al español que cuando se traduce del español al francés. Y, de modo paralelo, rara vez se harán iguales planteamientos un traductor francés y un traductor español situados ante un mismo texto, ya que la referencia que constituye la lengua materna no puede dejar de ser determinante. Pero... del traductor hablaremos más adelante. Volvemos, en cambio, la mirada hacia las lenguas ya citadas, con el ánimo de establecer los caracteres más marcados de cada una, los rasgos que las configuran -referidos a la expresión poética- y que hacen que sean lo que son y, además, que lo parezcan.

Empezando por el francés, lo primero que prende la atención, y la embelesa por cierto, es esa *coreografía fonética* capaz de poner en movimiento a todo un séquito de fonemas que se articulan en sonoridades vocálicas -combinadas y simples- y en efectos consonánticos que realzan o atenúan la expresión, en la voz, a merced del juego: sordo/sonoro; oclusivo/fricativo; gutural/dental; labial/palatal... etc... Hay un mecanismo, el de la *nasalización de vocales*, sin equivalente en español, que va a permitir, por ejemplo, una gran libertad de acción a la hora de buscar *secuencias a la rima*.

En lo que se refiere al *orden léxico y semántico*, la historia, la cultura o, lo que es lo mismo, el sentido de la vida, se vierten en asociaciones *simbólicas* y en *modulaciones prácticas* muy cercanas al ser social; por otra parte, el afán por buscar y valorar *lo sustantivo* da lugar a nombres de empleo muy frecuente y muy vario, que derivan de algunos verbos y que entran a formar parte de buen número de vocablos compuestos.

Pero hay hechos de lengua con las raíces bien hundidas en las actitudes vitales. Uno de ellos es el que llamaremos fenómeno *ánimo-céntrico*, revelador de una clara inclinación a conferir al *ser animado* -principal protagonista del enunciado- igual protagonismo en el reparto de funciones sintácticas; por esta razón, será preferiblemente sujeto, aunque para ello sea necesario recurrir al empleo de la voz pasiva o de perífrasis verbales con alguno de esos verbos-comodín como son, por ejemplo, "laisser" y "faire". Otras características del *francés* son también la organización de las palabras en el enunciado -*l'ordre logique*- y el reparto meticuloso de las preposiciones, otras tantas muestras del afán de claridad y de precisión...

Vamos a limitar nuestra somera observación a estas pocas notas, ya que en ellas se incluyen otras muchas que están, sin duda en el ánimo de todos.

¿Y el español? ¿Con qué apuntes elementales y precisos podríamos sugerir una descripción? Procediendo en el mismo orden que hemos seguido anteriormente, un vocalismo poco diversificado, muy neto de timbres, y un reparto de consonantes estable, rico en número, variado en realizaciones: alveolares vibrantes, africadas, guturales, interdentes desafiantes...; un orden fonético, en suma, que guarda una buena relación de coherencia con la lengua escrita.

En el nivel *léxico-semántico*, sirve cuanto hemos dicho anteriormente acerca del *francés*, siempre que se hagan las correspondientes salvedades y las transferencias requeridas a una situación histórica y cultural propia y, por ende, diferenciada. En *español*, la selección léxica que se opera en el campo de lo poético tiende a rescatar del olvido y a *instaurar* el vocablo inusual que, por serlo, ha mantenido intacta la fuerza de su significado y ha visto crecer su poder de atractivo.

Si pasamos la ráfaga de una mirada sobre la construcción de los enunciados, descubrimos al momento una *libertad casi total* en la organización de las palabras y de sus funciones; en ella estriban, precisamente, los inagotables recursos expresivos de que dispone el *español* para *acentuar* o *atenuar*, jugando con las prelocuciones y prodigando el hipérbaton siempre que se deja de sentir su necesidad o su conveniencia. Ahora bien, estos quiebros frecuentes de la sintaxis, *estas dislocaciones* están llenas de riqueza y, sobre todo, lejos de dejar una sensación de fragilidad, marcan una línea de firmeza que subyace a cualquier modificación del orden.

Otra *impresión* (nótese que digo *impresión* y que, por lo tanto, es un paso puramente subjetivo) parece estar en consonancia con cierta contradicción histórico-vital del español (y aquí "español" es un gentilicio); nos referimos a esa actitud contenida, de reservada discreción que parece pedir disculpas por el descubrimiento, la conquista, el imperio, el Cid, Don Juan, la prepotencia... mientras se diluye en el enunciado formal, evitando el empleo del pronombre sujeto y desplazando al *ser animado-protagonista* hacia zonas más grises de la función sintáctica, tras privarle de su *nominal* a cambio de un simple *dativo* en la mayoría de los casos.

¿De qué modo pueden conjugarse estos factores en la *traducción*? ¿Cómo se opera para salvar esa franja en que los *límites* de dos lenguas se encuentran, unas veces para sumar sus distancias y otras para superponerlas, reduciéndolas? El *traductor*, a falta de claves, tomará *decisiones*, combina-

rá *opciones* y *servidumbres* pero, sobre todo, buscará la mejor *sintonía* con el autor y con su texto. Entre las decisiones, una de las primeras sería la *fidelidad*: primero al "qué", después al "cómo", si bien en algunos casos podría invertirse este orden. En efecto, cuando el texto poético sometido a traducción es un poema regularmente construido, al traductor se le plantea un triple dilema:

- a) *Hacer una traducción estricta o una adaptación libre.*
- b) *Respetar las formas poéticas del original o prescindir de ellas.*
- c) *Afrontar la traducción solo o en equipo.*

Corresponde a cada traductor la responsabilidad de elegir y de *volver a elegir* en cada caso, en función de las características del texto. Por ejemplo, cuando el valor primero de un poema radica en sus cualidades estéticas, en el juego musical de las sonoridades, en los efectos de la rima y del ritmo, será un error despojarle de tales rasgos que, en este caso, tienen el carácter de esenciales. Habrá otros poemas, en cambio, en los que la forma será un puro artificio prescindible, a favor de un contenido sugerente. De cualquier modo, el atender a la elaboración formal de un poema en verso va a requerir ciertas *adaptaciones* y más de una *licencia* o transgresión en lo que se refiere al léxico o a la sintaxis.

Lógicamente, habrá que sopesar las consecuencias de cada solución con el fin de optar por la que menos altere el *texto original*, por la que mejor dé razón de su *contexto* y, sobre todo, de su *autor* así como de la realidad que constituye su *objeto*: una realidad universal, parcial o pintoresca, que se plasma en la esfera de lo consciente -pensado, sentido o deseado- o en la esfera del inconsciente soñado, imaginado o asociado- y que se dinamiza a través de factores funcionales, semánticos, dialécticos o prosódicos. Con ayuda de tales criterios, el acceso a la *unidad de traducción* (esto es, el "segmento mínimo del enunciado con una cohesión tal entre sus signos que éstos no deben ser traducidos por separado"), su valoración y su transferencia se harán con arreglo a unas bases más firmes.

Es indudable que la traducción de un término o de una expresión referidos a una *realidad parcial* entrañará, en principio, mayor dificultad que si la referencia se sitúa en una *realidad universalmente compartida* y, por eso mismo, *lingüísticamente reflejada*; y más difícil aún resultará la traducción

a medida que nos acerquemos a lo *pintoresco* y *particular*, por el hecho de no ser compartido; es ésa una de las áreas en las que es forzoso admitir la "traducción imposible" y conformarse con la aproximación y la explicación. (Véase, a modo de ejemplo, el título del poema de Machado "El indiano", en el texto traducido que se les ha facilitado). Y, si de dificultades tratamos, más impenetrable resultará para el traductor la esfera del inconsciente que la de la conciencia temporal; tendrá que pertrecharse con todos los medios posibles que le lleven al mayor grado de identificación con el *primer autor*; pero, así y todo, nunca tendrá la certeza de haber logrado la *sintonía fina* con él.

En cuanto a los *factores de tipo formal*, son a la postre las claves del éxito o del fracaso de una traducción. Es cierto que el traductor se orienta, sobre todo, por los valores semánticos que se dan en *los dos extremos* del proceso y que la elaboración que deba realizarse entre esos dos polos -secreta y comprometida- estará basada en los criterios aplicados a la *realidad* y al *nivel de percepción* que de ella se da en el autor. Después, a la hora de las soluciones, responderá a *opciones* o a *servidumbres*, según la ocasión; existe *servidumbre* cuando es el propio sistema de la lengua el que impone una *forma determinada*. (Varios casos de *servidumbre* ilustran algunos de los poemas que pueden consultar. Hay *servidumbre*, por ejemplo, a la hora de situar la *función sujeto*, y es evidente que con ello se trastocan no pocas calidades del texto poético. (Veamos el poema de Machado citado anteriormente, "El indiano", en cuya traducción encontramos las *servidumbres* siguientes:

2ª estrofa:

Dióse a trabajar la tierra
con fe y tesón el indiano...

queda convertido en:

Plein de foi et d'ardeur Miguel
se mit à travailler la terre...

En la última estrofa:

!Qué mala muerte le dieron
los hijos malos!

se transforma en:

Ses mauvais fils l'ont fait
mourir de male mort!

(Con un "mauvais" bastante discutible).

y

No duerme bajo la tierra
el que la tierra ha labrado.

da

Celui qui cultiva la terre,
il ne dort pas dessous la terre.

En "Amor América", de Pablo Neruda, en la penúltima estrofa, los versos quinto y sexto logran un efecto de balanceo rítmico gracias al desplazamiento del sujeto:

y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Efecto que queda anulado en francés, al restituirse el orden lógico:

et la lumière était douce comme une biche
et l'ombre paraissait une paupière verte.

También hay *servidumbre*, a veces, en el lugar que se le asigna al epíteto.

Así, en otro poema de Machado, "Anoche cuando dormía", el último verso de la segunda estrofa:

blanca cera y dulce miel

queda así:

de la cire blanche, du miel doux

O, en la estrofa final del tercer poema de Machado:

me miré en la clara
luna del espejo

se modula en:

je me suis regardé dans la glace
claire du miroir...

En ocasiones, es el propio sistema de organización del enunciado el que somete al traductor a *servidumbre* y le fuerza a aceptar, incluso, evidentes atenuaciones del mensaje cuando no cambios de sentido.

Volvemos a Antonio Machado. El poema "Abril florecía". Penúltima estrofa:

Tan solo en el huso
el lino giraba

tiene un sentido desviado en esta versión francesa:

Sur le fuseau le lin
seulement tournait...

Si leemos "Amor América", de Pablo Neruda, en los versos 3º y 4º encontramos:

fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles...

La *cordillera*, para un chileno, es algo mítico, es refugio vivo y testigo incommovible; pues bien, la traducción al francés, forzada por ese "cuya" precedido de preposición, ha dado la primacía a la parte y ha minimizado el todo:

et il y eut l'onde lustrée des cordillères:
le condor ou la neige y semblaient immobiles

En el poema LIX de Machado, en la penúltima estrofa:

Era ardiente porque daba
colores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar

La versión francesa ha perdido toda calidad de ritmo, métrico y sintáctico, por un afán excesivo de mantener las categorías morfológicas incontaminadas:

Il était brûlant, parce qu'il donnait
une chaleur de brasier flamboyant,
et c'était un soleil parce qu'il éclairait
et faisait pleurer.

La *puntuación* no es en modo alguno un factor accesorio y condiciona, muchas veces, el buen resultado del *proceso de traducción*. En el poema de Machado que acabamos de ver, en el verso número cinco, el traslado de una simple coma ha dado al traste con el sentido.

En cuanto a el poema número 18 de Guillevic, la traducción del último verso sin la coma se propone evitar toda ambigüedad, subrayando el matiz consecutivo de "luego".

En otros puntos, el traductor es libre para actuar en razón de sus *opciones*, que le van a exigir, quizá, mayor vigor que las propias servidumbres pues le obligarán, en ocasiones, a acercarse a los límites de la metalingüística, a dar con el origen remoto de tantas conexiones por explicar.

A la vista de las dificultades que entraña el simple acceso al *mundo de lo poético*, parece obligado concluir que *el mejor traductor sería el poeta*. Conclusión, creemos, aventurada. Porque, aun en el caso de que el juego con la *lengua de origen* y con la *lengua-término* fuese óptimo, hay que dejar un margen -nada marginal por cierto- a las actitudes propias, marcadas por los *límites del contexto* y del *intertexto* personal.

Posiblemente, una distancia en la contemplación del *hecho poético* podría aportar una perspectiva deseable, siempre que ésta no resultase deformadora. En cualquier caso, el *traductor-no poeta* se acercará al texto que se le inmola con verdadera unción, pero también con valor; con el valor que confiere la propuesta exigente, con una *aspiración grande* aunque no ilimitada, y sabiendo que se puede llegar muy lejos, pero que los *límites* son, en definitiva, esa porción de *absoluto* que se encierra en todo lo creado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BOUSOÑO, C. (1985) *Poesía postcontemporánea*. Ed. Júcar.
- * BRIOLET, D. (1984) *Le langage poétique*. París: Nathan.
- * COHEN, J. (1966) *Structure du langage poétique*. París: Flammarion.
- * ETIEMBLE / CAILLOIS, R. (1978) *Colloque sur la traduction poétique*. París: Gallimard.
- * GARCIA BERRIO, A. / HERNANDEZ FERNANDEZ, T. (1988) *La Poética: tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis.
- * GUILLEVIC (1973) *Inclus*. París: Gallimard.
- * MACHADO, A. (1936) (1973) *Campos de Castilla*. Trad. París: Gallimard.
- * NERUDA, P. (1955) (1977) *Canto general*. Buenos Aires: Losada. Trad. París: Gallimard.