

# TRADUCCIÓN Y DISCURSO POÉTICO

Martha L. Canfield\*

El artículo indaga la relación entre traducción y textos poéticos, analizando algunos poemas representativos en castellano y en italiano. El objetivo de este examen es, por un lado, resaltar lo que al traducir se pierde a nivel métrico, lingüístico y fónico; y por otro señalar algunos logros muy positivos, como el realizado con el *glígligo* de Cortázar.

## *Traduzione e discorso poetico*

L'articolo indaga il rapporto tra traduzione e testo poetico, analizzando alcuni componenti rappresentativi in castigliano e in italiano. L'obiettivo è, da una parte, quello di indicare cosa si perde nel tradurre a livello metrico, linguistico e fonico; dall'altra rendere omaggio a esiti molto positivi quali il *glígligo* di Cortázar.

## *Translation and Poetic Discourse*

The article investigates the relationship between translation and poetic texts, through a comparative analysis of some Spanish and Italian representative poems. The aim of this survey is to underline what is lost in translating on a metric, linguistic, and phonic level; but also to pay tribute to certain very positive results, such as the translation of Cortázar's *Glígligo* language.

## **Traducción como una traición**

Está muy difundido el lugar común que considera la traducción sobre todo como una traición del texto original. Expresiones como 'traduttore traditore' o 'la bella infedele' son bien conocidas y se repiten en todos los idiomas, la primera para subrayar (justamente) la afrenta al original, la segunda para justificar en parte la 'infidelidad' en razón de la 'belleza'. De todos modos la 'belleza' lograda en la nueva lengua no ha de ser nunca comparable al original: decía Cervantes, no sin razón, que una obra traducida es como un tapiz visto por el revés, allí está todo, dibujo y colores, pero se ha perdido 'algo' que es lo que nos hace exclamar cuando volteamos el tapiz, «ah, ahora sí» (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, II parte, cap. LXII).

\* Università di Firenze.

Si hemos de creer en la noción mallarmeana de *langage poétique*, la poesía es intraducible. La primera razón de ello nos la da Valéry cuando señala la *indisolubilidad* en poesía de ‘sonido’ y ‘sentido’ (s.p.). A su vez Maurice Blanchot señala que

la obra poética tiene una significación en la que la estructura es original e irreducible... El primer carácter de la significación poética es que ella está vinculada, sin posibilidad de cambio, al idioma que la manifiesta. Mientras que en el lenguaje no poético sabemos que comprendimos la idea que el discurso nos aporta cuando podemos expresar esa idea de otra forma [con otras palabras], adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de un determinado lenguaje; al contrario la poesía para ser comprendida exige un sometimiento total a la forma única que ella propone. El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, de todos los movimientos, de todos los acentos del poema. No existe sino en ese conjunto y desaparece cuando tratamos de separarlo de la forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que él es [...] (129).

Gérard Genette no acepta la distinción entre poesía y prosa de esta manera, para él también la prosa puede ser intraducible si en ella lo que se dice está estrechamente relacionado con la forma en que se dice, o bien, si la forma es un elemento esencial del mensaje (99).

En general la traducción se considera una especie de ‘mal necesario’. Pero, a pesar de todo, la traducción es imprescindible porque nos permite conocer los productos poéticos de idiomas que no conocemos. La traducción, por lo tanto, sirve para difundir y cumple una función didáctica. Cuanto mayor sea la función didáctica del traductor, mayor será el aparato de notas explicativas que acompañará las versiones. Con las notas se tratará de ilustrar al lector sobre lo que pierde no leyendo el original. Si la intención es sobre todo la de ‘difundir’ una obra, las notas podrán ser mínimas o aún inexistentes y el traductor se limitará a proponer sus versiones como textos (más o menos) autónomos. Naturalmente las ‘infidelidades’ no faltarán. Pero también puede suceder que el texto traducido adquiera el valor de una obra maestra: pensemos en las traducciones de escritores hechas por escritores, Edgar Allan Poe traducido al francés por Baudelaire, o al español por Cortázar; Paul Valéry traducido por Jorge Guillén; Proust por Salinas, Salinas por Vittorio Bodini, etc.

### **La traducción como forma de ‘transposición literaria’**

La traducción es una forma de ‘transposición literaria’, la más sencilla y difundida –dice Genette (255)–. En general podemos decir que ella se efectúa de dos

maneras radicalmente distintas y en cierto sentido opuestas, entre las cuales hay, naturalmente, muchas posibilidades intermedias. Una es la que da preferencia al nivel semántico: tenemos entonces las traducciones en prosa. No siempre van acompañadas del texto original, pero casi siempre están premurosamente provistas de notas explicativas más o menos generosas. Muchos de los que han nacido y se han formado en países de lengua española han estudiado sin duda la *Divina Commedia* en la traducción de Manuel Aranda San Juan, cuya primera edición se remonta al año 1868, prácticamente plagiada veinte años más tarde por Enrique de Montalbán, después de lo cual fue repetidamente republicada hasta la última, de 1983. El método elegido por Aranda San Juan (o Sanjuán) es el mismo que utilizara muchos años más tarde el gran hispanista florentino Gaetano Chiappini para traducir al italiano al poeta barroco Francisco de Rioja. En estos casos, sin duda útiles del punto de vista didáctico, a la traducción se suma otra forma de transposición que es, precisamente, la de la poesía a la prosa. En ella se resuelven además las dificultades de comprensión de ciertas estructuras sintácticas (el hipérbaton, entre otras) y de todos los sobrentendidos metafóricos. El resultado es un texto claro y aséptico, ya no poético, que sirve como guía de lectura al original, pero que de ningún modo podría sustituirlo.

En el otro extremo está la traducción en verso que da la preferencia al nivel fónico, o sea a la musicalidad, a la métrica y –cuando es posible– al fonosimbolismo. En este caso las infidelidades semánticas resultan inevitables. Veamos cómo traduce Manuel Durán (poeta él mismo) unos versos de Leopardi. Dice Leopardi:

Somiglia alla tua vita  
la vita del pastore.  
Sorge in sul primo albore,  
move la greggia oltre pel campo, e vede  
greggi, fontane ed erbe;  
(*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: 189).

Y traduce Manuel Durán, respetando el ritmo de la silva:

Se parece tu vida  
a la de los pastores.  
Se levantan al alba,  
avanzan por los campos con sus greyes,  
ven rebaños y prados (205);

donde la palabra 'fontane', del último verso citado, ha sido eliminada para poder mantener el heptasílabo.

No obstante, es indudable que este procedimiento permite al lector extranjero percibir una música semejante a la del texto original. Son así las traducciones de poetas franceses hechas por el estudioso y poeta colombiano Andrés Holguín. Así también es la traducción al italiano de Jorge Manrique hecha por Mario Pinna o, al revés, la traducción al español de la *Divina Commedia* hecha por Ángel Crespo. De esta última es justo recordar que fue elogiada tanto por los italianistas españoles como por los hispanistas italianos y recibió en 1979 el Premio de los Libreros y Lectores italianos y en 1980 la Medalla de Oro de la *Nascita di Dante*, que concede la ciudad de Florencia.

Entre estos dos extremos metodológicos, como quedó anunciado, las posibilidades son muchas y lo más justo sería buscar un equilibrio entre los elementos más creativos y significativos del poema al trasladarlos a la otra lengua para tratar de que se pierda lo menos posible. Y ahora trataremos de enumerar rápidamente lo que se pierde en una traducción.

### Elementos que se pierden en una traducción

Lo primero que sentimos que se pierde en una traducción, naturalmente, es la música original. Por ejemplo, un poema como el *Nocturno III* de José Asunción Silva debe su poder de fascinación sobre todo a la música, a esa sucesión casi ininterrumpida de unidades melódicas de cuatro sílabas con acento en la tercera (UU — U), o sea el ‘pie’ de verso que en retórica se llama ‘peón tercero’. Citamos a continuación algunos versos del poema separando con barra las unidades quatrosilábicas que se encuentran reunidas en un solo verso, separación que a veces puede caer dentro de una misma palabra:

Una noche,  
 una noche / toda llena / de perfumes / de murmullos / y de músi – / ca de alas.  
 Una noche  
 En que ardían / en la sombra [...]  
 A mi lado / lentamente / contra mí ce – / ñida toda [...] (11).

Parece imposible recrear las mismas secuencias melódicas en otro idioma. Sin embargo, dado que el efecto creado por el poema deriva asimismo del uso de repeticiones, de la acumulación de esdrújulas y de la preferencia por un lenguaje áulico, que más fácilmente puede encontrar su equivalente en otros idiomas –es, en efecto, más internacional, y eso buscaban los modernistas–, tal vez el *Nocturno III* no es completamente intraducible. Doy un ejemplo de lo que yo misma me empecé en hacer como homenaje al gran Silva:

Una notte,  
 Una notte / tutta piena / di profumi / di sussurri / e di musi – / ca di ali.  
 Una notte  
 quando ardeva – / no nell'ombra [...]  
 Al mio fianco / lentamente / tutta quanta / stretta a me [...] (21).

De todos modos, como decía Blanchot (129), sonido y sentido están estrechamente enlazados en la poesía y porque 'sonido' significa mucho más que composición métrica, lo más frecuente es que el efecto del original se pierda –al menos en parte– en la traducción. Recordemos un famoso verso de Leopardi:

Dolce e chiara è la notte e senza vento (109)<sup>1</sup>.

Este verso ejerce su poder de seducción, en primer lugar, a través de la serie ininterrumpida de troqueos:

— U — U — U — U — U — U

Pero también a causa de los acentos, que caen todos sobre vocales abiertas: la *o* de *dolce*, la *a* de *chiara*, la *è* voz del verbo *essere*, la *o* de *notte*, la *e* de *senza* y la *e* de *vento*. El español se parece al italiano y el verso se puede traducir literalmente:

Dulce y clara es la noche y sin viento

A pesar de ello, las diferencias son relevantes y actúan en contra del efecto deseado: primero la inevitable introducción de las vocales cerradas, sobre todo la *u* de *dulce* y la *i* de *sin*, vocales que estaban totalmente excluidas del verso italiano. Ello perjudica la impresión de estatismo sonoro, o de mínima movilidad vocálica, de uniformidad, de vastedad y de calma que comunica el verso italiano y que se relaciona, precisamente, con lo que se dice de la noche. En segundo lugar, le falta una sílaba, dado que *senza* se traduce *sin*; eso nos obliga a leer con una pausa, para indicar la dialefa entre la *e* final de *noche* y la conjunción *y*. Con la dialefa, además de ganar una sílaba y completar el endecasílabo, se tonifica la *y*, que de átona natural (AN) se vuelve tónica rítmica (TR), con lo cual se recupera además el troqueo que faltaba.

Dulce y clara es la noche y sin viento  
 — U — U — U — U — U — U

<sup>1</sup> Es el primer verso del Canto XIII de Leopardi, intitulado *La sera del dì di festa*. Cf. Giacomo Leopardi, *Canti*, ed. de Niccolò Gallo-Cesare Gàrboli.

Pero esa pausa obligada rompe la unidad indivisible y significativa percibida por Leopardi y expresada en la unidad indivisible –sin cesura– del verso original:

Dolce e chiara è la notte e senza vento

El ejemplo contrario sería aquel en el que la transposición lingüística obliga a cambios de estructura sintáctica o lexicales, a pesar de los cuales el efecto original buscado por el autor se mantiene en la traducción. El siguiente verso de Antonio Machado:

Fue una tarde lenta del lento verano...

es traducido por Oreste Macrí así:

Fu una lunga sera della lunga estate... (176-177)<sup>2</sup>.

Aquí los cambios operados resultan dos: uno lexical, dado que *lenta* se traduce *lunga*, o sea *larga*; y uno sintáctico, dado que el adjetivo precede al sustantivo *sera*. El efecto, sin embargo, es prácticamente idéntico. El adjetivo *lento* en italiano, aplicado al tiempo, no sería tan expresivo como de hecho lo es *lungo* (en español *largo*), que parece que no pasa nunca. Por otra parte *lenta sera* tendría el inconveniente de repetir el acento en *e* y a su vez *lenta estate* adolecería de la indeseable reiteración del fonema *t* e incluso della sílaba *ta*. Con *lunga sera* y *lunga estate* se evitan esos inconvenientes. Además, con la inversión del sintagma *tarde lenta* en *lunga sera*, que desde el punto de vista semántico es inobjetable, ofrece al traductor la posibilidad de hacer caer los dos acentos principales del verso en las mismas vocales que en el original, o sea la *e* de *lenta* y de *sera* y la *a* de *verano* y de *estate*. En fin, la aliteración en ‘l’ se reproduce en italiano e inclusive se reproduce la duplicación del fonema: *del\_lento verano* → *della lunga estate*.

Diversamente, cuando el efecto poético deriva de la connotación afectiva o familiar de ciertas expresiones derivadas del uso coloquial o dialectal, la traducción literal es imposible. En esos casos el traductor se ve obligado a ‘recrear’ el efecto y por tanto a utilizar otras palabras. Dice, por ejemplo, la poeta uruguaya Idea Vilariño:

<sup>2</sup> Es el verso 15 de la poesía VI de *Soledades* (1899-1907); véase: Antonio Machado, *Opera poetica*. «Poesías completas» e «Sueñas», introducción y traducción de Oreste Macrí.

Ni con delicadeza  
ni con cuidado.  
Acaso tiene delicadeza  
vivir  
romperse el alma?<sup>3</sup>.

El último verso no se puede traducir literalmente en italiano porque *rompersi l'anima* quiere decir fastidiarse y carece del sentido dramático que tiene en español. Por esta razón, cuando preparé mi edición italiana de Vilariño, traduje esos versos de esta manera:

Né con delicatezza  
né con cura.  
Forse  
c'è delicatezza  
nel vivere  
nello schiantarsi il cuore? (*La sudicia luce del giorno*: 233).

En cambio, si el efecto del poema está casi exclusivamente jugado sobre la materia fónica, la traducción se vuelve imposible. Es lo que pasa, por ejemplo, con buena parte de la poesía de Nicolás Guillén y en especial con un poema como *Sóngoro Cosongo* de *Motivos de son* (1930) o con *Sensemaya* de *West Indies Ltd.* (1934). Es lo que podría pasar con el *glíglíco*, el famoso lenguaje inventado por Cortázar e introducido en su novela *Rayuela* (1963); o con ciertos versos de García Lorca que comunican a través de repeticiones y fórmulas intensificativas que en otro idioma no hayan correspondencia. Oreste Macrí ha dejado en español el famoso «Verde que te quiero verde» (66-67). Igualmente intraducibles son ciertos morfemas intensificativos, por ejemplo el 'que' español al comienzo de la frase: «Que no quiero verla» («la sangre de Ignacio sobre la arena», en el célebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), Macrí lo traduce simplemente «Non voglio vederlo» (207-213), resignándose a perder el efecto del 'que', absolutamente irreproducible en italiano.

Un caso especial es el *glíglíco* de Cortázar, que encontró una perfecta transposición al italiano gracias al talento de su traductora Flaviarosa Nicoletti Rossini; pero ello ha sido posible también porque el fundamento de este lenguaje inventado es más morfemático que fonético y así la traductora, después de deslindar entre sílabas inventadas y morfemas existentes, ha repetido las sílabas inventadas y traducido los morfemas. El efecto sobre el lector italiano

<sup>3</sup> Es el primer poema de *No* (1980), recogido en Idea Vilariño, *Poesía (1945-1990)*.

es prácticamente idéntico al efecto del original cortazariano sobre el lector de lengua española. Releamos el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde el narrador cuenta un encuentro erótico entre Oliveira y la Maga, en el que el significado se transmite aún a través de vocablos inexistentes; y veamos luego cómo su traductora logró crear el mismo efecto en italiano:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se torulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunos. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplúvia del orgumio, los esproemios del merpasma en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se venían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (428).

Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti. Ogni volta che lui cercava di lequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, sentendo in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplicandosi, fino a restare come il trimalciato di ergomanina al quale son state lasciate cadere delle fillule di cariconcia. E tuttavia era appena il principio, perché a un certo punto lei si tortorava gli irgugli, permettendogli di avvicinarvi dolcemente gli orfenni. Appena si intrapiuvavano, qualcosa simile ad un ulucordio li faceva raccrestare, li contrunniva e li parammoveva, all'improvviso era l'urgano, la stervorosa convolcante delle materglie, l'annesante imboccaplúvia dell'orgomio, gli esproemi del mirpasma in una surrumitica argopausa. Evohé Evohé! Avvolpati nella cresta del morelio, si sentivano balparamare, perlacci e marili. Tremava il troc, erano vinte le marpenne, e tutto si resso gliava in un profondo pinnice, in nioremi d'argatesi garze, in carenie quasi crudeli che li artavagliavano fino al limite delle cunfee (352).

### Breves conclusiones

Para concluir, digamos que la importancia de la traducción es indiscutible. No sólo porque, como dice Genette (251), traducir las obras maestras es algo in-

dispensable y, por otra parte, algunas traducciones son de por sí obras maestras, sino también porque es justo ofrecer al alma de los textos la posibilidad de la transmigración.

Las *Rubaiyat* de Edward Fitzgerald, dice Borges, nacen del afortunado encuentro entre dos hombres separados por siglos: Omar Khayyán y su traductor inglés (109-113). Y después de reconstruir la historia de ambos, separados por ocho siglos, concluye:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta (113).

Lo que no dice Borges es que cuando leemos las mismas *Rubaiyat* en español, esa obra la debemos a un tercer hombre y que ese hombre fue su padre, Jorge Guillermo Borges. No fue el único en traducirlas en español, pero seguramente fue el primero (a pesar de la polémica existente al respecto<sup>4</sup>), y las tradujo del inglés<sup>5</sup>.

Tal vez –y permítaseme concluir con esta reflexión sin duda borgiana– la literatura es una sola y todos los escritores son manifestaciones distintas de una misma entidad. Por lo mismo un gran pensador como Cioran puede considerar la traducción poética una noble actividad y el aprendizaje de otra lengua la mejor de las terapias: adquiriendo otra lengua, tal vez, nos reunimos con una parte de esa alma universal a la que pertenecemos.

#### Bibliografía citada

- Blanchot, Maurice. *La poésie de Mallarmé est-elle obscure?* Gallimard: Faux Pas. 1943.
- Borges, Jorge Luis. *El enigma de Edward Fitzgerald. Otras inquisiciones* (1952). Id. *Obras completas*. III. Buenos Aires: Emecé. 1984: 109-113.
- Cioran, Emil. *Histoire et Utopie* (1960). Trad. it. di Mircea Popescu. *Storia e utopia*. Milano: Edizioni del Borghese. 1969.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (1963). Buenos Aires: Sudamericana. 1968. También *Rayuela*. Prólogo y cronología de Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1988.
- . *Il gioco del mondo*. Trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi. 1969; *Il gioco del mondo (Rayuela)*, con entrevista de Omar Prego Gadea. Traducida por Irene Buonafalce. Torino: Einaudi. 2004.
- Dante Alighieri, *Divina Comedia*. I-II-III. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral. 1973.

<sup>4</sup> Cf. Carlos García Borges (padre) y Omar Jaiyam (I).

<sup>5</sup> Hoy día se pueden leer las *Rubaiyat* en español en Internet en la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes.

- . *Divina Comedia*. Trad. de Manuel Aranda Sanjuán. Barcelona: Mundo Actual de Ediciones. 1983.
- . *Divina Comedia*. Trad. de Enrique de Montalbán. París: Librería Española de Garnier Hermanos. 1988.
- Durán, Manuel. *Antología de la poesía italiana*. Selección, versión y prólogo. México: UNAM. 1961.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil. 1982.
- García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). Id. *Canti gitani e andalusi*. Ed. Oreste Macrí, con texto a fronte. Parma: Ugo Guanda. 1993: 203-219.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo de Motivos de son* (1930). Id. *Summa poética*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 1976: 59-73.
- . *Sensemaya de West Indies Ltd.* (1934). Id. *Summa poética*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 1976: 89-104.
- Holguín, Andrés. *Poesía francesa*. I-II. Bogotá: Baal. 1977.
- Leopardi, Giacomo. *La sera del dì di festa*. Id. *Canti*. Ed. Niccolò Gallo e Cesare Gèrboli. Torino: Einaudi. 1984<sup>o</sup>: 107-111.
- . *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Id. *Canti*. Ed. Niccolò Gallo e Cesare Gèrboli. Torino: Einaudi. 1984<sup>o</sup>: 187-194.
- Machado, Antonio. *Soledades*. Id. *Opera poetica*. «*Poesías completas*» e «*Sueltas*». Introd. e trad. con texto a fronte a cura di Oreste Macrí. Firenze: Le Lettere. 1994: 836-872.
- Manrique, Jorge. *Poesie*. Scelta, introduzione e trad. di Mario Pinna. Firenze: Vallecchi (Collana Cederna). 1962.
- Rioja, Francisco de. *Versos*. Studio, testo, trad. e commento di Gaetano Chiappini. Messina: Casa Editrice d'Anna. 1975.
- Silva, José Asunción. *Nocturno – Notturmo*. Introducción y trad. de Martha L. Canfield. Firenze: Morgana. 1996.
- Vilarino, Idea. *No*. Id. *Poesía (1945-1990)*. Montevideo: Cal y Canto. 1994: 231-275.
- . *La sudicia luce del giorno*. Introduzione, scelta e trad. di Martha L. Canfield. Urbino: QuattroVenti. 1989.

### Online Sources

- García, Carlos. *Borges (padre) y Omar Jayyam* (I), *El Trujamán*. *Revista diaria de traducción* (19 de septiembre de de 2005), consultable en el Centro Virtual Cervantes: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre\\_05/19092005.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre_05/19092005.htm) (consultado el 10 de mayo de 2019).
- Fitzgerald, Edward. *Rubaiyat*: Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/121.pdf> (consultado el 10 de mayo de 2019).
- Rubaiyat*: Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/121.pdf> (consultado el 15 de mayo de 2019).
- Valéry, Paul. *Poesie et pensée abstraite*. Conferencia dictada en la Universidad de Oxford en 1939, publicada como folleto: *The Zabaroff Lecture for 1939*. Gloucestershire: Clarendon Press. 1939. Traducida al español por Carmen Santos. *Poesía y pensamiento abstracto*: <http://circulodepoesia.com/2015/04/paul-valery-poesia-y-pensamiento-abstracto/> (consultado el 10 de mayo de 2019).