

ACERCA DE DOS TRADUCCIONES DE *LES CHATS* DE CHARLES BAUDELAIRE: EL CASO DE NYDIA LAMARQUE Y LUIS MARTÍNEZ DE MERLO*

Oscar Iván Arcos Guerrero
Universidad de Buenos Aires, Argentina
dosgwur@yahoo.es

Recibido: 15/09/2013 – Aceptado: 10/12/2013

Resumen: este trabajo analiza las traducciones del poema *Les chats* de Charles Baudelaire, hechas por Nydia Lamarque y por Luis Martínez de Merlo, desde una perspectiva comparatista. La lectura yuxtapuesta de estas obras permite establecer diferencias entre ellas a partir de los criterios privilegiados en cada una de las composiciones y de las operaciones que los traductores realizan con la lengua de llegada. Tanto los criterios imperantes como los procedimientos lingüísticos presentes en cada uno de los textos conllevan a que el soneto *baudelairiano*, inmutable en el tiempo, ingrese a la cultura hispana como reescritura del mismo.

Palabras clave: traductología, Charles Baudelaire, Nydia Lamarque, Luis Martínez de Merlo, traducción como reescritura.

ANALYSIS OF TWO TRANSLATIONS OF CHARLES BAUDELAIRE'S *LES CHATS*: THE CASE OF NYDIA LAMARQUE AND LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

Abstract: this paper analyses the translations of the Charles Baudelaire's poem *Les chats*, made by Nydia Lamarque and Luis Martínez de Merlo, from a comparative perspective. Reading these works in a juxtaposed way allows to establish differences between them from privileged criteria in each of the compositions and from operations performed with the target language by translators. Both the criteria and linguistic procedures of each of the texts lead the Baudelaire sonnet, which is unchanging in time, to get into the Hispanic culture as a rewriting of itself.

Keywords: Translatology, Charles Baudelaire, Nydia Lamarque, Luis Martínez de Merlo, Translation as Rewriting.

* Artículo de reflexión, resultado de una fase preliminar al planteamiento del proyecto de tesis que el autor está realizando actualmente para la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

1. Introducción

Quizá sea redundante decirlo: los estudios sobre traducción cobran cada vez más fuerza en el plano de las letras y la cultura. Basta echar una mirada a los cambios operados en el ámbito del comparatismo literario para observar cómo han pasado de ser una herramienta útil para cotejar dos textos escritos en lenguas diferentes a constituir una disciplina en pugna constante por lograr reconocimiento académico y autonomía. Pese a reflexionar sobre una labor que ha estado presente en todas las actividades desarrolladas por las sociedades de todos los tiempos, es en el siglo XX cuando las escuelas y academias pasan de plantearse problemas técnicos y metodológicos a problematizar su existencia con respecto a la vida del hombre y la sociedad.¹ Sus postulados y supuestos teóricos, estrechamente emparentados con enfoques lingüísticos y literarios, han ido adquiriendo la forma de una disciplina completamente autónoma que va dejando de lado preocupaciones relacionadas con el cómo traducir y cómo enseñar traducción para centrarse en las relaciones existentes entre el hecho traductor y la forma en que este se concibe. En palabras de Hurtado Albir, se pasa de una época en la que «se produce un predominio de la prescripción; se proponen consejos, leyes, reglas para traducir» (2001: 122) a un periodo en el que se empiezan a desarrollar planteamientos propios frente a esta actividad desde diversos enfoques dentro de las ciencias humanas.

Uno de los enfoques que quizá resulte interesante e innovador al momento de abordar los análisis sobre la traducción es el comunicativo y sociocultural. Aquellos estudios que se reúnen bajo este rótulo «hacen hincapié en la función comunicativa de la traducción, considerando los aspectos contextuales que rodean la traducción y señalando la importancia de los elementos culturales y de la recepción de la traducción» (2001: 128). Desde esta perspectiva, Hatim y Mason afirman que, dado que las traducciones constituyen nuevos actos de comunicación que surgen a partir de otros ya existentes, aquellos que las llevan a cabo las hacen «bajo la presión de sus propios condicionamientos sociales, y al mismo tiempo, tratando de colaborar en la negociación de significado entre

1 No obstante, hay que tener en cuenta la observación que hace Santiago Venturini al respecto: «El pensamiento crítico del siglo XX le confirió a la traducción la trascendencia que no había poseído históricamente y la postuló como un objeto de estudio definido. Si bien esta emancipación se alcanzó ya superada la mitad del siglo, está claro que existen textos contemporáneos cruciales sobre la práctica anteriores a este período» (2011: 134).

el productor del texto en la lengua de salida, u original, y el lector del texto en la lengua de llegada, o versión» ([1990] 1995: 11). El encargado de trasvasar el texto escrito en lengua extranjera a la lengua de llegada se encuentra inmerso en un espacio y en un tiempo precisos, lo cual determina en gran parte la manera en que va a realizar su trabajo para servir como puente entre lo que el autor dice en lengua extranjera y el público que va a leer la obra en otro idioma. Solo a través de la mediación de quien vierte el contenido de la lengua extranjera a la lengua del lector, el autor del texto original y su receptor pueden tener un punto de encuentro, en la medida en que ambos se ubican en coordenadas socioculturales diferentes y en muchos casos separados por brechas temporales considerables. Tomando en cuenta lo anterior, vale la pena llevar a cabo un análisis de dos traducciones al castellano del poema *Les Chats*, de Charles Baudelaire: una, de la poeta argentina Nydia Lamarque, y otra, del poeta español Luis Martínez de Merlo. En ellas se presentan al lector imágenes de la obra *baudelairiana* que difieren entre sí, en cuanto configuran sus versos tomando como base criterios diferentes por la época dentro de la cual se enmarca cada una de ellas, lo cual les permite hacer ingresar la obra que se traduce a la lengua y cultura de llegada en tanto reescritura de la misma.

2. Análisis

Las traducciones que realizan tanto Lamarque como Luis Martínez de Merlo permiten, entre otras cosas, dar cuenta de la vigencia del escritor original en la lengua castellana durante casi medio siglo y en contextos sociales diversos. En el caso de la versión de Lamarque, el lector se encuentra ante un trabajo realizado en la Argentina de la década de los cuarenta, mientras que la versión de Martínez de Merlo se ubica en la España de la última década del siglo XIX. Ahora bien, es necesario tomar como punto de partida el concepto de imagen utilizado para la presente propuesta de análisis. En su texto *El arco y la lira*, Octavio Paz define la imagen como cualquier tipo de forma verbal empleada por el poeta para formar en conjunto un poema. Dichas formas verbales «han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.» (1956: 98). Es así como los vocablos, oraciones o fragmentos de estas últimas permiten lograr en su conjunto una composición lírica. De

acuerdo con lo anterior, lo que se buscará en las líneas posteriores es realizar una lectura yuxtapuesta entre el texto original del autor francés (*TLO*), el de Lamarque (*TLT1*), y el de Martínez de Merlo (*TLT2*), focalizando el análisis en la construcción de los versos del poema y en la forma en que las expresiones que los componen se presentan en cada uno de ellos. Buscará evitarse el modelo de comparación de traducciones que examina cuál es la *mejor* o *peor* traducción, puesto que «la “mejor traducción” absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: solo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica» (Coseriu, [1977] 1991: 239).

LES CHATS

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

(Charles Baudelaire)

LOS GATOS

Los amantes fervientes y los sabios austeros
en su madurez, aman de los gatos la raza;
los gatos, fuertes, suaves, orgullo de la casa,
como ellos sedentarios y como ellos frioleros.

Amigos de la ciencia y el deleite a la vez,
al horror y al silencio de las tinieblas fieles,
los tomara el Erebo por fúnebres corceles,
si doblegarse al yugo pudiera su altivez.

Al meditar adoptan las nobles actitudes
de las esfinges, que en solitarias latitudes,
en ensueños sin fin se adormecen tranquilas;

mágicas chispas brotan de sus ancas fecundas,
y partículas de oro, como arenas profundas,
estrellan vagamente sus místicas pupilas.

(Nydia Lamarque)

LOS GATOS

Los amantes fervientes y los sabios austeros,
aman del mismo modo, en su edad ya madura,
a los gatos potentes y dulces, el orgullo
del hogar, sedentarios y frioleros, cual ellos.

Amigos de la ciencia y la delectación,
de las tinieblas buscan el horror y el silencio;
del Erebo serían los fúnebres corceles,
si pudiesen al yugo someter su fiereza.

Adquieren, mientras sueñan, las nobles actitudes
de esfinges que se tienden allá en sus soledades,
que en un sueño sin fin parece que durmieran;

mágicas chispas llenan sus costados fecundos,
y partículas de oro, como una arena fina,
en sus pupilas místicas vagamente fulguran.

(Luis Martínez de Merlo)

De entrada hay que mencionar que, por condiciones fonéticas de la lengua española, ambas traducciones se distancian de la representación de los felinos que presenta el texto de *Les fleurs du mal* (1857). Ya en 1962, Roman Jakobson había hecho notar en su trabajo «*Les chats*» de Baudelaire² el papel que juegan ciertos sonidos presentes en el soneto original: «[...] el retroceso de /r/ ante /l/ acompaña elocuentemente el tránsito del felino empírico a sus transfiguraciones fabulosas» ([1962] 2006: 164). En este sentido, el lenguaje con el que están

2 Como punto de comparación de los poemas se toman algunos de los elementos que fueron analizados en el escrito de Jakobson.

construidas tanto la versión de Lamarque como la de Martínez de Merlo deja de lado la función icástica, entendida esta última como la «función de “reproducir” o de representar directamente la realidad designada» ([1977] 1991: 231). Ahora bien, la imagen que propone el *TLT1* nos muestra un poema que busca conservar la musicalidad en sus estrofas. Se puede observar en todas ellas que hay un afán por traducir el texto del poeta francés vertiéndolo a un soneto en lengua castellana conservando la rima al final de los versos. Como en el caso de la composición francesa y la versión de Martínez de Merlo, el *TLT1* guarda regularidad en el número de sílabas que componen cada una de sus líneas y mantiene la estructura de frases complejas. Estas van delimitadas por puntos y comprenden cada uno de los cuartetos y el conjunto de los tercetos ([1962] 2006: 157). Las rimas se distribuyen según el esquema *abba CddC eefggf*. El *TLT2*, por su parte, pierde la concordancia de sonidos entre las palabras finales de los versos, salvo en el caso de los versos 1 y 4, entre los que se presenta de forma asonante. Esto lleva a establecer una diferencia musical con respecto al original, cuya rima sigue la forma *aBBa CddC eeFgFg* ([1962] 2006:156). Así, la cantidad de rimas masculinas disminuye con respecto al poema original en ambas traducciones, incluso se torna inexistente en la traducción de Martínez de Merlo.

Por otro lado, las categorías gramaticales para las palabras que aparecen en el último verso de cada uno de los tercetos varían con respecto al texto de Baudelaire: mientras en este último la línea 11 termina en sustantivo y la 14 en adjetivo, sus equivalentes en la obra de Lamarque invierten ese orden. Un cambio de carácter aún más violento se ejerce en la composición de Martínez de Merlo, en la medida en que las palabras de ambas líneas constituyen verbos. Esto da cuenta de los procedimientos de inversión gramatical que se dan al interior de las composiciones, ejemplificado aquí con el final de las últimas dos estrofas pero presente de diversas formas en las versiones en lengua castellana. Prevalece así el uso del hipérbaton y se complejiza la estructura interna. Igualmente, tanto la versión de Lamarque como la de Martínez de Merlo se valen de recursos inexistentes en el poema de Baudelaire. Estos influyen directamente sobre la serie rítmica del verso, concebida como «todo un sistema de condiciones que influyen de modo peculiar sobre los indicios fundamentales y secundarios del significado y sobre la desaparición de los indicios fluctuantes» (Tinianov, [1924] 1975: 66). El primero de ellos es la división en periodos por

límites sintácticos al interior de los versos. Si bien la versión original subdivide el grupo de palabras que componen los versos 2, 3, y 13, en el caso del *TLT1* es posible evidenciar la partición de la tercera línea en cuatro fragmentos sintácticos, lo cual lleva a marcar un énfasis en cada uno de los elementos que la conforman. Los gatos, junto con las cualidades que le son atribuidas por Lamarque, adquieren matices especiales al estar separados dentro de la unidad de la serie del verso. Para el caso del *TLT2*, el mismo procedimiento se observa en el verso 4, el cual resalta el hogar, las características que comparten felinos y humanos que se referencian en la estrofa y el cierre del verso. También se observa en la línea novena, en la que pone en relieve las acciones que realizan los gatos y lo que estas les permiten.

El segundo recurso es el encabalgamiento. Baudelaire lo había incluido entre el noveno y décimo verso, resaltando las actitudes que los felinos toman de las esfinges. En el caso del *TLT1*, si bien lo emplea en los mismos versos que lo hace el *TLO*, concluye en una pausa intermedia en la línea donde termina, remarcando así el elemento con el que cierra esta figura de estilo al dejarlo aislado del conjunto de palabras que lo componen. Las esfinges toman así una importancia de la que carecen en la composición francesa. El mismo recurso es empleado en la versión de Martínez de Merlo entre el tercer y cuarto verso, poniendo en relieve el orgullo que constituyen los animales para el hogar. Ahora bien, es importante tener en cuenta que, tanto las fragmentaciones internas de los versos como los encabalgamientos, implican el uso del «poderoso recurso semántico de evidenciación de las palabras» ([1924] 1975: 68). Para el caso de los encabalgamientos, al no coincidir la serie rítmica con la unidad sintáctica, se establece un juego de entonación, en tanto en cuanto al final del verso esta sube, dándole particular importancia al vocablo con el que se cierra, pero también resaltando el comienzo de la serie que le sigue al dejarla aislada dentro de la unidad que compone. Las divisiones internas dentro de las líneas del poema, en cambio, logran que en las palabras se lleve a cabo «una intensificación del indicio fundamental, que aumenta en la medida progresiva en que, al operar en el primer miembro, crea condiciones favorables para hacer otro tanto en el miembro sucesivo» ([1924] 1975: 77).

Otro aspecto de contraste a tener en cuenta es el uso del vocabulario que hace cada una de las traducciones, puesto que, tal como lo afirma Tinianov, «la introducción de una vena léxica en el verso se debe entender siempre en

términos constructivos» ([1924] 1975: 65). Así, el *TLT1* emplea expresiones como *fuertes* y *suaves* en el tercer verso para referirse a los gatos, y hace que las chispas *broten* de sus *ancas*. Lo mismo sucede al cierre del segundo cuarteto, donde la *fierté* que les concede Baudelaire a los gatos en el original es reemplazada por *altivez*. El *TLT2*, por su parte, emplea al final del quinto verso la palabra *delectación* para referirse a la «*volupté*» *baudelairiana* e incluye el verbo *serían* dentro de la unidad sintáctica que compone la séptima línea, lo cual conlleva a modificar el sentido del *TLO*. Incluso si busca conservar el sentido del original a través de una traducción más literal para lograr un mayor acercamiento a la composición francesa que la de Lamarque, efectúa cambios en la constitución de la imagen, puesto que «cualquier cambio específico en el significado, ya sea del elemento objetivo o del formal de una palabra, puede acarrear cambios también en los indicios fundamentales y secundarios, y determinar, además, que no surjan en la palabra los indicios fluctuantes» ([1924] 1975: 106). Este uso particular del léxico dentro de las traducciones que aquí analizamos configura el texto de forma diferente con respecto al original francés, pues

desde el punto de vista de la significatividad poética de la palabra, el indicio léxico tiene un *mayor peso*; por lo tanto se intensifica la importancia de cada matiz léxico, incluso el más tenue, aun en las palabras más secundarias. Se puede decir que cada palabra es en poesía una *nota léxica* característica ([1924] 1975: 96).

Por otro lado, es significativo el hecho de que en la versión de Lamarque aparezcan palabras inexistentes en la versión de Baudelaire. Tal es el caso de *raza*, *vez*, y *tranquilas*, correspondientes a las terminaciones de los versos 2, 5, y 11, respectivamente. De acuerdo con esto, hay palabras que se encuentran dentro de un verso en particular que pueden estar vacías de contenido. En este orden de ideas, se pueden presentar dos situaciones: «1) el indicio fundamental de su significado puede aportar muy pocos elementos nuevos; 2) la palabra misma puede, incluso, no estar ligada con el “sentido” general de una unidad rítmico-sintáctica» (Tinianov, [1924] 1975: 87). Así, en la versión al castellano que propone Lamarque estos términos desempeñan principalmente una función rítmico-musical: rítmica, en tanto permite complementar la cantidad de sílabas para cada una de las líneas que componen el poema, y musical, puesto que, además de posibilitar dicha complementación, son también elementos constitutivos de la armonía sonora del final de los versos.

Ambas traducciones, tanto la de Lamarque como la de Martínez de Merlo, presentan imágenes de los gatos que se diferencian del original,³ pero que a su vez presentan también divergencias entre sí. Mientras el *TLT1* toma como base para su construcción la musicalidad del poema mediante el uso de versos en rima de igual cantidad de sílabas, el *TLT2* opta por construir su propia imagen conservando el ritmo poético, pero sacrificando la musicalidad de las repeticiones al final de los versos en aras de lograr una mayor cercanía semántica con el soneto *baudelairiano* que traduce. Lamarque se vale de un vocabulario de corte más solemne, pone en evidencia a los animales que le dan título al poema y sus equivalentes orientales como son las esfinges, mientras que Martínez de Merlo configura su trabajo en una dirección completamente opuesta al emplear palabras mucho más informales y descomplicadas, poniendo en relieve el lugar donde viven los gatos y las acciones de estos. Ahora bien, ¿por qué conforman una imagen distinta del original francés si ambas parten del mismo soneto? Hatim y Mason afirman que

la competencia comunicativa del traductor se armoniza con lo que es apropiado en las comunidades de ambas lenguas, la de salida y la de llegada, y los actos de traducción concretos pueden ser evaluados según lo apropiados que sean a sus respectivos contextos de uso ([1990] 1995: 48).

Dentro de aquello que determina lo que es apropiado para un contexto se incluye también el aspecto espacio-temporal: la época, el lugar geográfico y las condiciones socio-históricas, además de influir en la selección de los vocablos con los que se construye un texto, influyen también en la estructura que elija su autor para darlo a conocer ante el mundo. Unas líneas más arriba se mencionaron brevemente la época y lugar en el que surgieron las versiones aquí analizadas. A esa información habría que agregar el hecho de que la versión de Lamarque es más cercana –tanto en el espacio como en el tiempo– a la estética modernista que caracterizó la obra de escritores como Rubén Darío o José Martí. Borges, en la reseña de un libro de sonetos publicado por esta traductora, habría de reconocer que en sus poemas es posible reconocer ecos del poeta nicaragüense y de Amado Nervo ([1925] 2011: 188). Si bien esta afirmación no es hecha sobre las traducciones, se hace sobre el tipo de poesía que aún circulaba

3 Puesto que, como afirma Octavio Paz, «el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende –y a veces lo logra– recrearla» (1956: 98).

en Latinoamérica pese a que el fenómeno de las vanguardias comenzaba ya a hacer su irrupción en el ámbito cultural internacional. En cuanto al trabajo de Martínez de Merlo, utilizando las mismas palabras que emplearía Andrew Debicki para hablar del poeta español Ángel González, puede decirse que se erige como «ejemplo de la reacción postmoderna en contra de los principios de unidad orgánica y de trascendencia que regían la época moderna a partir del simbolismo» (1988:171). Aun cuando se encarga de hacer ingresar nuevamente a uno de los autores franceses del simbolismo del que buscan alejarse los poetas contemporáneos, lo hace rompiendo con la suntuosidad y la totalidad que habrían de otorgarle principalmente las primeras ediciones en lengua española, las cuales estaban enfocadas en lograr efectos musicales en la lengua de llegada a partir de los vocablos y las rimas que utilizaban. En este sentido, es válido afirmar que una traducción siempre se realiza en la continuidad del mundo y las cosas, nunca en el vacío, y esto implica toda una serie de restricciones que se ciernen sobre el traductor⁴ (Bassnett, 1998:123). Estas restricciones, sin importar cual sea su orden, hacen que el texto se presente de determinada manera, permitiendo que, en el caso de las versiones en lengua española, los gatos aparezcan ante los ojos del lector con matices diferentes.

3. Conclusiones

Queda por formular una última pregunta: ¿para qué se traduce *Les chats* a la lengua española en el año 1991, con la versión de Martínez de Merlo, si existe ya todo un conjunto de traducciones previas que van desde el año 1905 y que incluso sobrepasan en el tiempo a la del poeta español mencionado?⁵ Tal como se había indicado al citar a Coseriu, las traducciones se hacen en momentos y lugares determinados, con unos propósitos particulares dependiendo de cada situación. Esto le otorga a las versiones en lengua de llegada cierto carácter de

4 Una de las restricciones que le son impuestas al traductor de un texto ya traducido está directamente emparentada con la problemática que plantea Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*: «Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote» (1974: 448). En este sentido, la nueva traducción debe tomar en consideración que existen versiones ya elaboradas que dejan su impronta en el tiempo a la hora de reelaborar el texto original en la lengua de llegada.

5 Se sabe que hay una traducción del año 2005, llevada a cabo por Américo Cristófalo y publicada por Ediciones Colihue de Argentina.

mortalidad: los textos que se hacen de los escritos foráneos en las lenguas de llegada caducan y se hace necesario renovarlos. Dado que las obras literarias toman como materia prima para su construcción la lengua, con los continuos cambios que sufre esta al pasar el tiempo se hace necesario verter los textos extranjeros a la lengua de llegada con el lenguaje que en su momento se encuentre vigente. Sobre esto, Susan Bassnett afirma que, como bien lo saben los que se dedican a estudios de traducción, una comparación de las traducciones del mismo texto, en particular de un escrito traducido con frecuencia, da cuenta de la falacia de su grandeza universal. Los trabajos de traducción que se muestran como definitivos en un momento particular de la historia se pueden desvanecer con facilidad en los años venideros⁶ (1998:135). Este proceso lleva a que cada persona que se encarga de hacer ingresar el escrito de lengua extranjera a la lengua de llegada se convierta en alguien que reescribe el texto que traduce, actualizando lo que hay en este último a partir del lenguaje de su tiempo y según las demandas culturales de la época. La cultura de llegada incorpora para sí la obra que ya había recibido con una traducción antigua, pero con una estructura y constitución diferentes, reelaboradas con respecto a las que recibió con la primera versión hecha en su lengua.

En tanto cada traducción constituye una reelaboración del original a partir de las estrategias lingüísticas y recursos estilísticos con los que cuenta su autor en el contexto dentro del que se enmarca el trabajo que realiza, un análisis posterior sobre el tipo de lector que recibe y se apropia de los escritos extranjeros que le son ofrecidos en el texto de llegada, junto con un análisis de las instituciones que promueven la circulación de dichas versiones, permitirá trazar un mapa cultural de época aún más completo. Así como los estudios de las versiones originales permiten formular hipótesis sobre la vida del hombre y su mundo en distintos niveles, las traducciones dan cuenta de los valores e ideas que se mueven alrededor del ser humano y la sociedad dentro de la que se enmarca. El texto de llegada producido por el mediador no solo lleva inscrito en su interior el modelo de referente que quiere vincular a la cultura

6 También lo había hecho notar Walter Benjamin décadas atrás: «así como el tono y la significación de las grandes obras literarias se modifican por completo con el paso de los siglos, también evoluciona la lengua materna del traductor. Es más: mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de este, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a parecer como consecuencia de esta evolución» ([1923] 2004: 289).

de llegada, sino también los patrones de organización y creación verbal importantes en su tiempo.

Referencias bibliográficas

1. Bassnett, S. (1998). The Translation Turn in Cultural Studies. En Bassnett, S. & Lefevere, A. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. (123-140). Trowbridge: Cromwell Press.
2. Baudelaire, C. ([1857] 1928). Les chats. En *Les Fleurs du Mal*. (123). Paris: Payot.
3. Baudelaire, C. ([1857] 1991). Los gatos. En *Las flores del mal*. (281). Trad. de Martínez de Merlo, L. Madrid: Cátedra.
4. Baudelaire, C. ([1857] 1948). Los gatos. En *Las flores del mal*. (105). Trad. de Lamarque, N. Buenos Aires: Losada.
5. Benjamin, W. ([1923] 2004). La tarea del traductor. En Vega, M. A. (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. (285-296). Trad. de Murena, H. P. Madrid: Cátedra.
6. Borges, J. L. (1974). Pierre Menard, autor del Quijote. En Frias, C. (ed.). *Obras completas, 1923-1972*. (444-450). Buenos Aires: Emecé.
7. Borges, J. L. ([1925] 2011). Nydia Lamarque. Telarañas, 1925. En *Textos recobrados (1919-1929)*. (187-188). Buenos Aires: Random House Mondadori.
8. Coseriu, E. ([1977] 1991). Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción. En *El hombre y su lenguaje*. (214-239). Trad. de Martínez Hernández, M. Madrid: Gredos.
9. Debicki, A. P. (1988). Poesía española de la postmodernidad. *Anales de literatura española*, 6, 165-180.
10. Hatim, B. y Mason, I. ([1990] 1995). Los estudios de la traducción: cuestiones y debates. En *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. (11-33). Trad. de Peña, S. Barcelona: Ariel.
11. Hatim, B. y Mason, I. ([1990] 1995). La lingüística y los traductores: teoría y práctica. En *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. (35-51). Trad. de Peña, S. Barcelona: Ariel.

12. Hurtado Albir, A. (2001). Evolución de la reflexión sobre la traducción. En *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. (99-132). Madrid: Cátedra.
13. Jakobson, R. ([1962] 2006). «Les chats» de Charles Baudelaire. En *Ensayos de poética*. (155-178). Trad. de Almela, J. México: Fondo de Cultura Económica.
14. Paz, O. (1956) La imagen. En *El arco y la lira*. (98- 113). México: Fondo de Cultura Económica.
15. Tinianov, I. ([1924] 1975). El sentido de la palabra poética. En *El problema de la lengua poética*. (55-132). Trad. de Poljak, A. L. Buenos Aires: Siglo XXI.
16. Venturini, S. (2011). Literatura comparada y traducción: dos versiones argentinas del spleen baudeleriano. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 131-141. Consultado el 20/07/13 en: <http://www.452f.com/index.php/es/santiago-venturini.html>.