

LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA EXPERIMENTAL A TRAVÉS DE LOS POEMAS DE JOHN CAGE

Translation of Experimental Literature through the Poetry of John Cage

Sofía LACASTA MILLERA

Universidad de Salamanca

sofialacastamillera@usal.es

RESUMEN: Los sucesos acontecidos durante el siglo XX hicieron replantearse el arte no solo como instrumento de expresión sino como forma de vida y medio de cambio social. No es de extrañar que en un mundo globalizado en el que se conjugan la liquidez y lo efímero y donde no hay (casi) cabida para las identidades culturales minoritarias, diferentes autores hayan decidido poner de manifiesto ese carácter de ruptura con todo lo anterior. John Cage, por ejemplo, empezó a escribir y componer a través de un procedimiento sin precedentes, otorgando un nuevo protagonismo al lector y al traductor, quien debe saber interpretar y utilizar con maestría un arma tan poderosa como es el lenguaje. Dichas composiciones, que se niegan a doblegarse ante el poder de las nuevas tecnologías, son precisamente las que ponen de manifiesto la necesidad de actuaciones traductológicas innovadoras que respeten tanto lo cultural como lo lingüístico.

Palabras clave: posmodernismo; literatura experimental; poesía visual; traducción ética; John Cage; mesóísticos.

1. INTRODUCCIÓN

Las revoluciones culturales y artísticas de los diferentes periodos históricos suelen ser un fiel reflejo de los cambios imperantes en el plano social. Un buen ejemplo de ello es el carácter interdisciplinar y rupturista de las obras modernistas y posmodernistas de artistas que no solo buscaban innovar, sino romper con lo anterior y otorgar un nuevo sentido al arte concebido como realidad. La obra de John Cage, que se analizará en el presente artículo, encarna ese espíritu renovador en numerosas disciplinas. Su composición literaria, en consonancia con la musical, apostaba por un juego azaroso con el lenguaje sin precedentes. Dicho juego, entendido por unos y criticado por otros, consiguió otorgar un nuevo papel al traductor, quien debía tener muy presente su matiz aperturista para ir más allá de la búsqueda de la equivalencia plena.

1.1 *Marco teórico-conceptual*

El análisis de la obra literaria de John Cage necesita un estudio previo del contexto social y cultural en el que se desarrolló como artista. Para ello, es necesario comprender el cambio de mentalidad que impulsó la revolución conceptual del arte en general y del autor y la obra en particular. Los inicios del siglo XX se caracterizaron por el progreso y la estabilidad. Sin embargo, los conflictos bélicos y las posteriores depresiones económicas que azotaron a la mayoría de los países europeos y norteamericanos trajeron consigo una crisis espiritual que encontró diversas manifestaciones en el arte.

Tanto modernistas como posmodernistas pusieron de manifiesto la necesidad de responder a esa realidad y desesperación a través de un arte innovador que tuviese como fin en sí mismo la búsqueda de la libertad, pero no todos entendían de la misma manera conceptos tan filosóficos como el yo, el progreso o la coherencia. Por una parte, los modernistas plasmaban en sus obras la belleza artística inexistente en una realidad que no llegaban a aceptar. Por otra parte, los posmodernistas se adaptaban a ella llegando a reflejarla de una manera irónica. El cinismo en cuanto al ser y la realidad derivaba de la

libertad que tenía el hombre para liberarse de las ataduras pasadas y construir él mismo su propia realidad en un momento en el que todo estaba destruido. Esta última idea, tan afín al *pensiero debole* de Vattimo, es la que invita precisamente a transformar la realidad en arte a través de una interpretación libre, ya que el posmodernismo «no pretende exponer, en suma, una verdad dogmática, sino hacernos conscientes de que el arte y la literatura reflejan una época de crisis, de fragmentación, de pluralismo, en la que ya no se pueden ofrecer modelos válidos a seguir en ningún campo» (Vidal 1989, 23).

Ante esta fragmentación y pluralismo, la reflexión acerca de la realidad y del ser se planteó desde diferentes disciplinas tanto en el modernismo como en el posmodernismo. *Les maîtres du soupçon*, como Ricoeur denominó a Nietzsche, Marx y Freud, lo analizaron desde el plano filosófico, tratando de entender, desde distintas perspectivas, hasta dónde eran dueños de sí mismos. En el plano artístico, sin embargo, pintores como Cézanne, escultores como Rodin y músicos como Debussy, rompieron con lo anterior innovando tanto en la técnica como en el objetivo de sus obras. En el posmodernismo, de hecho, se fue un paso más allá poniendo en entredicho la función del pintor, compositor o escritor. Destacan las creaciones contradictorias de Magritte, la innovación de los *L=A=N=G=U=A=G=E poets*, los *ready-mades* de Duchamp, los sonidos artificiales de Stockhausen, la ‘contranovela’ de Cortázar o la revolución lingüística de Joyce. Todos ellos pusieron en entredicho el poder del artista y de la obra en sí, a favor del público y la interpretación. Esta nueva búsqueda del anti-arte reclamaba la importancia del proceso de creación y de las diferentes interpretaciones posibles por parte del público receptor, ya que sus obras «están dispuestas como *tour de force*, como acto equilibrista, sacan a la luz algo sobre todo arte: la realización de lo imposible» (Adorno 2004/1970, 146).

1.2 Una literatura rupturista

En el caso de la literatura, eje central de este artículo, el lenguaje se convertía en un instrumento con el que jugar. Esto permitía ir más allá de los requisitos formales previos para no plasmar el concepto, sino para crear una obra rítmica, como el *Ulysses* de Joyce, y visual, como los mesósticos de los *M Writings* de Cage. La idea del proceso creativo y la inspiración estuvo muy presente en la Generación Beat de Estados Unidos y, en concreto, en *On the Road*, de Kerouac, donde se escribía sin correcciones. La innovación a través de la interdisciplinariedad fue también el objetivo de poetas de la escuela *Black Mountain* como Charles Olson, cuyos versos finalizaban cuando acababa la respiración, y Robert Creeley («Truth is what happens», 1972).

Al mismo tiempo, pero en Europa, apareció un nuevo movimiento cultural en el que los límites se desvanecieron y se replantearon conceptos como el arte y el artista. En mayo de 1968, la calle se convertía en museo, los objetos cotidianos eran obras artísticas y cualquiera podía ser artista. Esta corriente defendía la libertad absoluta a través de la experimentación y abogaba por eliminar el carácter elitista del arte. De manera paralela a este movimiento social, cultural y político, se desarrolló en Francia también el grupo *Tel Quel*, en el que se incluyen autores como Barthes, Foucault, Boulez o Derrida. De hecho, también fueron publicadas en francés obras en las que se habían seguido unos procedimientos compositivos similares a los mencionados con anterioridad. Algunos ejemplos son *La disparition* (George Perec) y *Cent Mille Milliards de Poèmes* (Raymond Queneau).

La mayoría de estas nuevas obras, al igual que los *White Paintings* de Rauschenberg, la *Fontaine* de Duchamp o incluso *4'33"* de Cage, donde se buscaba la expresión del concepto más allá de la obra como tal, recibieron numerosas críticas, siendo a menudo calificadas de banales. Sin embargo, su negación de la estructura y de los requisitos formales que habían prevalecido hasta ese momento, así como la importancia otorgada al proceso, a la experimentación y a la interpretación, no eran más que un fiel reflejo de la sociedad en la que se habían concebido. Una sociedad rota, sin fronteras y en continuo cambio en la que, tras haber perdido las referencias coherentes del siglo pasado, no existían ni límites ni reglas ni estructura y donde, en medio del caos, el arte y la vida se fusionaban para expresar la realidad.

2. ANÁLISIS Y TRADUCCIÓN DE UN NUEVO TIPO DE OBRA

Este cambio de mentalidad y de los valores universales previos, que derivó en la era de las *hégemonies brisées* (Shürmann 1996) y la sociedad 'líquida' (Bauman 2000), consigue explicar la aparición de un nuevo tipo de obra en la que «dos valores musicales, y por ende lo artístico, son productos culturales y no absolutos universales» (Rowell 1985, 184). Por lo tanto, un análisis de las obras literarias previo a la traducción requiere una nueva visión por parte del traductor de la obra en sí, del procedimiento creativo y de su finalidad, más que de conceptos como el público meta o la equivalencia absoluta.

2.1 *La interpretación aperturista y la muerte del autor*

Tal y como se ha expuesto con anterioridad, una de las características principales del movimiento posmodernista fue la pérdida de importancia del autor a favor de su obra e interpretación. El propio Cage admitía que la relevancia de su obra residía en el receptor, ya que habría tantas interpretaciones de sus composiciones como receptores. De hecho, es la libertad otorgada a la interpretación la que corrobora el cambio de mentalidad de dicho periodo respecto al arte. Así pues, responder a la pregunta «¿qué es un autor?» (Foucault 1969) se convierte en un dilema que no solo atormenta a autores y público, sino que obliga a replantearse la función del traductor. Barthes, aportando ejemplos como Mallarmé, Valéry o Proust, demuestra que el escritor posmoderno, a través de unos y otros procedimientos, acaba con el autor en favor del lector y su interpretación, haciendo de la escritura un acto performativo. Y es que el objetivo no era simplemente establecer en un mismo plano la importancia de esos tres factores, sino subvertir el sistema lingüístico a modo de protesta, ya que «el escritor moderno nace a la vez que su texto; [...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora [...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino» (Barthes 1968, 65-71).

Por este motivo, si dicho destino es la interpretación del lector y esta prevalece tras la muerte del autor (Barthes y Foucault, 1968 y 1969), la traducción se complica en el plano ético, ya que el traductor tiene la obligación de seguir los mismos pasos que en el original para mantener así el proceso experimental. De esta manera, la traducción que antes buscaba la equivalencia perfecta respetando el original, ahora se limita a jugar con el lenguaje obteniendo una obra múltiple que nunca será la definitiva, pues el origen, tal y como afirmaba Derrida, ya no existe. Si la obra rupturista que va a ser traducida se ha escrito en un contexto en constante cambio, la traducción tiene la responsabilidad de representar dicha multiplicidad. Las corrientes traductológicas contemporáneas, a partir de enfoques descriptivistas, post-traductológicos (Gentzler 2017), post-estructuralistas (Davis 2001) y post-positivistas (Tymoczko 2007), demuestran que el traductor es, ahora más que nunca, un agente necesario que debe representar la realidad a través del lenguaje. Teniendo en cuenta que el lenguaje no es neutro, el traductor deberá realizar un uso ético del mismo adaptándolo a cada cultura para que dicha representación esté lo menos manipulada posible. Esta nueva concepción abre la puerta a una mayor diversidad de propuestas traductológicas, ya que las traducciones variarán en función de la interpretación de cada traductor y todas ellas serán igualmente válidas.

2.2 *Dimensión ética de la traducción*

Si bien las obras posmodernistas ofrecen una interpretación más aperturista, y esta última la posibilidad de múltiples traducciones, el proceso ya no se reduce a un mero trasvase lingüístico. El contexto global en el que se hallan dichas obras destaca el carácter de las culturas imperantes sobre las minorías y la importancia de la traducción. Por este motivo, es necesario analizar las características de cada cultura con el objetivo de trasladar todos y cada uno de sus significados, ya que la traducción «shows, better than any other act language, than an act of language is an ethical act» (Meschonic 2009/2011, 68, 157)¹.

1. «demuestra, mejor que cualquier otro proceso lingüístico, que es un acto ético» (traducción propia).

Esta nueva concepción de la traducción nos lleva de un enfoque prescriptivista, centrado en la palabra, a uno totalmente descriptivista, interesado en la práctica traductológica y en la recepción de una de las múltiples obras meta. Las nuevas composiciones, así como las múltiples interpretaciones de estos textos abiertos, muestran la existencia de una semiosis ilimitada, reflejada en la idea de Eco de la circularidad constante que ofrece la posibilidad de comunicar la realidad a través de signos.

Esta nueva visión de la traducción, en la que «fluidity, transition, and change become the norm rather than the exception [y en la que el] language is continually undergoing processes of interpretation, translation, and refiguration» (Gentzler 2015, 4)², pone de manifiesto su carácter inter-intralingüístico e intersemiótico. Si tomamos como ejemplo una obra posmodernista experimental en la que los elementos discursivos no se reduzcan a la palabra escrita, sino que esta esté acompañada de nuevos códigos como las formas, lo visual o la sonoridad, la traducción, y por ende la comunicación, tendrán que estar adaptadas a la recepción, es decir, a la post-traducción. Así pues, el traductor debe ser muy consciente en cada momento del límite de su acción ya que «translators are not taking something from one culture and carefully bringing it across intact, but instead transforming, reformulating, incorporating, devouring a text, making it one's own, and reproducing it in their own language and on their own terms» (Gentzler 2015, 2)³.

En conclusión, la pregunta que cabe plantearse, aunque resulte irónica tras haber abogado por la libertad absoluta, es la siguiente: ¿dónde están los límites del traductor? La respuesta a la incógnita de «*basta dónde puede llegar dicha reformulación, o manipulación, o mediación*, suele escapar a conceptualizaciones y quedar en la nebulosa vaga de la relatividad: del “depende del contexto”» (Carbonell 2004, 20). Así pues, como depende del contexto, podemos considerar que cualquier obra traducida analizando el procedimiento compositivo, el momento en el que se concibe, la cultura que la recibe y, sobre todo, «nuestras limitaciones y las que nos impone el poder» (Vidal 1998, 145), será una obra ética, pero siempre igual de válida que otra posible traducción que esté debidamente justificada.

3. EL CASO DE JOHN CAGE

La exposición teórica realizada hasta el momento era necesaria para poder analizar la complejidad conceptual y formal de la obra de John Cage y llegar a ofrecer una propuesta de traducción. Aunque ha sido un autor mucho más conocido por su innovación en el campo musical, sus escritos no dejan indiferente al lector. Además, un área no podría ser entendida sin la otra, ya que la similitud entre ambos procedimientos compositivos pone de manifiesto la interdisciplinariedad que caracteriza a este autor y a tantos otros posmodernistas. Él mismo define una de sus obras como «a composed talk, for I am making it as I make a piece of music» (Cage 2009/1968, 110)⁴.

3.1 *Procedimiento compositivo: proceso y silencio*

Uno de los elementos más rupturistas del posmodernismo fue la primacía otorgada al proceso frente al resultado. Esta idea tan cercana al *fluir* de Heráclito y a la Filosofía del Proceso (*Process and Reality*) de Whitehead se apreciaba en otras representaciones artísticas coetáneas de Cage, como los cuadros de Pollock o la obra de Kerouac mencionada con anterioridad, en las que la improvisación no daba cabida

2. «la fluidez, la transición y el cambio se convierten en la norma, más que en la excepción [y en la que el] lenguaje se somete continuamente a procesos en los que se interpreta, se traduce y se refigura» (traducción propia).

3. «los traductores no toman algo de una cultura cuidadosamente y lo trasladan intacto, sino que transforman, reformulan, incorporan y devoran un texto haciéndolo suyo, reproduciéndolo en su propia lengua con sus propias palabras» (traducción propia).

4. «un diálogo compuesto, pues lo compongo al igual que hago con una pieza musical» (traducción propia).

a la corrección. En el caso de Cage, la influencia de las filosofías orientales fue conformando su percepción del arte como un elemento natural inherente al ser. Su uso del *I Ching* o *Libro de los cambios* impregnó sus obras de conceptos budistas como el silencio y el azar, responsable este último del título de la obra de la cual se ha extraído el fragmento traducido en el presente artículo.

A pesar de que este proceso se ha concebido desde el punto de vista mecánico, cabe destacar la preocupación de este autor por el proceso mental que derivaba en el elemento clave de su obra: el silencio. Este recurso, presente en obras tanto literarias, *Lecture on Nothing* (1959), como musicales, *4'33"* (1952), ayudó al autor a plasmar la idea de la interpretación universal del todo y de la nada, para eliminar completamente el rastro del creador de la obra. El silencio, un elemento tan sencillo y a la vez tan complejo, refleja a la perfección el rechazo a los estándares artísticos previos y el afán de innovación, pero también supone un reto sin precedentes para el traductor: «hablar sobre el silencio y, además, intentar traducirlo. ¿Cabe mayor paradoja? Probablemente no» (Vidal 2017, 38).

4. TRADUCCIÓN PICTÓRICA A MODO DE MUESTRA

Teniendo en cuenta la complejidad de su obra, tanto a nivel lingüístico como formal, no es de extrañar que el propio Cage afirmase:

Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; Translation becomes, if not impossible, unnecessary (Cage 1998, x)⁵.

Afortunadamente, algunos traductores como Carmen Pardo o Matías Battistón no siguieron esta máxima, llegando este último a publicar una traducción realizada siguiendo el procedimiento del *I Ching*:

al traducirlos se presentó, naturalmente, la idea de recrear el efecto recreando la causa. Quise ver entonces si podía ceñirme al número de palabras que Cage había empleado y, al mismo tiempo, ofrecer una traducción que fuera lo más exacta posible. Hice el intento. Para mi asombro, el procedimiento “resultaba” (Battistón 2016, x).

Una vez demostrado que la obra no solo era traducible, sino que su traducción suponía un acto creativo, empecé a analizar los mesósticos publicados en el libro *M Writings: '67-'72*. Dichas composiciones, en apariencia improvisadas y sencillas, poseían un trasfondo especialmente complejo a nivel conceptual y formal. Por ese motivo, antes de empezar a traducir fue necesario analizar la vida y obra de Cage para entender la influencia de las referencias implícitas e explícitas del autor a la danza y la música, la economía y la política, la filosofía y la religión y, como no, la filosofía zen. Además, el autor dedica estos versos a Shigeo Kubota a la vez que rinde homenaje a Marcel Duchamp. Si bien a primera vista la única relación evidente entre estos tres artistas era el interés en el movimiento dadaísta, lo cierto es que dichos mesósticos podrían haber sido la narración de uno de los *happenings* más innovadores del posmodernismo. En efecto, Cage y Duchamp se reunieron en 1968 para jugar una partida de ajedrez. El tablero, diseñado por Lowel Cross hacía que, cada vez que se produjese el movimiento de una pieza, se escuchasen obras de distintos autores. Dicho concierto azaroso bajo el título de *Reunión* (1968), y que

5. «La sintaxis, según Norman O. Brown, es como la organización del ejército. Conforme nos alejamos, desmilitarizamos el lenguaje. Esta desmilitarización se puede llevar a cabo a través de diversos cauces: pulverizando una única lengua; difuminando las fronteras entre dos o más lenguas; introduciendo elementos no lingüísticos (gráficos, música); la traducción se convierte en algo que, si no es imposible, es innecesario» (traducción propia).

ninguno de los presentes sabía cómo se iba a desarrollar, fue fotografiado y registrado en vídeo por Shigeo Kubota y expuesto en el MOMA.

Tras esta breve exposición debido a las limitaciones formales del presente artículo, se muestran algunos fragmentos de la traducción propia de *36 Mesostics Re and Not Re Marchel Duchamp* y su justificación.

<p>a utility aMong swAllows is theiR musiC. thEy produce it mid-air to avoid coLlinding.</p>	<p>como la calMa entre lAs golondrinas se pResenta su músiCa. sE produce en medio del aire para evitar coLisionar.</p>
<p>we reMember thAt he had stopped woRking, even though we're now Conscious hE never reLaxed for a moment.</p>	<p>recordaMos que hAbía dejado de tRabajar, aunque nosotros somos Conscientes de que Él nunca se reLajó ni un momento.</p>
	
<p>the oId sUit, the blaCk one i tHrew out, wAs found, Mended, and Put back in the closet.</p>	<p>el anticuaDo Uniforme, el osCuro que Había tirado, fue hAllado, reMendado, y Puesto de vuelta en el armario.</p>
<p>n. o. brown: atoM smAshed makes thundeR. radiCal changE is therefore simpLe.</p>	<p>n.o. brown: los átoMos chocAndo producen tRuenos. el Cambio esEncial es por lo tanto simpLe.</p>

Tabla 1: Comparativa entre texto origen y propuesta traductológica

A pesar de tratarse de una breve muestra de un estudio más extenso, estos cinco ejemplos son un reflejo del proceso seguido a la hora de llevar a cabo su traducción al español. El objetivo principal era mantener la forma otorgada al mesóstico por el autor, respetando la estructura y la posición de la palabra vertical dentro del mismo. El principal problema para no modificar el sentido era conseguir en español versos tan breves como en inglés. El resultado es una serie de mesósticos con el mismo sentido y efecto visual que el original, aunque, en ocasiones, con una mayor longitud del verso.

En el tercer ejemplo, en concreto, la dificultad residía en conseguir mantener la ortotipografía y los caracteres más llamativos. Además, en el cuarto verso en orden descendente se observa el juego de palabras entre *cross* y *sing*, conceptos claves de la obra de Cage, tal y como se ha explicado previamente. Por este motivo, la solución consistió en crear un nuevo término compuesto en español que recogiese ambos sentidos, proceso que el mismo autor había incluido en algunas de sus obras.

De esta manera, se aporta un ejemplo más claro de lo presentado teóricamente a lo largo del artículo. También se corrobora, por lo tanto, que diversos traductores podrán llevar a cabo interpretaciones muy variadas y, por lo tanto, traducciones muy diferentes e igualmente válidas, siempre y cuando se respete el carácter ético inherente al proceso.

5. CONCLUSIONES

Tras esta exposición teórica y práctica de las obras posmodernistas en general, y de la de John Cage en particular, es necesario concluir el artículo concibiéndolo como el punto de partida de una investigación más exhaustiva, pues como decía el propio Cage, «a finished work is exactly that, requires resurrection» (1961, 64)⁶. El cambio de mentalidad respecto al arte en dicho periodo y el fenómeno rupturista del lenguaje, así como la importancia otorgada a las múltiples interpretaciones posibles, ponen de manifiesto la necesidad de una nueva teoría traductológica que destaque por su carácter ético y no prescriptivista. Si el lenguaje se ha convertido en un instrumento de representación de la realidad, las traducciones serán, por lo tanto, las diferentes re-representaciones innovadoras de la misma forma que el traductor realizará de una u otra manera, según el contexto en el que se realicen, «rethinking translation, not as a short-term product or a process, but as a cultural condition underlying communication» (Gentzler 2017, 7)⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. 2004/1970. *Teoría estética. Obra completa, 7*. [orig. *Aesthetic Theory*]. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, S.S.
- Barthes, Roland. 1968/1987. «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje*. [orig. *Le bruissement de la langue*]. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 65-71.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Oxford: Polity Press.
- Cage, John. 2016. *Ritmo Etc.* Editado y traducido por Matías Battistón. Buenos Aires: Interzona.
- _____. 1998/1969. *M' Writings '67-'72*. London: Marion Boyars.
- _____. 2009/1968. *Silence. Lectures and Writings*. London/New York: Marion Boyars.
- _____. 1961. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

6. «una obra acabada es precisamente eso, necesita resucitar» (traducción propia).

7. «no concibiendo la traducción como un producto o proceso a corto plazo, sino como una condición cultural inherente a la comunicación» (traducción propia).

- Carbonell, Ovidi. 2004. «La ética del traductor y la ética de la traductología». En *Ética y política de la traducción literaria*, ed. por Grupo TLS. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 17-45.
- Creeley, Robert. 1972. *A Sense of Measure*. London: Salden and Boyars, 1972.
- Davis, Kathleen. 2001. *Deconstruction and Translation*. Manchester: St. Jerome.
- Foucault, Michel. 1969. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Bulletin de la Société française de philosophie, 3, 73-104.
- Gentzler, Edwin. 2017. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London: Routledge.
- _____. 2015. «Translation without Borders». *Translation Journal*: 4.
- Meschonnic, Henri. 2011. *Ethics and Politics of Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Rowell, Lewis. 1985/1983. *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. [orig. *Thinking about Music*]. Traducido por Miguel Wald. Buenos Aires: Editorial Celta S.A.C.I.F.
- Tymoczko, Maria. 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.
- Vidal Claramonte, M^a Carmen. 2017. «Dile que le he escrito un blues» *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- _____. 1998. *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- _____. 1989. «Bajo el signo de Saturno: o la apertura posmoderna». Tesis doctoral. Universidad de Alicante.