

TRADUCIR Y RECREAR. ESTRATEGIAS DE AURORA VENTURINI EN
CANTOS DE MALDOROR: SATÁNICA TRINIDAD

TRANSLATE AND RECREATE. AURORA VENTURINI'S STRATEGIES IN
CANTOS DE MALDOROR: SATÁNICA TRINIDAD

TRADUZIR E RECRIAR. ESTRATÉGIAS DE AURORA VENTURINI NO CANTOS
DE MALDOROR: SATÁNICA TRINIDAD



Paula SALERNO¹
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen: Este artículo se propone estudiar algunos aspectos de la traducción de *Les chants de Maldoror* de la escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015), publicada en 2007 bajo el título *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*. El análisis de la obra muestra que la actividad de traducción cumple allí un rol que excede el de la trasposición lingüística de una lengua a otra: la fidelidad a la letra y la búsqueda de equivalencias entre lenguas no constituyen una prioridad para la traductora argentina. El modo en que Venturini trabaja el texto extranjero se emparenta con el del enfoque hermenéutico: la obra traducida resulta ser una traducción-recreación (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), o bien una traducción-imitación (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), derivada de una lectura crítica del texto de Isidore Ducasse, del estudio de sus contextos de producción y recepción y de la biografía del autor.

Palabras-clave: Estudios de traducción. Traducción literaria. Recepción. Lautréamont. *Les chants de Maldoror*.

Abstract: This article aims at examining some aspects of the Argentine writer Aurora Venturini's translation of *Les chants de Maldoror*, which was published in 2007 with the title *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*. The analysis of this book shows that the activity of translation plays a role that exceeds linguistic transposition from one language into another: fidelity to the letter and equivalence between two languages are not a priority for the Argentine translator. The way she works the foreign text is related to the hermeneutical approach. Venturini's translation is, in fact, a translation-recreation (OSEKI-DÉPRÉ, 1999) or a translation-imitation (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), a derivative text that depends on the critical reading of Ducasse's work, of its production and reception contexts and the study of the author biography.

Key-words: Translation studies. Literary translation. Reception. Lautréamont. *Les chants de Maldoror*.

Resumo: Este artigo pretende estudar alguns aspectos da tradução de *Les chants de Maldoror* da escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015), publicada em 2007 com o título *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*. A análise desta obra revela que a atividade de tradução cumpre uma função que excede a transposição linguística de uma língua para outra: a fidelidade e equivalência com o original não constituem prioridade para a tradutora argentina. Sua forma de trabalhar o texto estrangeiro assemelha-se ao enfoque hermenéutico: a obra traduzida resulta em uma tradução-recriação (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), ou uma tradução-imitação (OSEKI-DÉPRÉ, 1999), derivada de uma leitura crítica do texto de Isidore Ducasse, do estudo de seus contextos de produção e recepção e da biografia do autor.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução literária. Recepção. Lautréamont. *Les chants de Maldoror*.

RECEBIDO EM: 25 de julho de 2018

ACEITO EM: 15 de setembro de 2018

PUBLICADO EM: abril 2019

1 Traducir desde dónde

Los lectores de la obra más contemporánea de Aurora Venturini (1921-2015) sabrán reconocer que el espacio ficcional predilecto de sus relatos remite de continuo a La Plata y sus alrededores, ciudad donde la propia escritora nació y habitó durante largos años de su vida. Para empezar, *Las primas* (2007), novela con la que Venturini logró consagrarse como una de las voces renovadoras de la narrativa argentina, transcurre en La Plata². También La Plata y City Bell se instalan como uno de los polos geográficos dominantes de la historia de *Nosotros, los Caserta*, ficción anterior publicada por primera vez en 1992 pero conocida por su reedición en 2011, derivada del éxito editorial de *Las primas*. Muchas de las ficciones que atañen a la etapa escritural que medió la producción de estas dos obras (ficciones poco difundidas, mayormente publicadas en ediciones de autor y que solo se consiguen por medio de la adquisición de libros usados) persisten en la elección del escenario platense: *La Plata mon amour* (1993); *Me moriré en París, con aguacero* (1998); *Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes* (2001); *Nanina, Justina y el doctor Rorschach* (2002)³.

92

La configuración de personajes habitantes de ciudades de provincia es uno de los ejes que definen desde temprano la narrativa de Venturini y que se han sostenido a lo largo de su proyecto creador. Otro de ellos es el empleo de estrategias literarias de autofiguración, las que provocan que varios de sus personajes resulten un *alter ego* de la autora y que algunos de sus relatos puedan ser considerados autoficciones (GASPARINI, 2012, p. 179). Tanto es así que incluso en las obras de la última etapa creativa de la escritora de La Plata se insiste en la filiación ficcional con la ciudad de sus orígenes y se habilita la lectura en clave autobiográfica: *El marido de mi madrastra* (2012); *Los rieles* (2013); *Eva. Alfa y Omega* (2014); *Cuentos secretos* (2015)⁴.

Aun afianzándose como argentina y provinciana, habitante de la ciudad de La Plata, Venturini recalcó vigorosamente sus raíces italianas y su filiación simbólica con el mundo francés⁵. Ella, como sus personajes, llevaba en sí un deseo atribulado de ser de París, de pertenecer al cenáculo de escritores y artistas, de ser partícipe de la sociabilidad literaria parisina, del Barrio Latino, las buhardillas, los cafés, encuentros, charlas, amistades⁶. En efecto, sus obras de ficción proyectan de continuo diálogos culturales con otros espacios geográficos, con otras manifestaciones artísticas y con otras literaturas. La lectura es el eslabón que la une con esos espacios extranjeros y resulta un factor esencial para la configuración de su personalidad literaria.

Estos aspectos conciertan el trasfondo de sus modos de sentir y de pensar la literatura y, por supuesto, afectan también su posición traductiva (BERMAN, 1995). De hecho, la subjetividad traductora de Venturini se inicia en su subjetividad lectora: descubrió desde sus lecturas el deseo de traducir, de apropiarse de la literatura que leía, de su estilo, de sus formas de expresión, su lengua y la singular percepción de mundo que esa literatura otra le ofrecía. A este respecto, por ejemplo, en su libro sobre Villon, la autora ficcionaliza una reunión con el poeta francés, en situación de una visita de este (es decir, de su fantasma) al departamento de Venturini en La Plata, mientras ella se dedicaba al estudio y traducción de su obra:

Este trabajo quedaría trunco si no hiciera breve referencia a mi encuentro con Villon. / Y como nada es imposible en el reino de la poesía, puedo asegurar a los lectores que mantuve largo coloquio con François una tarde de lluvia del pasado invierno (VENTURINI, 1963, p. 97).
Yo escribía mis papeles con noticias de vida y obra de François Villon, un ensayo, que acaso publicaría en el verano. / Yo traducía del italiano y del francés; revisaba traducciones literales que no captaban la intrínseca poesía del gran juglar (VENTURINI, 1963, p. 97)⁷.

Por otra parte, la obra de Rimbaud significó para Venturini una clave de comprensión de su vida, de ciertos contextos sociopolíticos y del espíritu de su generación literaria:

De Rimbaud, *Iluminaciones*, tercer poema del Diluvio. Ahí se condensa mi joven edad, especialmente en el último verso (...) A toda la obra de Rimbaud, la considero poesía. A esa poesía me trepé como una enredadera al muro áspero y bellissimo como un farallón de espanto, y música, no obstante. Y para resumir la angustia de mi juventud, en pos de un trabajo que me permitiera estudiar, porque no me bastaba con comer, recurro de nuevo a Rimbaud (...) A todo lo largo y ancho de la dramática lírica-única de Rimbaud, hallo el por qué existencial de nuestra generación; nuestra originalidad no buscada, las razones secretas y excepcionales que nos ligaron al “grupo de La Plata”, nos unieron y escindieron, para arrojarnos, a casi todos, a un *sagrado desorden del espíritu*. (...) Lo que va en bastardilla pertenece a Rimbaud y lo adjudico, según características propias a cada sujeto, y calzan como guante... (VENTURINI, 1981, p. 12-15).

De otra manera, la identificación con Ducasse dejó su huella material en las marcas de lectura que presenta el ejemplar del libro *Lautréamont*, de Philippe Soupault, perteneciente a la biblioteca personal de Venturini. En la página 39, al final del estudio preliminar elaborado por el escritor surrealista sobre Lautréamont, se registra la siguiente glosa de puño y letra de la autora platense: “*J’ai vous aime parce que je suis aussi maudit / 23 IX 001*” [sic].

Es claro entonces que los trabajos de traducción que Venturini emprendió sobre las obras de François Villon (1431-1463), Isidore Ducasse (1846-1870) y Arthur Rimbaud (1854-1891), todos ellos publicados en ediciones de autor, responden a una afinidad personal y en

ningún caso están atados a encargos de traducción. La obra de estos tres *poètes maudits* avivó en la escritora argentina un sentimiento estético generador de la *pulsion-de-traduction*, que es —según Berman (1995, p. 74)— la que hace del traductor un traductor y la que se sitúa “*au principe de tous les destins de traduction*” (1995, p. 75). Por lo demás, las traducciones se llevaron adelante como un acto creativo y en atención a un interés peculiar: favorecer la proyección de la imagen de escritora de Aurora Venturini y la construcción de su *ethos* a través de una trama de relaciones discursivas en las cuales *une manière de dire* comporta también *une manière d’être* (MAINGUENAU, 2014, p. 32).

En el presente trabajo nos ocupamos de estudiar algunos aspectos de la traducción de *Les chants de Maldoror* que Aurora Venturini publicó en 2007 bajo el título *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*⁸. En su conjunto, este libro prueba que la actividad de traducción cumple en su obra un papel que excede el de la trasposición lingüística de una lengua a otra o incluso el de la importación literaria. La fidelidad a la letra y la búsqueda de equivalencias entre lenguas no constituyen una prioridad. El modo en que se trabaja el texto fuente se emparenta con el del enfoque hermenéutico, en el cual la creatividad es vista como un privilegio y las traducciones se entienden más como recreaciones que como una representación del texto fuente (STOLZE, 2010, p. 144). Antes de traducir, Venturini estudia e interpreta la obra de Ducasse, así como sus contextos de producción y recepción, lee de manera crítica y el proceso de traducción se orienta hacia la restitución de los sentidos que sus propias prácticas de lectura construyeron sobre el texto extranjero.

2 Un contexto para la traducción

Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad es una obra atravesada por un gesto literario que tiende a enlazar la imagen de la escritora traductora con la del escritor traducido. El libro incluye una sección final dedicada a la vida de Ducasse y a los comentarios que ha suscitado de parte de diversos críticos y estudiosos de su obra. En la enunciación de los datos biográficos del autor, se advierte la existencia de un paralelismo entre su historia y la historia de vida de Venturini. Para empezar, los dos son rioplatenses con antepasados europeos: Venturini es de La Plata, su abuelo es italiano; Ducasse “vio la luz en Montevideo (...) Hijo de María Celestina Dovézac y de François Ducasse, ambos nacidos en los Altos Pirineos” (VENTURINI, 2007, p. 177)⁹. También se los emparenta en la imagen de hijos que se diferencian de sus progenitores, que han crecido en un clima de orfandad, que han sufrido la falta de cariño y la ausencia de sus padres y han atravesado una infancia penosa y una adolescencia rebelde. Por ejemplo, Venturini

niega desde siempre la figura de su padre y llega a redactar en sus memorias: “cuando me preguntan insistentemente por cierto parentesco progenitor no contesto porque juré no nombrar jamás al sujeto que golpea a su mujer, la tira al piso y la patear” (texto inédito, 2015). Su relación con los padres y la situación de su infancia y adolescencia conflictivas aparecen ficcionalizadas en la novela *Nosotros, los Caserta*. De Ducasse, Venturini escribe:

un adolescente que antes de los diez años es incorregible, inestable (...) El padre, aunque irritable frena impulsos ante la capacidad intelectual del vástago (...) Este progenitor no se ocupa de su hijo que es una hoja al viento (...) Este hombre abandona a la mujer embarazada y vuelve a Montevideo (...) No es difícil deducir la amarga infancia del poeta (2007, p. 177-178).

Estas situaciones personales tienen como correlato un contexto histórico social problemático. La autora argentina narra su *temporada en el infierno*:

Empezó una noche, la del 5 de setiembre de 1930. Una chica de ocho años que ve que todo se derrumba a su alrededor, ignora que esa desgracia era compartida por una generación entera (...) El 40 edifica y construye sobre la decapitación del Derecho y los derechos, del Deber y los deberes y del agotamiento de la ciudadanía y de la dignidad (VENTURINI, 1981, p. 12).

95

Por otra parte, en el anecdotario de Ducasse la escritora de La Plata apunta: “nació durante el sitio de Montevideo, y desde la cuna oyó el tronar de los cañonazos en un clima sádico, traicionero y decepcionante” (2007, p. 183). Continuando con los paralelismos, Venturini creó de sí el mito de ser desde su infancia una persona solitaria y temible, afecta al aislamiento y las relaciones con seres marginales¹⁰. Al respecto, dice del montevideano:

Aunque solitario, acepta la compañía de malvivientes y gente de los suburbios, cuchilleros y matones (...) A pesar de su corta edad, los malvivientes le temen porque sabe empuñar su trabuco sin medir las consecuencias (VENTURINI, 2007, p. 177).

Ducasse y Venturini acaban por parecerse asimismo por su carácter tenaz y melancólico, sus habilidades lectoras e intelectuales, el gusto por lo simbólico y su vínculo con París y con la lengua francesa. La autora argentina escribe en sus memorias del año 2015:

A los 7 años yo ya había leído novelas, me había impresionado *Los miserables* de Victor Hugo. La *nurse* y mamá me ayudaron en los capítulos más difíciles. Después *Mademoiselle* Pichon me lo leyó en francés. De tal manera mi naturaleza superdotada no contactaba con los niveles desprovistos de mis compañeros y a mediados de primer grado me pasaron a segundo y así ocurrió en todos los cursos hasta sexto, y a temprana edad terminé la primaria (...) El año 1955 sufrí cárcel cuatro días acusada de traición

a la patria por mi relación con Evita. Durante siete años me fui a París, de donde volví y me incorporaron en una escuela de Banfield, Antonio Mentruyt, donde estuve hasta 1976, porque durante la otra dictadura también me dejaron cesante. Entre idas y venidas de París he cumplido 25 años de estada en la ciudad luz, sumando a los siete del autoexilio (texto inédito, 2015).

Y sobre Isidore Ducasse expone:

Este rebelde, no obstante, lee a Corneille y a Racine y se engolosina con todo lo que sea matemático y simbólico (...) a medida que transcurren los años Isidore se torna pesado y melancólico, hartado de Montevideo. A los catorce años viaja a París. Nunca vuelve a su patria (...) Concorre a varios institutos de París. Siempre es el alumno sobresaliente. Anotemos que dominó el idioma francés desde la infancia (VENTURINI, 2007, p. 177).

96

A fin de reforzar el lazo que se sugiere entre las dos personalidades desde la narración de sus biografías¹¹, Venturini intenta instalar en el lector la idea de que ambos escritores se encuentran unidos por una misma espiritualidad y que esta comunión se expresa incluso en sus nombres. Así, en los paratextos de *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* se tematizan los significados de los motes Lautréamont y Maldoror para favorecer la asociación entre el nombre de la traductora, Aurora, el seudónimo del autor francés y el de su personaje satánico: “Según Georges Menville, Isidore sufre jaquecas que lo obligan a encerrarse en la habitación. La luz le hace mal. De ahí provendría la nominación ‘Maldoror’ o ‘Mal de la Aurora’. En idioma francés Aurora se escribe *Aurore* y se pronuncia *Oror*” (2007, p. 178). Paralelamente, se insiste en proyectar la imagen de lo maldito como polo de fusión de las identidades de Ducasse, Lautréamont y Maldoror, quienes, para Venturini, “conforman unidad maldita” (2007, p. 179):

Isidore Ducasse aúlla por boca del Comte de Lautréamont, y este a su vez lo hace por boca de Maldoror. // Es una trinidad Satánica. Isidore Ducasse es el padre, el Comte de Lautréamont es el Hijo, y Maldoror el espíritu maldito opuesto a cualquier otra Trinidad. // Se opone al Conde de Montecristo, es el Conde del Otro Monte (VENTURINI, 2007, p. 180).

Esta idea de la trinidad se comunica desde dos de los umbrales más significativos del libro, el título y la imagen de portada, la cual exhibe la figura de un triángulo invertido en cuyos vértices se sitúan los nombres de Ducasse Padre, Lautréamont Hijo y Maldoror Espíritu Satánico.

El diseño de la cubierta del volumen junto con la elección del título y el juego de relaciones de los nombres adelanta y pone en evidencia el interés de Venturini por el malditismo. Pero también significa una estrategia discursiva destinada a emparentar la voz literaria de la autora argentina con la del creador de *Les chants...* En efecto, las particularidades de los peritextos editoriales revelan la tentativa de situar esta traducción del texto de

Lautréamont en el contexto de creación y recepción de la propia obra: el nombre Aurora Venturini aparece estampado en la portada como una marca y señala la pertenencia de este libro a su producción integral. También sus datos biográficos, su nombre e incluso un dibujo de su rostro acaparan los otros espacios del libro tradicionalmente destinados a la figura del autor: el lomo, las solapas y la contracubierta¹².

Con respecto a la traducción propiamente dicha, Venturini priorizó los efectos de sentido que la lectura del libro pudiera suscitar en su nuevo horizonte de recepción. El trabajo textual estuvo guiado por la voluntad de crear una red de sentidos literarios capaz de habilitar lecturas comparativas entre la literatura de la autora platense y la del escritor montevideano y de favorecer la interpretación de Aurora Venturini como escritora maldita, entroncada al universo de los *poètes maudits*. De aquí que las fronteras entre traducción y creación se difuminen y que el texto ofrecido por la escritora argentina sea infiel, pero no a la manera de las *belles infidèles*, sino orientado a intensificar el valor del mal¹³.

3 La traducción como doble del original

El tipo de modulaciones textuales que Venturini practica en su elaboración de *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* da como resultante una traducción-recreación, o bien, una traducción-imitación (según define ambos conceptos Oseki-Dépré [1999, p. 89-92]), cuya fuerza textual cimienta su consistencia inmanente y promueve su constitución como obra (BERMAN, 1995, p. 65). Al contrario de lo que podría esperarse, este estatuto no se gana a partir de la invisibilización de la traducción y de la figura de la traductora: la propuesta de Venturini se aleja del intento de representación transparente, de las estrategias de fluidez que provocan la ilusión de la presencia autoral y la identificación de la traducción con el texto extranjero (VENUTI, 1992, 1995)¹⁴. En efecto, en el propio texto literario —como veremos a continuación— se llama la atención sobre la tarea de traducir y sobre la materialidad de las lenguas y las formas textuales que entran inevitablemente en diálogo durante la génesis de la traducción. De esta suerte, el texto traducido se presenta como una transformación interpretativa de la obra de Ducasse, como una derivación de un texto otro, anterior y extranjero, que ostenta la heterogeneidad discursiva y evidencia su carácter de doble. La traducción de Venturini se declara a sí misma como una duplicación, en la cual se actualizan pero también se multiplican y se fragmentan significados que existen en otra lengua y en otra textualidad, relativa a contextos de producción y de recepción específicos y diferentes.

Una de las estrategias literarias que hace ostensible la participación activa de la traductora en la reescritura del texto es la modulación de una voz enunciativa que no equivale a ninguna de las voces de la obra original y que media su recepción. Dicha voz interviene sobre el texto que se da a leer a través de una serie de aclaraciones, advertencias, comentarios, notas e incluso juicios de valor sobre los personajes, su carácter, sus acciones, los episodios ficcionales, el entramado textual y el propio curso de la escritura:

Pero aquí no termina la historia porque (...) Resumiendo lo anterior quedarás licuado y escurridizo / como una gota de agua (Canto Segundo, p. 30).

Eventual lector: me atrevo a resumir conceptos de Lautréamont / acerca del sabor matemático, a fin de no fatigarte, y yo a mi vez. / Dice que quienes no admiren los senderos Pitagóricos (...) Resumiendo: dice el poeta que aquellos que sientan admiración... (Canto Segundo, p. 34-35).

Lector: debo ponerte al tanto que Maldoror era tan rapaz / y mentiroso que cuando engañaba al rival con buenos modales, / lo conseguía. Así salía ganancioso de... (Canto Sexto, p. 115).

Nota: En la presente traducción algunos temas han sido tratados o mencionados, por coincidencia temática (Canto Sexto, p. 163).

98

Se trata, indudablemente, de la voz de la traductora, quien ha leído de fuente directa la obra de Isidore Ducasse y oficia ahora como agente que facilita su divulgación y lectura en otros espacios de circulación. Así, lejos de ser invisible, el trabajo de mediación cobra cuerpo en el texto literario traducido a través de la articulación de esa voz que se apropia del aparato de la enunciación y emplea la primera persona del singular para intervenir el curso textual y ficcional: “*me atrevo a resumir (...) a fin de no fatigarte, y yo a mi vez*” (p. 34); “*debo ponerte al tanto*” (p. 115). Sus diferentes irrupciones ponen de manifiesto el hecho de que el texto traducido es un doble de un texto escrito en otra lengua (“Paso a describir en idioma español las lamentaciones...” [p. 56]; “En la presente traducción algunos temas...”) y con variantes respecto de lo que el lector encuentra en este libro. Por ejemplo, como se observa en los fragmentos recientemente citados, muchas veces lo que se ofrece a la lectura es un resumen de los episodios originales. Y precisamente el anuncio sin tapujos de esta operación de síntesis (“Resumiendo lo anterior”; “Resumiendo: dice el poeta...”) se correlaciona con la peculiaridad de una traducción que se proclama como duplicación infiel, como una traducción-recreación.

Desde la estética de la recepción (en especial, desde las teorías de Wolfgang Iser [1987] y Hans Robert Jauss [1978]) se ha señalado la importancia de la tríada autor, obra y receptor por su rol activo en la configuración de sentidos que no están necesariamente dados en el texto como unidades inmanentes y esencializadas sino que dependen de la relación dialógica que el lector establece con la obra y con su autor, es decir, de la dinámica de la recepción en tanto práctica

situada históricamente. Es de tal manera que la traducción de Venturini de *Les chants de Maldoror* se encuentra signada, como ya afirmamos, por su lectura crítica de la obra. Esa lectura involucra un proceso de recepción que adquiere el sentido de una praxis receptiva transformadora y genera un constructo, una forma bajo la cual la obra se concretiza, como resultante de una experiencia estética singular. Así, la traducción (en su condición de obra constituida) bien podría ser entendida como una materialización de esa lectura, de ese constructo modelado en las instancias de recepción productoras de significados. Pero al mismo tiempo en que se realiza como lectura, la traducción se materializa como nuevo texto, con un nuevo contexto de creación del que Venturini participa como productora, atenta a captar otras lecturas, demandando nuevos horizontes de recepción.

Seguidamente, el “eventual lector” al que por momentos se apela en *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* ya no sería el mismo lector implícito (ISER, 1987) prefigurado en *Les chants...*¹⁵, sino una nueva figura según el horizonte de expectativas (JAUSS, 1978) de la traducción: es la imagen de un lector ideal que sabe que se encuentra frente a un texto traducido y que, por lo tanto, accede a la obra de Ducasse de manera indirecta.

Retomando la idea de doble del original, desde el punto de vista estilístico, la voz mediadora que Venturini desliza en su traducción no posee rasgos de singularidad bien marcados, por el contrario, tiende a confundirse con algunas de las voces literarias de *Les chants de Maldoror* y, en definitiva, resulta legataria de ellas¹⁶:

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre : quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant... (DUCASSE, 1973 [1969], Chant premier, p. 17).

Ô lecteur, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire ? Mais, je ne veux pas soumettre à une rude épreuve ta passion connue pour les énigmes. Qu'il te suffise de savoir que, la plus douce punition que je puisse t'infliger, est encore de te faire observer que ce mystère ne te sera révélé (il te sera révélé) que plus tard, à la fin de ta vie, quand tu entameras des discussions philosophiques avec l'agonie sur le bord de ton chevet... et peut-être même à la fin de cette strophe (Chant cinquième, p. 193-194)

Mais, nous ne sommes point encore arrivés à cette partie de notre récit, et je me vois dans l'obligation de fermer ma bouche, parce que je ne puis pas tout dire à la fois : chaque truc à effet paraîtra dans son lieu, lorsque la trame de cette fiction n'y verra point d'inconvénient (Chant sixième, p. 253).

Como efecto de lectura, el parecido siembra la idea de que las voces de Lautréamont y de Venturini comparten un aire de familia, de modo tal que no solo la obra traducida se proyecta

como una derivación de la obra extranjera sino que la voz literaria de la traductora se insinúa como un remedo de aquella voz primigenia, ducassiana, lauréatmoniana, maldororiana.

Otro de los recursos de los que se sirve Venturini para construir la voz mediadora y que coopera con la imagen del texto referido como duplicación de un texto anterior es la transformación de ciertos discursos directos en discursos indirectos:

Texto en francés: *Les chants de Maldoror*

Le vent porta cette réponse à l'archange de l'écueil : « Lorsque ton maître ne m'enverra plus des escargots et des écrevisses pour régler ses affaires, et qu'il daignera parler personnellement avec moi, l'on trouvera, j'en suis sûr, le moyen de s'arranger, puisque je suis inférieur à celui qui t'envoya, comme tu l'as dit avec tant de justesse. Jusque-là, les idées de réconciliation m'apparaissent prématurées, et aptes à produire seulement un chimérique résultat. Je suis très-loin de méconnaître ce qu'il y a de censé dans chacune de tes syllabes ; et, comme nous pourrions fatiguer inutilement notre voix, afin de lui faire parcourir trois kilomètres de distance, il me semble que tu agirais avec sagesse, si tu descendais de ta forteresse inexpugnable, et gagnais la terre ferme à la nage : nous discuterons plus commodément les conditions d'une reddition qui, pour si légitime qu'elle soit, n'en est pas moins finalement, pour moi, d'une perspective désagréable » (DUCASSE, 1973 [1969], p. 255).

Traducción de Venturini en *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*

Así fue que propuso al arcángel que de un vuelo o como cangrejo, abandonara las alturas que eran su fortaleza y ya en la baja zona discutieran cómodamente las condiciones sobre el destino... (p. 115)

100

Este mecanismo no solo aporta visibilidad a la tarea de mediación (al agente que tuvo acceso de forma directa al discurso original) sino que abre el camino a la recreación, a la manipulación del texto fuente en el itinerario de su representación (en pequeña escala, en el proceso de referir un discurso otro, ocurre la misma praxis transformadora que se da en el caso de la obra integral).

Cabe mencionar otra particularidad de la propuesta de traducción de Venturini que coadyuva a la imagen de la obra como doble de un texto extranjero: la yuxtaposición de lenguas. En *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* las estrofas de los cantos se encuentran tituladas y estos intertítulos alternan entre el francés y el español. Asimismo, la reunión de las dos lenguas se da en la presentación de pasajes textuales completos, en un devenir discursivo donde acontece una alternancia repentina entre los dos idiomas¹⁷.

4 De la voz de Maldoror a la voz de Venturini

Las fluctuaciones del sujeto y la polifonía enunciativa característica de *Les chants de Maldoror* permiten a Venturini introducir la voz de la traductora en el texto como una instancia enunciativa más, sin que esta entre en conflicto con los rasgos discursivos de la obra. Al respecto, Julia

Kristeva se ha referido al eclipse de la posición del yo en *Les chants...*, dado por los continuos pasajes entre las distintas instancias discursivas (el sujeto de la enunciación ocupa “*tous les postes subjectifs possibles, ce qui revient à produire toutes les situations discursives possibles entre je/tu/il*” [1974, p. 317]) y la consecuente figuración de una *subjectivité kaléidoscopique*: “*des permutations et des superpositions s’opèrent, signifiant que l’unité du sujet se divise et se multiplie*” (Kristeva, 1974, p. 317). La traducción de Venturini explota la multiplicidad de voces que coexisten y se apropian alternativamente del sistema de la enunciación en la obra ducassiana, entre las cuales hace contar: 1) el yo de la traductora que resume para no fatigarse ni fatigar al lector, que traduce los cantos para ponerlos al alcance de otro público; 2) el yo del escritor, de Ducasse Padre (cuya voz autoral Venturini busca actualizar como productora de lo escrito: “Resumiendo: el *escritor* supone que...” [p. 33, la cursiva es nuestra]); 3) el yo de Lautréamont Hijo y su indisoluble unión con 4) el yo maldito de Maldoror:

Yo, Lautréamont, sacaré a la luz a Maldoror (p. 160)

Y ya voy a comenzar a novelar verdades horribles, pero ciertas.
Clamo a Maldoror en mi ayuda. El cavernícola exhala de mi interior.
Lo dejo ante el noble pergamino con la exquisita pluma
que él sabrá deslizar como piragua en aguas inquietas del lago.
Él y yo, al cabo somos el mismo... (p. 161)

101

El juego de relaciones enunciativas, en el que se mezclan las subjetividades de Maldoror, Lautréamont, Ducasse, la traductora y los eventuales lectores a los que estas voces se dirigen, hace saltar los lazos de lo textual a lo extratextual. Como se lee en la cita precedente, Venturini instala en el interior de sus *Cantos* el nombre de Lautréamont (ausente, por supuesto, en el texto extranjero). Concomitantemente, incrusta también su propio nombre (Aurora) para colaborar con la trama que favorece la percepción de su alianza simbólica con las voces de la *satánica trinidad*: “Ni el gallo cantará, nunca más oirán música ni susurros / de la aurora, porque Maldoror significa mal de la Aurora” (Canto Sexto, p. 168). Estos versos, deslizados casi al final de *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*, insinúan la participación de Aurora Venturini en su composición y significan un intento más por que el lector logre identificar una de las voces que dice *yo* con la suya, la de la lectora, traductora y escritora argentina.

Hilando con lo expuesto en los apartados anteriores, el lugar de privilegio que ocupa la imagen de la traductora en los paratextos se complementa entonces con la visibilidad que cobra su voz en el interior de la traducción. Asimismo, en el texto literario propiamente dicho se

proyecta el lazo simbólico que acaba por emparentar el espíritu de la voz mediadora (y, por metonimia, el de Aurora Venturini) con el ánima maldita del personaje ducassiano:

Tanto el narrador como el personaje ignoran el fin de tal desventura.
No nos extralitemos en soluciones o desastres en miles de páginas.
Lector: con breve argumentación pudiérase finalizar,
con conocimiento de causa el drama satánico nunca escrito.
Por temor a exceder el marco de la brevedad, reeditaré lo dicho.
Perdóname. Pero *Maldoror ya me muere por dentro las entrañas.*
Y sataniza mi alma. Que el Todopoderoso me perdone
por meter los pies en la ciénaga (p. 117; la cursiva es nuestra).

102

El culto al mal y su oposición deliberada a los valores del bien son asuntos de tratamiento frecuente en la propia obra de ficción de Aurora Venturini. La estética literaria que construyó a lo largo sus narraciones se funda en los motivos de la violencia, la crueldad, las impulsiones hostiles y en una fenomenología de la agresión que reproducen (o se asemejan a) las *ganas-de-vengarse* y las *ganas-de-atacar* (BACHELARD, 2005 [1939]) de Maldoror. En 1989, en una entrevista para el diario argentino *Página/12*, la autora argentina declaraba: “Ya no puedo hacer poesía. Vi cosas horrendas, muertes, persecuciones y chicos que eran obligados a saltar desde una escalera muy alta de los bomberos” (BARRETO, 1989, p. 4). Y en los albores del siglo XXI, tras el éxito editorial que siguió a la obtención del Premio Nueva Novela lanzado por ese mismo periódico en 2007, su imagen de escritora quedó ligada de manera firme con la estética de lo maldito, tanto por los tópicos abordados en su narrativa, como por las versiones en circulación acerca de su biografía. De esta suerte, en distintas publicaciones periódicas han salido notas con títulos y copetes como los siguientes: “Quién le teme a Aurora Venturini” / “En 2007, el Premio Nueva Novela del diario *Página/12* lo ganó una mujer que resultó ser octogenaria y tener un pasado lleno de episodios tenebrosos, como los que aparecen en sus libros” (GUERRERO, *Gatopardo*); “Una salvaje inteligencia” / “Por medio de la voz de una niña, en *Nosotros, los Caserta* Aurora Venturini explora las dimensiones imaginarias del mal bajo todas sus formas” (*La Nación*. ADN Cultura, 2011).

5 Conclusiones

A todas luces, la particular propuesta de traducción que presenta el volumen *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* desconoce el imperativo de literalidad y se desentiende de la ilusión de transparencia (VENUTI, [2004] 1995). Las modulaciones textuales que se practican en la elaboración de esta obra priorizan la construcción de sentidos y de efectos impresivos que tienen

un valor para la configuración de la imagen de traductora y de escritora de Aurora Venturini. La mediación que se ejerce entre el original y su nueva textualización en español no es inocente: en vista de las características del proyecto narrativo de la autora argentina, es posible afirmar que la labor de recreación de *Les chants de Maldoror* estuvo orientada por la búsqueda de un beneficio simbólico en el intercambio literario (HEILBRON y SAPIRO, 2002). Al forjar una traducción que requiere ser leída como traducción (VENUTI, [2004] 1995, p. 17), Venturini consigue colocarse en un espacio de visibilidad literaria y logra modelar su *ethos* a partir de poner en marcha una serie de operaciones discursivas que llevan a entroncarla con la estética del malditismo, con la voz y el espíritu satánicos de Maldoror.

En *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad* Aurora Venturini realiza un trabajo de reescritura que procura traducir y reinventar una poeticidad que pertenece a Lautréamont pero que también es (o se vuelve) propia. En definitiva, la literatura extranjera que se selecciona para traducir se transfigura a través de su nueva puesta en texto para ser de alguna forma aclimatada e instalada en un sistema meta que es en realidad un proyecto creador individual, con unas cualidades estilísticas definidas y en parte legatarias de las formas de esa misma literatura que se importa.

Desde una frágil posición en el campo cultural, con una literatura que no lograba todavía consagrarse, la escritora argentina formalizó el uso estratégico de la obra de Ducasse generando una empatía entre biografías y expresiones literarias que pudiera leerse como una suerte de alianza de formas y espíritus y que le permitiera reforzar y singularizar su proyecto creativo. Por otra parte, es preciso señalar que la proyección de su imagen como traductora resulta en provecho de la construcción de la identidad de Venturini como escritora cosmopolita, quien a pesar de afirmarse de continuo como platense y provinciana no permanece anclada en un solo lugar, sino que es viajera y transita otros espacios, otras lenguas, otras épocas, otras literaturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **Lautréamont**. Traducido por: Angelina Martín del Campo. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 (1939).

BARRETO, Raquel. Aurora Venturini. “Vi cosas horrendas, ya no puedo hacer poesía”. **Página/12**. Suplemento La Plata, p.4, 29 abr. 1989.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. París: Gallimard, 1995.

CHÁVEZ, Fermín. **Alpargatas y libros: Diccionario de Peronistas de la Cultura I**. Buenos Aires: Theoria, 2004.

DUCASSE, Isidore. **Cantos de Maldoror**: Satánica Trinidad. Traducido por: Aurora Venturini. Buenos Aires: Quinque Editores, 2007. Título original: Les chants de Maldoror.

DUCASSE, Isidore, comte de LAUTRÉAMONT. Les Chants de Maldoror. *In*: **Œuvres complètes**. París: Gallimard, 1973 [1969]. p.15-266.

GASPARINI, Philippe. La autonarración. *In*: CASAS, Ana (comp.). **La autoficción**: reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros, 2012. p.177-210.

GUERRERO, Leila. Quién le teme a Aurora Venturini. **Gatopardo**. Disponible en: <<https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>>. Acceso en: 27 jul. 2018.

HEILBRON, Johan y SAPIRO, Gisèle. La traduction littéraire: un objet sociologique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 144, n. 4, p.3-5, 2002.

ISER, Wolfgang. **El acto de leer**: Teoría del efecto estético. Traducido por: J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987. Título original: Der Akt des Lesens.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Traducido por: Claude Maillard. París: Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. París: Éditions du Seuil, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. Retour critique sur l'éthos. **Langage et société**, v. 149, n. 3, p.31-48, 2014.

OSEKI-DÉPRÉ, Ines. **Théories et pratiques de la traduction littéraire**. Armand Colin, 1999.

PELLEGRINI, Aldo. "El conde de Lautréamont y su obra". *In*: LAUTRÉAMONT, conde de. **Obras completas**. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2014 (1962). p.7-68.

SALERNO, María Paula. «Agua de poesía del primer poeta de Francia»: Venturini lectora de Villon. **Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses**, v. 32, n. 1, p.109-120, 2017.

STOLZE, Radegundis. Hermeneutics and Translation. *In*: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (eds.). **Handbook of Translation Studies**. 2.ed. Filadelfia: John Benjamins, 2010. p.141-146.

Una salvaje inteligencia. **La Nación**: ADN Cultura, 20 may. 2011. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/1374068-una-salvaje-inteligencia>>. Acceso en: 27 jul. 2018.

VENTURINI, Aurora. Memorias personales. **Archivo literario Aurora Venturini**. La Plata: María Paula Salerno, 2015. Texto inédito.

VENTURINI, Aurora. **Alma y Sebastián**: Narraciones insurgentes. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2001.

VENTURINI, Aurora. **Francois Villon, raíz de iracundia.** Vida y pasión del juglar de Francia. Buenos Aires: Colombo, 1963.

VENTURINI, Aurora. Introducción. **Antología personal.** La Plata: Ramos Americana Editora, 1981. p.9-16.

VENTURINI, Aurora. **Los rieles.** Buenos Aires: Literatura Mondadori, 2013.

VENTURINI, Aurora. **Me moriré en París, con aguacero.** Buenos Aires: Corregidor, 1998.

VENTURINI, Aurora. **Nanina, Justina y el doctor Rorschach.** Buenos Aires: Dunken, 2002, 2003.

VENTURINI, Aurora. Vida y comentaristas de Isidore Ducasse. *In:* DUCASSE, Isidore. **Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad.** Buenos Aires: Quinque Editores, 2007. p.175-194.

VENUTI, Lawrence. **Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.** Londres: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation.** Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

¹ María Paula SALERNO. Profesora y Licenciada en Letras egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, institución en la que se desempeña como docente de la cátedra de Literatura Francesa. Las áreas de su especialidad son la edición de textos modernos, la crítica genética y el trabajo con archivos literarios. Es becaria doctoral del CONICET (2013-2019). En su tesis estudia la obra de las escritoras argentinas Aurora Venturini (1921-2015) y Ana Emilia Lahitte (1921-2013). También dirige el proyecto del Archivo de Escritores Platenses (<http://cbm.laplata.gov.ar/aep/>). Buenos Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5529-1883?lang=en>

Email: pausaler@yahoo.com.ar

Sitio académico: <http://www.iibicrit-conicet.gov.ar/wordpress/quienes-somos/miembros/lic-maria-paula-salerno/>

² Aurora Venturini se dedicó profesionalmente a la literatura. Sus dos primeros poemarios, *Versos del recuerdo* y *Corazón de árbol*, fueron publicados respectivamente en 1942 y 1944, en los Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez de la ciudad de La Plata. Murió dejando una gran producción inédita y el libro *Cuentos secretos* en prensa. Si bien tuvo un proyecto creador definido, permaneció segregada por mucho tiempo del canon de la narrativa, al que ingresó recién en 2007, a partir de la crítica positiva de *Las primas*.

³ La oración inicial de *Me moriré en París, con aguacero* es: “Viajaba en colectivo de corta distancia, desde City Bell a La Plata, una tarde de otoño amarilla de hojas y nostalgia” (VENTURINI, 1998, p. 9). *Nanina, Justina y el doctor Rorschach* comienza: “Se me moría Justina. // El año 1950 en la ciudad de La Plata, un diecinueve de noviembre, día de la fundación cuando perfuman los tilos recién en flor...” (VENTURINI, 2002, p. 13).

⁴ *Los rieles*, su obra más declaradamente autobiográfica, resalta la pertenencia al espacio de provincia: “En la década sangrienta de los años 70, yo vivía en la quinta de City Bell. Viajaba poco a la ciudad de La Plata, y cada vez que iba, me enteraba de las desapariciones y muertes de personas, sobre todo, de adolescentes (...) La quinta distaba treinta metros del camino General Belgrano, por donde van y vienen vehículos de y para Capital Federal” (VENTURINI, 2013, p. 142). Algunos de los relatos de *Cuentos secretos* que vuelven sobre el escenario platense son “El rincón”, “Espécimen” y “Rebeca”.

⁵ En la “Introducción” a su *Antología Personal*, Venturini relata literariamente su biografía, reafirmando su origen platense y rural y su alcurmia italiana: “Aquí empieza la verdad rural, opinó Alejandro de Isusi, del aldeaño platense donde pasé mi infancia y mi adolescencia. // Vieja casona en medio de un alfalfar que, en febrero, subía al verano, con alas, porque todos los gusanillos del verberol, ya las tenían. // Infancia animalera: perros, gatos, lagartijas y hasta una lechucita de tierra que se llamaba Bertoldo” (1981, p. 11); “Mi abuelo italiano fue el duende de mis

versos. Leía en voz alta, en su bello idioma natal, los tercetos del Dante, y esa cadencia nunca me dejó; él va en mi mester de juglaría, en mi mester de clerecía. En el misterio tremendo del verso y su aventura” (1981, p. 11-12).

⁶ Venturini vivió un tiempo en París, sin embargo las declaraciones acerca de lo largo de su estancia, tanto como las actividades y personalidades que conoció, varían de una entrevista a otra. Su biografía se fue ficcionalizando en función de la imagen de escritora que quiso construir. Así, en las solapas de *Las primas, Nosotros, los Caserta* y *El marido de mi madrastra* se anota: “Estudió psicología en la Universidad de París, ciudad en la que se autoexilió durante veinticinco años tras la Revolución Libertadora...”. Sin embargo, el enunciado acerca de los “veinticinco años” no concuerda con la realidad. De hecho, en la entrada “Venturini, Aurora” de *Alpargatas y Libros. Diccionario de Peronistas de la Cultura I*, elaborado por Fermín Chávez, historiador argentino casado con la escritora, se consigna: “Tras la caída del peronismo y debido a su militancia, en junio de 1956 debió autoexiliarse en París, de donde regresó en octubre de 1957” (2004, p. 138). Por otra parte, ya en la solapa de *Los ríeles* el sintagma “durante veinticinco años” fue suprimido. Pero tanto en testimonios orales como en sus escritos literarios Venturini afirmó repetidamente su amor por París. En sus memorias inéditas, escritas en 2015, se lee: “Entre estar en La Plata, en City Bell y a veces en Buenos Aires viajaba a Europa todos los años por lo menos seis meses. Ciudad de mi preferencia siempre fue París. En mi novela *Nosotros, los Caserta* hablo extensamente de mis estancias en la ciudad más culta del mundo. Ahí viví la *belle époque* de las letras y mi exilio lo pasé en la ciudad luz habitando un departamento que compartía con Violette Leduc. Estas aventuras las he descrito en columnas del diario *Página/12* durante años los días viernes. Sería extenso entrar analíticamente en todo lo que hice en París, que además está implícito en casi todas mis novelas y cuentos”. Por ejemplo, hacia el final de la novela *Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes*, la protagonista declara: “Los años vividos en París fueron lenitivos de alivio sobre llagas y fricciones, único reducto donde hallé serenidad que después perdí para siempre” (2001, p. 86).

⁷ Para un análisis más extenso del diálogo literario Venturini-Villon ver Salerno (2017).

⁸ Las otras dos traducciones de Venturini son: *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia* (Buenos Aires, Colombo, 1963) y *Venid amada alma* (Buenos Aires, Theoría, 2001).

⁹ Venturini modifica y castellaniza el nombre de la madre de Duccase, Célestine-Jacquette Davezac.

¹⁰ Esto también puede recuperarse de sus novelas. En especial, de *Nosotros, los Caserta*.

¹¹ Hay más ejemplos que sustentan esta intención de homologar las experiencias de vida, la personalidad y la obra de los dos autores. Por ejemplo, ambos horrorizan a sus familias con la lectura de sus escritos. Producen una literatura que resulta “espantosa” y “deleznable”. También, en el intento por reconstruir sus biografías aparecen siempre hiatos indescifrables.

¹² En la página de legales, sin embargo, Venturini figura como traductora e Isidore Ducasse como autor. En cuanto a los aspectos materiales del libro, la portada es de fondo negro. Allí se encuentra inscripto en letra blanca y centrado en la parte superior el nombre Aurora Venturini. En las líneas subsiguientes, con la misma fuente y tamaño, pero en negrita y con grafías rojas sombreadas de blanco, se anotan el título Cantos de Maldoror y, debajo, el nombre Isidore Ducasse. En el lomo, aparecen solamente el sintagma Cantos de Maldoror y el nombre Aurora Venturini. La contracubierta presenta un dibujo del rostro de la escritora argentina. A la par, las solapas se destinan a un breve texto autobiográfico escrito por ella.

¹³ En algunos trabajos previos hemos indagado acerca de otros dispositivos textuales puestos en marcha por Venturini con el fin de construir y fortalecer su filiación con el malditismo francés. Asimismo, nos encontramos desarrollando un análisis detallado de la traducción en relación con esta tendencia a intensificar el valor del mal y resaltar la batalla antagónica entre el bien y el mal.

¹⁴ Lawrence Venuti explica: “A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text —the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original’” (1995, p. 1).

¹⁵ Recordamos que la figura del lector aparece desde el inicio de la obra : “*Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu’il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison*” (DUCASSE, 1973 [1969], Chant premier, p. 17).

¹⁶ A este respecto, cabe mencionar que la inclusión de notas aclaratorias y comentarios no es una originalidad de Venturini. El recurso se encuentra ya en *Les chants de Maldoror*, donde aparecen explicaciones “intercaladas solapadamente en el texto a veces como comparaciones arbitrarias, a veces como reflexiones aparentemente gratuitas, que funcionan al modo de elementos decorativos o burlescos, extraños al espíritu del texto” (PELLEGRINI, 2014 [1962], p. 32).

¹⁷ El problema de la alternancia de lenguas será analizado con detalle en otro trabajo. Aquí nos atenemos a señalar su existencia por su contribución a la visibilidad de la obra como una traducción.