



LA METAMORFOSIS LINGÜÍSTICA DE “BOTTOM”

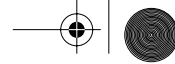
Magdalena CÁMPORA
Universidad Católica Argentina
Universidad de París IV-Sorbona

BIBLID [0213-2370 (2006) 22-1; 155-164]

“Bottom” (Arthur Rimbaud, “Illuminations”) narra una metamorfosis. Una de las convenciones del motivo es la enunciación de la zona intermedia donde acontece el cambio, causado por figuras supranaturales o por intervenciones externas. Pero “Bottom” presenta resultados e imágenes inmotivadas que se superponen como en sueños. ¿Cómo logra transmitir procesos sin nunca describir el cambio en sí o entregar sus causas? Una respuesta posible está en las unidades léxicas que constituyen el texto: la transformación sucede en valores de lengua precisos que llevan en sus núcleos sémicos el resultado del cambio sin hacer referencia al proceso ni a sus causas. Todo proceso de traducción deberá contemplar este sistema cerrado que se manifiesta mediante mecanismos como la solidaridad léxica, la implicación sintagmática, la alternancia de verbos de movimiento y una estructura retórica que desarrolla, en toda la prosa, la premisa expuesta en la primera frase (“la réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère”).

“Bottom” (Arthur Rimbaud, “Illuminations”) is the story of a metamorphosis. One of the conventions of the genre is the description of the transitional space where change is operated either by supernatural figures or by the intervention of exterior forces. But “Bottom” presents only results and unmotivated images which evolve as in dreams. How does then “Bottom”, a story of transformations, manage to convey processes without ever describing change or disclosing its causes? A possible answer can be found in the lexical units which build the text: transformation occurs in particular language values which carry in their semic nucleus the results of change without actually referring to the process or its causes. Any translation process should take in account this closed system involving textual mechanisms such as lexical solidarity, syntagmatic implication, alternance of verbs of motion and a rhetorical structure which develops throughout the text the premiss exposed in the first sentence (“la réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère”).

EN LAS *Iluminaciones* DE ARTHUR RIMBAUD, todo, incluso lo inmóvil (una catedral, el cielo, piedras preciosas), logra moverse inesperadamente dentro del espacio artificial creado por el texto. Es posible ver estanques que se levantan (“Après le Déluge”), diluvios que surgen de los prados (“Enfance 1”), frondas violetas que descienden sobre el poniente (“Phrases”), pájaros que se arrojan sobre tapicerías (“Veillées III”). Podría incluso decirse, con Jacques Rivière (114), que el espacio se distribuye según el movimiento de las cosas, que las cosas marcan los límites del escenario, y que los límites, en las *Iluminaciones*, siempre parecen estar corriéndose como cortinas de agua.



Nada de esto se corresponde con el orden referencial manejado por el lector, para quien es difícil aplicar coordenadas geográficas verosímiles e incluso reconocer aquellas cosas que el texto describe (qué está arriba, qué abajo, dónde por ejemplo el cielo de "Mystique" que cae como una canasta sobre nuestras caras y abre un abismo "fleurant et bleu là-dessous"): en tanto ir y venir, algo, siempre, termina deformándose en el camino, "algo se sitúa ahí donde no era su lugar, algo que hace que cualquier transición sea fácil y absurda" (Rivière 110).

En este sentido, movimiento y cambio son medios constitutivos de la ficcionalidad e intervienen, más allá, en la formación última de un referente que trasciende la naturaleza y las determinaciones normales de los objetos evocados, puesto que, como observa Jean Pierre Richard en el brillante capítulo de *Poésie et profondeur* dedicado a Rimbaud, el movimiento impuesto parece disparar en las cosas manifestaciones súbitas, deformaciones varias, conjunciones sorprendentes:

et dans un défaut en haut de la glace de droite tournoient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins; — Un vert et un bleu très foncés envahissent l'image. ("Nocturne vulgaire")¹

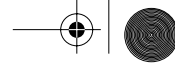
J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries se regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. ("Aube")²

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. ("Enfance 2")³

Esto, a su vez, da cuenta de la extrañeza del mundo físico de las *Illuminaciones*, donde las cosas suelen mostrarse en movimiento, animadas por un dinamismo interno que Richard denomina "jaillissement premier" (241), "bondissement", "insurrection" (209 y ss.). El movimiento arbitrario que saca al objeto de su estado, lo modifica, lo vuelve al estado primero, intenta ser un método de conocimiento de la realidad, una forma de indagar en las cosas convocadas por el texto, como si la afirmación verbal de su movimiento bastara para develar lo que esconden fenoméricamente en el mundo.

El protagonista de "Bottom" actúa dentro de esta lógica discursiva, aunque en esta iluminación el desplazamiento parece provocar en el sujeto enunciador una cadena vertiginosa de metamorfosis. Significativamente, "Bottom" reemplaza en el manuscrito autógrafo la palabra "Métamorphoses", título original tachado:⁴





“Bottom”

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, –je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s’essorant vers les moulures du plafond et traînant l’aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d’œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, –aube de juin batailleuse– je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu’à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

Desde un punto de vista lineal, el texto narra los avatares de un personaje cuyo nombre remite a *Sueño de una noche de verano*⁵ y cuya filiación shakespeariana confirma la metamorfosis final en asno: “Por la mañana, –alba de junio batallosa–, corrí hacia los campos, asno, pregonando y blandiendo mi agravio”. Hasta acá, sin embargo, llegan las semejanzas, porque si en *Sueño...* la momentánea transformación de Bottom en asno era consecuencia de la intervención de Puck (y, también, un guiño metatextual a la suerte del actor que puede ser asno, o ser Bottom, o ser Píramo por la sola fuerza de la ilusión cómica), en el texto de Rimbaud las transformaciones múltiples del personaje no responden a ninguna causa manifiesta: suceden desde la unidad de un yo enunciador cuya carne se convierte simplemente en otra cosa –en gran pájaro gris, en oso de encías violetas, en asno agraviado.

Ciertamente, no es ésta la primera transformación en animal del canon literario (baste citar *Las metamorfosis* de Ovidio o *El asno de oro* de Apuleyo, fuentes por demás estudiadas en Shakespeare), pero lo que sí es “absolutamente moderno” en “Bottom” es, antes de Gregorio Samsa, la gratuidad del cambio, su inmotivación. Las metamorfosis, en los libros, son generalmente provocadas por algo o por alguien: oímos fórmulas; se esperan pócimas; espíritus malignos o desobedientes (Circe, Puck, las magas de Tesalia) ejercen sus poderes mágicos; se tiene, como Proteo, un poder propio; se elige, como los hombres rinoceronte de Ionesco, la vida de bestia; hay variaciones del ciclo lunar (*Twelfth Night*, equinoccio, noche de San Juan): algo pasa que motiva el cambio. Pero en “Bottom” nada, salvo la referencia a Shakespeare en el título, explica la –digamos– inconstancia ontológica del personaje, cuyo cuerpo se modifica instantáneamente y cuya unidad de individuo sólo mantiene, en última instancia, el pronombre en primera persona singular (“je”, pronombre-amalgama, funciona desde esta perspectiva como hilo conductor de la narración).



Las transformaciones de "Bottom" implican, por otra parte, un recorrido posterior del espacio ya que el personaje no logra establecerse definitivamente en un lugar fijo, como bien muestran los sucesivos circunstanciales de lugar del texto:

je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris s'essorant *vers les moulures du plafond* et traînant l'aile *dans les ombres de la soirée*.⁶

je courus *aux champs*, âne, claironnant et brandissant mon grief.

Aun cuando Bottom accede a cierta inmovilidad física ("Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques un gros ours"), su imagen parece disgregarse en mil direcciones, como si algo lo minara desde dentro y lo obligara a proyectarse en un espacio ajeno a la unidad subjetiva, a la manera de las telas cubistas.⁷ El foco de atención se desplaza, inestable, merced al juego especular entre platerías, cristales y su propia mirada:

je fus [...] un gros ours [...], les yeux *aux cristaux et aux argents des consoles*.

Lo sorprendente es que esta agitación sucede después de las transformaciones y no durante, es decir: el movimiento no representa ni remite al proceso del cambio (el yo enunciator convirtiéndose en pájaro, en oso, en asno) sino que afecta al resultado del cambio (el pájaro, el asno moviéndose; la percepción visual del oso que se astilla de un lado a otro). Esta dislocación del orden normal del proceso, sumada a la falta de causas para el cambio, construye la atmósfera surreal y onírica del texto y confiere, además, un dinamismo inquietante a las metamorfosis propiamente dichas que se ofrecen, en contraste con el movimiento posterior, como resultados.

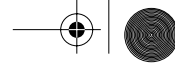
Así, los múltiples aspectos de Bottom se tapan unos a otros sin mención de la apariencia y del tiempo previos, sin rastros del estado anterior. La disposición tipográfica que divide cada transformación con el punto y aparte desvincula aún más las metamorfosis entre sí. No hay decurso, sino paso mágico de un cuerpo a otro, presentación de resultados cuya génesis desconocemos:

je me trouvai [...] en gros oiseau gris.

je fus [...] un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin

je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief.





Estos resultados, además, se manifiestan textualmente mediante estructuras sintagmáticas que se implican unas a otras: la solidaridad léxica es la principal. Para Eugenio Coseriu hay solidaridad léxica cuando

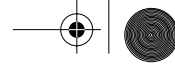
en una palabra está implícita otra, que se halla en una relación semántica esencial con ella. Por tanto, todas las significaciones [lingüísticas] que están implicadas en una palabra pertenecen a su campo semántico [*esto es, a su campo de sentido*], aunque no se expresen explícitamente. (1977, 144)

Hay, por ejemplo, solidaridad léxica entre "oiseau" y "s'essorant" ya que el movimiento descrito por el verbo *s'essorer* "implica en su contenido la aplicabilidad exclusiva" (184) a los pájaros (esto, por supuesto, no invalida los usos figurados del verbo). Lo mismo sucede al final del texto, cuando el narrador, ya asno, dice que las "Sabinas de la banlieue" se arrojaron a su "poitrail" ("poitrail" sólo es aplicable a la clase "animales", esto es: "poitrail" es lingüísticamente solidario con "âne"). Ambas solidaridades léxicas refuerzan la idea de un cambio instantáneo e incausado en un texto que comunica estados de cosas, no procesos de transformación.

La traducción debería por lo menos intentar reproducir estos mecanismos, aunque la tendencia a la abstracción del español no ayuda a conservar las mismas relaciones. La palabra "poitrail" lleva en ella la transformación ya cumplida, pues reenvía, según el *Petit Robert*, a la sustancia de contenido 'pretal' ("Anciennement: Partie du harnais, couvrant la poitrine du cheval") o directamente al pecho del caballo ("le devant du corps du cheval et de quelques animaux domestiques, entre l'encolure et les membres antérieurs"). ¿Pero a qué remite "poitrail": a un arnés sobre el cuerpo de un hombre, a un arnés sobre el cuerpo de un asno, al pecho de un asno? En estos dos últimos casos, Rimbaud haría del Bottom de Shakespeare, que era un hombre con cabeza de asno, una especie de centauro o un asno completo.⁸ Para "poitrail", la traducción debe elegir entre el sustantivo "pretal" (DRAE: "correa que ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura") y el sustantivo "pecho". Quizás este último convenga mejor: "pecho" mantiene por un lado la ambigüedad al aplicarse a seres humanos y a animales⁹ indistintamente; "pecho" no diluye el erotismo del contacto con las Sabinas sugerido por la última frase.

"S'essorer", acción propia de los pájaros, tiene mejor resolución, en cuanto una de las acepciones del español "lanzarse" es: "prnl. Soltar, dejar libre. Úsase mucho en la volatería, hablando de las aves".

El paradójico uso de verbos de estado ("se trouver", "être") y del pretérito perfecto del indicativo¹⁰ ("je me trouvai", "Je fus") para describir las variaciones de una materia inestable, armoniosamente ligada a una atmósfera donde todo se vuelve "sombra y acuario ardiente", reafirma también el carácter de



hecho consumado de las metamorfosis. En la tercera transformación el efecto de clausura sobre sí es el mismo, aunque el verbo es elidido y la metamorfosis se consigna directamente en el predicativo subjetivo no obligatorio: “je courus aux champs, *âne*”. “Yo” y “asno” tienen el mismo correlato referencial: es justamente por esta correspondencia gramatical que nosotros, lectores, entendemos que el referente del pronombre “yo” no es más un oso, sino un asno (decir que “yo es otro”, aquí, es en rigor un enunciado descriptivo, al margen de las ambigüedades interpretativas del ubicuo “Je est un autre” de la carta del 13 de mayo de 1871 a Georges Izambard).¹¹

Por un lado, entonces, el texto ofrece verbos de estado y pretéritos perfectos para indicar la duración y el cambio, y por el otro recurre a verbos de movimiento, caracterizados semánticamente por el cambio y por el proceso, para mostrar al personaje después de la metamorfosis, cuando en rigor se espera la consolidación definitiva de la forma:

en gros oiseau gris *s'essorant* vers les moulures du plafond et *traînant l'aile* dans les ombres de la soirée.¹²

je *courus* aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

Tanto “*s'essorer*” como “*traîner [l'aile]*” son verbos de movimiento orientado carentes del rasgo [+estatismo] y poseedores de una orientación implícita que se evalúa “en relación a un sistema de referencia exterior a la figura móvil” (González Aranda 24). Este “sistema de referencia exterior a la figura móvil” se manifiesta contextualmente mediante los dos complementos locativos (“*vers les moulures du plafond*”, “*dans les ombres de la soirée*”) aunque “*s'essorer*”, que el *Petit Robert* define como “*s'élancer dans l'air*”, remite ya nuclearmente a las alturas y “*traîner [l'aile]*” describe un movimiento terrestre, rampante y opuesto al anterior. En algún punto, Bottom vuelto pájaro ocupa todo el ambiente donde recibe “Madame” y sus movimientos señalan al lector la distribución de un espacio que contempla, arriba, “las molduras del techo” y abajo, donde el pájaro arrastra el ala, “las sombras de la velada”.

Estos límites se borran con el tercer verbo de movimiento, “*courir*”, puesto que se trata de un verbo semilocativo, esto es, de un verbo que se ocupa solo de “la manera o modo del desplazamiento” (por caso: pasear, caminar, trotar), sin incluir en el núcleo sémico el destino o la dirección del desplazamiento (a diferencia, por ejemplo, de: bajar, llegar, ascender) (González Aranda 25). El complemento locativo “*aux champs*” matiza esta vaguedad aunque la imprecisión en los límites permanece. Pareciera, en el fondo, que el cambio en Bottom lo hace moverse en espacios cuyos límites se dilatan



progresivamente; pareciera, también, que el movimiento posterior a la metamorfosis produce la nueva metamorfosis hasta que el proceso es anulado con la colisión que detiene el movimiento: "je courus aux champs, âne [...] jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail".¹³ No hay culminación armoniosa del cambio, sino suspensión violenta de un proceso.

La composición retórica del texto reproduce en algún punto esta dialéctica puesto que la primera frase de "Bottom" funciona como punto de partida, como premisa causal de una narración que no concluye:

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, -je me trouvai néanmoins chez Madame en gros oiseau gris.

Ya Pierre Brunel notaba en su edición de las *Illuminations* que "néanmoins", "lien logique inattendu", "oppose l'ensemble de l'aventure à cette proposition initiale" (503). La proposición funciona como una causal abierta, como premisa sin conclusión. El uso del conector lógico es sin embargo equívoco: ¿cuál es la función del adversativo "néanmoins"? Es comprensible que, a pesar de las complicaciones de la realidad, el narrador prosiga con su vida social, pero lo que no se entiende es por qué esa vida social implica la transformación en pájaro, en oso, en asno. Hay, en el uso desviado del conector lógico, en la falsa causalidad de la premisa y en la ausencia de conclusión, en todas estas formas de la lógica carentes de contenido lógico, algo de burla: las metamorfosis de "Bottom" suceden en tiempos no dichos que escamotean las relaciones de causalidad pero tienen el aspecto de la causalidad, como en los sueños, donde uno siempre cree en la hilación perfecta y lógica de los sucesos más delirantes.

En contraste con el desarrollo habitual de las metamorfosis literarias, *Bottom*, suma de metamorfosis sucesivas, encubre el proceso y las causas de la transformación para mostrar resultados que no acceden nunca a una forma definitiva. La transformación culmina en más movimiento, y ese movimiento es seguido por una nueva transformación, como si el motor que anima la carne de Bottom pudiera seguir funcionando indefinidamente. En este sentido señala Anna Balakian que "la révolution rimbaldienne [...] établit une filiation qui aboutira au surréalisme en substituant à la fonction analogique de la métaphore un déroulement métamorphique de l'image poétique" (372). La imagen poética (la imagen de *Bottom*) evoluciona en el espacio mientras subsiste la velocidad. Con la colisión que frena el movimiento se acaban el texto y su imagen. Asistimos de esta manera a transformaciones incausadas cuya única etiología es el movimiento, como si el objetivo de la



metamorfosis fuera perderse, una y otra vez, en el impulso posterior de esa carne transformada.

Esta paradoja del cambio que no se explica y del proceso que no culmina, se construye mediante mecanismos paratextuales y lingüísticos que toda traducción de "Bottom" deberá contemplar y, dentro de lo posible, reproducir. Los blancos que dividen los apartados de la iluminación, las solidaridades léxicas, los tiempos verbales, los verbos de movimiento, la disposición retórica disimulan un proceso metamórfico que sucede en un tiempo y en un espacio que no vemos ni leemos, que no está, que es estático (el cambio, en "Bottom", es estático) pero cuyos resultados se manifiestan, paradójicamente, de forma dinámica.

Esto genera en parte el misterio del texto y aumenta el efecto de irrealidad. Varias de las lecturas que de él se han dado (homosexual, alquímica)¹⁴ son posibles, justamente, porque el texto calla las causas, esconde el proceso, ofrece el movimiento como único signo de las metamorfosis posibles de la referencia textual. En este sentido, la escritura del movimiento sirve, en las *Iluminaciones*, de enlace con eso otro que la realidad escamotea, aunque lo que se devela es limitado, el misterio de las cosas no se quiebra. Acaso el principal obstáculo para su posesión sea, irónicamente, el movimiento mismo que genera, con la llegada de las Sabinas o de la inconsciencia, el agotamiento de la visión: "Tout se fit ombre et aquarium ardent".

Proponemos a continuación una posible traducción del texto.

"Bottom"

Siendo la realidad demasiado espinosa para mi gran carácter, –me encontré no obstante en lo de mi dama, vuelto un gran pájaro gris azul lanzándose hacia las molduras del techo, arrastrando el ala en las sombras de la velada.

Fui, al pie del baldaquín que soportaba sus joyas adoradas y sus obras maestras físicas, un gran oso de encías violetas y pelo cano de tristeza, con los ojos en los cristales y las platerías de las consolas.

Todo se hizo sombra y acuario ardiente. Por la mañana, –alba de junio batallosa– corrí hacia los campos, asno, pregonando y blandiendo mi agravio, hasta que las Sabinas del suburbio vinieron a arrojarse sobre mi pecho.

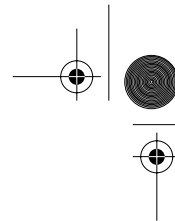
NOTAS

1. "Y en un defecto del espejo giran pálidas figuras lunares, hojas, senos;– un poco de verde y de azul muy oscuros invaden la imagen" ("Nocturno vulgar"). Las traducciones son mías.





2. "Caminé despertando los alientos vivos y tibios, y las pedrerías miraron, y las alas se levantaron sin ruido" ("Alba").
3. "Flores mágicas zumbaban. Los declives lo acunaban. Circulaban bestias de fabulosa elegancia. Las nubes se encimaban sobre el alta mar hecha de una eternidad de lágrimas calientes" ("Infancia 2").
4. Facsímil del texto en André Guyaux (288).
5. En *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare, Nick Bottom es un tejedor que junto a otros artesanos atenienses prepara una pequeña obra de teatro, *Píramo y Tisbe*, para honrar las bodas de Teseo con la reina de las Amazonas (Acto I). Las fluctuaciones de la intriga lo hacen cruzarse con Puck, que transforma su cabeza en la de un asno (Acto III). Esto no impide que Titania, reina de las hadas y víctima de una pócima, se enamore de él y lo sirva como a su rey hasta que Oberón, legítimo rey de las hadas, rompe el hechizo (acto IV).
6. El subrayado es mío.
7. Esta explosión de la imagen no difiere de la "fragmentation of perception and reconstruction of form" (Read 106) buscadas por la experimentación cubista.
8. Señala Pierre Brunel en su edición que las Sabinas se arrojan sobre el personaje "comme sur le tableau de David, Les Sabinas, où les Sabinas se jettent au-devant des guerriers prêts à s'entretuer. L'image a été préparée par les images militaires précédentes (batailleuse, claironnant, brandissant). On traduit d'ordinaire : les prostituées" (1999, 503). Tal vez la imagen de las Sabinas arrojándose sobre Bottom, hombre con cabeza de equino, le trajo a la mente el motivo del combate entre Lapitas y Centauros, lo que explicaría el uso del sustantivo "poitrail" en vez de "poitrine" (aunque los Centauros, en rigor, tienen cabeza y torso humanos y cuerpo de caballo).
9. El DRAE da la siguiente acepción para el "pecho" de los animales: "parte anterior del tronco de los cuadrúpedos entre el cuello y las patas anteriores".
10. En la descripción de una metamorfosis, uno esperaría más bien un presente del indicativo o un pretérito imperfecto, tiempos de la duración y de lo inacabado, como sucede por ejemplo en la metamorfosis de Dafne: "Vix prece finita torpor grauis occupat artus,/ mollia cinguntur tenui praecordia libro,/ in frondem crines, in ramos brachia crescunt,/ pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,/ ora cacumen habet : remanet nitor unus in illa./ Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra/ sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus/ complexusque suis ramos ut membra lacertis/ oscula dat ligno ; refugit tamen oscula lignum." (*Las Metamorfosis*, Libro I, v. 548-56)
11. "Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. [...] C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. -Pardon du jeu de mots. -Je est un autre." (Rimbaud 237)
12. El subrayado es mío.
13. De manera similar concluye "Being Beateous" ("Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!"). "Aube" también se cierra con la caída y la anulación del movimiento ("L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois"). Pero la unión entre el alba y el niño no es violenta.
14. Ver la interpretación de Robert Faurisson en "A-t-on lu Rimbaud?", *Bizarre*, 21-22 (1961). Para una lectura alquímica del texto, ver Gengoux 553-55.



OBRAS CITADAS

- Balakian, Anna. "Évolution de la poétique symboliste". *Histoire des poétiques*. Ed. Jean Bessière y Eva Kushner. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 367-77.
- Bivort, Olivier. "Un problème référentiel dans les *Illuminations*: les syntagmes nominaux démonstratifs". *Parade sauvage* 7 (1991): 89-102.
- Brunel, Pierre. "L'imagerie shakespearienne de Rimbaud". *Rimbaud sans occultisme*. Paris: Didier Erudition, 2000.
- CNRS. *Trésor de la langue française informatisé*. URL: <http://zeus.inalf.fr/tlf.htm> (consultado marzo de 2005).
- Coseriu, Eugenio. "Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción". *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, 1991. 215-39.
- . *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1977.
- Geckeler, Horst. *Semántica estructural y teoría del campo léxico*. Madrid: Gredos, 1976.
- Gengoux, Jacques. *La Pensée poétique de Rimbaud*. Paris: Nizet, 1950.
- González Aranda, Yolanda. *Forma y estructura de un campo semántico (a propósito de la sustancia de contenido "moverse" en español)*. Almería: Universidad de Almería, 1998.
- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Guyaux, André. *Poétique du fragment: Essai sur les "Illuminations" de Rimbaud*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1985.
- Le Petit Robert 1, par Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert. 1986.
- Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.
- Read, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua Española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Richard, Jean Pierre. "Rimbaud ou la poésie du devenir". *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955. 189-250.
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes: poésies, prose et correspondance*. Ed. Pierre Brunel. Paris: La Pochothèque, 1999.
- Rivière, Jacques. *Rimbaud*. Col. Remanso. Buenos Aires: Continental, 1944.

