



Mallol, Anahí Diana. "Poesía y traducción en cuatro revistas argentinas: *Diario de Poesía* (1986-2012), *Xul* (1980-1997), *Hablar de Poesía* (1999) y *El Banquete* (1997-2011)". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 132-145.

## **Poesía y traducción en cuatro revistas argentinas: *Diario de Poesía* (1986-2012), *Xul* (1980-1997), *Hablar de Poesía* (1999) y *El Banquete* (1997-2011)**

Poetry and translation in four Argentinean magazines: *Diario de Poesía* (1986-2012),  
*Xul* (1980-1997), *Hablar de Poesía* (1999) y *El Banquete* (1997-2011)

Anahí Diana Mallol<sup>1</sup>

Recibido: 13/09/2019  
Aceptado: 01/10/2019  
Publicado: 08/11/2019

### **Resumen**

El trabajo analiza las políticas de traducción de las revistas argentinas *Diario de Poesía*, *Xul*, *Hablar de Poesía* y *El Banquete*. En ellas la traducción tiene un rol central como lugar de disputa y construcción de genealogías, definiciones poéticas, delimitación de afinidades y diferencias, no solo en lo que respecta a los poetas que se traducen, sino por las reseñas bio-bibliográficas, los ensayos, las entrevistas y los textos de crítica literaria que rodean su aparición. De esta manera las revistas se constituyen en el espacio privilegiado para la discusión sobre el canon y la configuración de nuevos sub-cánones poéticos, al mismo tiempo que alientan determinadas posiciones con respecto a la figura del poeta y el trabajo sobre la lengua poética. Marcan así espacios, orientaciones y tendencias, hegemónicas o no, en el campo cultural de un momento dado, posibilitando emergencias, olvidos, disidencias, fundamentales para el trabajo poético, como entorno teórico imprescindible para la escritura y circulación de poesía en más de una lengua.

### **Palabras clave**

Poesía; traducción; revistas argentinas.

### **Abstract**

This paper analyzes the translation policies of the Argentinean magazines *Diario de Poesía*, *Xul*, *Hablar de Poesía*, and *El Banquete*. Translation has a central role there as an area of dispute and construction of genealogies, poetic definitions, setting of affinities and differences, not only considering the poets translated, but the bio-bibliographic reviews, essays, interviews and literary criticism that surrounds it. Thus, these journals are a privileged space for discussion about the canon and the configuration of new poetic sub-canons, while encouraging certain positions respecting the figure of the poet and the work on poetic language. They outline spaces, orientations and tendencies, hegemonic or not, in the cultural field of a given moment, making possible emergencies, oblivions, dissidence, that are fundamental to poetic work, as an essential theoretical environment for writing and circulating of poetry in more than one language.

### **Keywords**

Poetry; translation; Argentinean magazines.

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora adjunta del Conicet. Se desempeña como profesora adjunta en Teoría literaria I (UNLP). Contacto: [anahimallol@yahoo.com.ar](mailto:anahimallol@yahoo.com.ar).



**D**ice Lawrence Venuti que una de las funciones de la traducción, y no la menos importante, en el campo de la literatura, está relacionada con los cambios estéticos, en la medida en que cada generación o grupo literario nuevo se ve en la necesidad de definir su posición con respecto a la tradición, y lo hace, en parte, valiéndose de las traducciones y re-traducciones, por medio de las cuales no solo pone a circular unos nombres, vuelve a leer otros olvidados o da su versión sobre los que ya circulan, sino también porque implica la importación de poéticas extranjeras, que pasan a tener una importante gravitación sobre las locales y las modifican. Es por ello, tal vez, que muchas veces las revistas de literatura se piensan también en su relación con la tradición y la traducción, y realizan una cantidad importante de movimientos, recortes, transformaciones, en relación con los textos traducidos, de múltiples y variadas repercusiones. Patricia Willson ha estudiado la relación de la constelación de escritores de *Sur* y la traducción, destacando a la labor traductora como “un hecho de la literatura importadora” (272) de un peso imposible de desestimar. Panesi ha acreditado la relevancia de las traducciones de la lengua inglesa para esos mismos escritores-traductores.

El objetivo de este trabajo es analizar las políticas de traducción de las revistas argentinas *Diario de Poesía*, *Xul*, *Hablar de Poesía* y *El banquete* en torno a esta problemática, en relación con las poéticas y posiciones de los poetas que las dirigieron y sus equipos editoriales. En este sentido, la traducción como práctica de una formación (Williams), perteneciente a un grupo emergente, pone de nuevo en el centro de las discusiones muchas preguntas relativas a la cuestión del canon y de la tradición, relativos a distintos actores que participan del campo cultural (Bourdieu), es decir, no el canon sino los cánones. Si se leen atentamente las revistas *Diario de Poesía*, *Xul*, *Hablar de Poesía*, se ve que coexisten cánones y contra-cánones en disputa. El concepto de canon despliega una cantidad de preguntas: ¿Qué elementos se ponen en juego para hacer de un texto uno canónico? ¿Quién decide la línea dominante de un canon? ¿Cómo se puede divergir de esa línea dominante? ¿Qué relación hay entre las elecciones canónicas y las ideologías estéticas y políticas? ¿Cuál es la incidencia de esas elecciones en las poéticas contemporáneas?

Estas preguntas dan lugar, en las revistas de poesía, a un trabajo intenso de lecturas, críticas, traducciones, a veces manifiestos, para-textos que procuran definir nuevos espacios en la tradición. En ese sentido, el canon y lo contra-canónico funcionan como un motor importantísimo de la historia de la literatura: ¿qué autores lee una generación literaria? ¿Qué elige leer de esos autores? ¿Cómo se piensa en relación a ellos? ¿Qué historia de la literatura diseña para sí y para los otros? ¿Y cuál escribe para el futuro? ¿Desde qué política se piensa y a qué apunta? Lo más importante del canon sería entonces no el estatismo de las listas definitivas, sino su oscilación, y resulta productivo seguir las líneas de estos desplazamientos (Jitrik).

### *Diario de Poesía*

En el invierno de 1986 apareció el primer número de *Diario de Poesía*, publicación que se mantendría durante 25 años.<sup>2</sup> Con una tirada de 5000 ejemplares y una nota editorial sumamente breve, el *Diario* se presentó desde el inicio ligado a una poética determinada. El primer nombre que leemos, al tope de la nota editorial del director, en la segunda línea de la bajada, en tapa, es

<sup>2</sup> *Diario de Poesía* publicó hasta el número 84, 2012. En el consejo de redacción están Diana Bellessi, junto a Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, Daniel G. Helder, Martín Prieto y Elvio Gandolfo, bajo la dirección de Daniel Samoilovich; con Rodolfo Alonso como colaborador especial. A partir del número 10, se incorpora Mirta Rosenberg.

el de cummings (poeta que escribió tanto poemas tradicionales como experimentales, cuyo nombre escribía enteramente con minúsculas), pero lo primero que se nos presenta de cummings no es un poema, sino un chiste, cuya gracia está basada en un problema sintáctico de ambigüedad lingüística.

En el número 1 de la publicación dice Daniel Samoilovich, marcando la orientación de la revista, que es también una estética:

En cuanto a esta publicación de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente más fácil para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque *no necesariamente un erudito*, y nos propusimos crear para él un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su claridad u oscuridad. (“Editorial” 2, el resaltado es mío)

Daniel García-Helder, tres diarios más adelante, es decir en el número 4, propone “imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad” (“Neobarroco” 24), rasgos que de manera explícita o implícita censuran la estética del neobarroco. Para lo cual expresa un juicio que es a la vez un deseo: “que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir” (25).

En todos los números se publican, en diferentes secciones, poemas de argentinos y latinoamericanos, y poemas, entrevistas, notas de crítica o ensayos, reseñas, novedades, en castellano y en traducción. En los primeros años de *Diario de Poesía* podemos encontrar, entre otras, las siguientes traducciones: en el número 1 Allen Ginsberg; Yannis Ritsos; en el número 4, Nabokov; Ashbery; Paul Celan; William Carlos Williams. En el número 5 un dossier de poesía brasileña. En el 6, Jim Morrison, Bukowski. En el 7, Seamus Heaney. Con el correr del tiempo se notará en *Diario* una inclinación por la presencia de autores de habla inglesa (Venturini; Raggio). El mismo director aparece firmando traducciones de Carver, Joseph Brodsky (del inglés), Jonn Ashbery, Marianne Moore, todos en colaboración con Mirta Rosenberg.

Las traducciones suelen estar acompañadas de notas y ensayos sobre el autor traducido, de extensión variable. Estas introducciones consisten en datos biográficos y de época. A veces aparecen acompañados de una cronología y de un análisis de su poética. Si en casi todos los casos se destaca la idea de lo aún inédito o lo novedoso, la mayor parte de las veces hay una relación de afinidad entre los poetas elegidos para ser traducidos y la poética reconocida como dominante en la revista, poética que fue una de las hegemónicas de la década de los ochenta (Porrúa). Se destacan, en este sentido, las posiciones poéticas de Raymond Carver (en una entrevista de Mona Simpson y Lewis Buzbee, traducida por Rosenberg):

Isak Dinesen dijo que ella escribía un poquito cada día, sin esperanza y sin desesperación. Me gusta eso. Pasó la época, si es que alguna vez existió para nosotros, en la que una novela o una pieza teatral o un libro de poemas podía cambiar las ideas de la gente acerca del mundo en el que viven o acerca de sí mismos. [...] Pero cambiar las cosas por medio de la ficción, cambiar la afiliación política de alguien o el sistema político mismo, o salvar a las ballenas, o a los abetos de la extinción, no. No si esa es la clase de cambio a la que

usted se refiere. Y tampoco creo que eso es lo que la escritura tiene que hacer. No *tiene* que hacer nada. Sólo tiene que estar allí por el feroz placer que nos da hacerla, y por la clase diferente de placer que produce leer algo durable y hecho para durar, así como bello en sí mismo. Algo que irradia luz –un resplandor persistente y firme, por penumbroso que sea. (Gandolfo y Samoilovich 18)

En las primeras épocas no se puede dejar de notar la presencia de autores de habla francesa (Venturini) como Apollinaire (nro. 6), Michaux (nro. 15), Ponge (nro. 16), Jabès (nro. 19), Perec (nro. 21), muchos en traducción de Jorge Fondebrider. Es interesante detenerse especialmente en dos publicaciones: una evaluación de Helder del legado del surrealismo en la Argentina en el nro. 7 (1988), y el panorama de la poesía francesa hecho por Jorge Fondebrider en el nro. 33 (“Poesía francesa”). Aquí Fondebrider señala, por un lado, la necesidad imperiosa en el ámbito de la poesía francesa de salir del *impasse* posterior al surrealismo, con su tendencia hacia lo espontáneo, la radicalidad del verso libre y la concepción inspirada del poeta; por otro, la constitución de otra genealogía que permita arribar a una concepción más precisa de la poesía, con mayores exigencias técnicas. Así, el surrealismo llega a significar lo contrario de la poesía misma, porque con su idea de integración del arte a la vida, y su dispersión de lo poético como cotidiano, hizo que se perdiera la especificidad del hecho poético; y porque el versolibrismo extremo terminó destruyendo el verso como tal. Fondebrider cita al crítico francés contemporáneo Gleize, quien afirma que el surrealismo se basó en la negación de los problemas lingüísticos, y que su rechazo a plantearse cuestiones sobre la forma redujo su capacidad de inventar.

En los sesenta se produce una crisis que lleva a los poetas franceses a plantearse el tema desde otros ángulos. Surgen otras genealogías y otras voces, entre las que sobresalen las de Ponge, Michaux, Char, Queneau, Leiris, Jouve, y junto a sus búsquedas, jóvenes emergentes. Su denominador común es un rechazo a la poesía-poesía, es decir, la que se apoya en el lirismo tradicional; agrega Gleize, citado por Fondebrider (“Poesía francesa” 15), que “en consecuencia muchos de estos poetas confían en una búsqueda incansable de literalidad y falta de espesor, que trata de combinar la prosa y el verso”. Dice también que sus modelos, en general, se encuentran en la prosa objetivista norteamericana. Destaca en esta intervención, tal como subraya Fondebrider, la centralidad del trabajo de traducción como laboratorio de formación de la escritura propia. Claude Esteban, otro poeta francés actual, afirma incluso la traducción de poesía en otras lenguas “como una necesidad interior, una preocupación por volver a las fuentes o, al menos, por dialogar con una palabra que es a la vez extraña y próxima” (15). Fondebrider cita, entre los autores traducidos en Francia, a Borges, Pessoa, Celan, Eliot, Pound, Yeats, Williams, autores todos que tienen un lugar destacado en los dossiers y traducciones de *Diario*, y resalta, “fundamentalmente, la poesía norteamericana actual” (15).

Ya se trate de la coincidencia de un programa de renovación poética, de importación por *Diario de Poesía* de un programa de la poesía francesa, o de la interpretación desde un programa propio de una fase de la poesía foránea, los flujos entre poéticas, las genealogías transnacionales y trans-lingüísticas, las lecturas y reescrituras, que siempre tejen redes que son imposibles de desovillar, fueron un campo de disputas importantísimo que atravesó la poesía argentina posterior a la dictadura; sus repercusiones se observan aún en la actualidad (Mallol “Traducciones” y “Poesía”). Lo que resulta evidente es que para *Diario de Poesía* ese fue el núcleo de una propuesta fructífera: en la lectura, la traducción, la difusión del objetivismo norteamericano y otros poetas contemporáneos, encontraron el método poético para romper un *impasse* desgraciado en las letras argentinas, la abierta en los setenta, con coloraturas fuertemente políticas debidas al silenciamiento brutal y al vaciamiento de la palabra que significó la dictadura militar, y que llevó a la situación que Esteban describía, en el contexto

francés, de la siguiente manera: “hoy necesitamos algo más que nosotros mismos, o, más bien, reconocernos a nosotros mismos a través de otros modos de escribir y de formular el mundo”.

Las referencias a la improductividad de la corriente francesa hegemónica, ligada tanto al exceso de teorización meta-poética, como a las corrientes irracionalistas, se presentaba también en el comentario de Helder a la reedición de *Para contribuir a la confusión general*, una colección de ensayos de Aldo Pellegrini. Allí analizaba críticamente muchos de los supuestos del surrealismo, a los cuales Pellegrini suscribía, y de los que fue un difusor eficientísimo en la Argentina desde 1928 hasta su muerte en 1973: la universalidad de lo poético, la acción subversiva de la poesía, la soledad del artista, la diatriba contra Borges, Eliot y Faulkner, acusados de literatos. Para Helder el libro de Pellegrini “es un manual, más que de la estética, de la ética del surrealismo, y es lógico que quienes entienden la poesía como una manera de actuar empleen su juicio en la crítica de costumbres y normas de comportamiento, descuidando los aspectos formales del arte” (24). Si las ideas de Pellegrini, esto es, las del surrealismo, ya no persuaden ni escandalizan, es porque están perimidas, y, como certezas de una época y de un grupo, no permiten leer un proceso de verdad o una estética en proceso.

También se pueden rastrear las premisas objetivistas en las reseñas de libros. Así, por ejemplo, en la reseña de *Esplendor*, de Rafael Bielsa, Alejandro Rubio dice: “Los poemas de Rafael Bielsa... se hicieron cargo de la apuesta objetivista, presentándose de este modo como breves descripciones exentas de cualquier énfasis patético o confesional, destinadas a hacer trabajar la mirada del lector” (35). Cuando Daniel Samoilovich comenta *Al fuego*, de Osvaldo Aguirre (“Antilírico” 37), afirma como rasgo positivo que este “tiene un oído muy bueno para esa cosa que la gente realmente habla, y que es tan distinta de la imposible «habla popular» de las novelas”, mientras Martín Prieto, en la página anterior (“El amor” 37), al comentar el libro de Delfina Muschietti *El rojo Uccello* se detiene en la definición de correlato objetivo de Eliot, cita que reaparece con regularidad a lo largo de distintos números de *Diario*.

Las virtudes objetivistas, entonces, se comentan pormenorizadamente en las distintas secciones de la publicación y se pueden conectar también con otra dimensión fundamental del campo literario. Me refiero a la figura del poeta. Nos encontramos con que, ya desde los inicios, en el marco de la discusión, se produce una agudización de las diferencias estéticas en torno a esta cuestión. En el número 14 de *Diario de Poesía*, verano de 1990, se transcriben parcialmente algunas intervenciones de Ricardo Herrera, Horacio Zabaljáuregui y Ricardo Ibarlucía, miembros de *Hablar de Poesía*, *Ultimo Reino* y *Diario de Poesía*, respectivamente, en la mesa redonda sobre romanticismo y neo-romanticismo que tuvo lugar en la Biblioteca Municipal “Manuel Gálvez” el 11 de septiembre de 1989, moderada por Susana Villalba (Fondebrider, “Estado”). En el curso de la misma Herrera considera que para hablar de romanticismo “es preciso pensar en una poética de lo imposible, enfrentada a una poética de la vida posible” (20) al mismo tiempo que expresa que el concepto de “resonancia” es el secreto del mejor romanticismo, “porque sólo la resonancia, como un eco que rozara la diafanidad transfigurada de la apariencia de las cosas y los seres, puede dar una imagen de la eternidad” (20) y cita como ejemplos de poetas que buscan llevar la vida más allá de toda frontera, a Miguel Ángel Bustos y Alejandra Pizarnik.

También dice, más adelante, que el romántico “asigna una importancia fundamental a los valores fónicos, puesto que son los únicos que le permiten evocar la música olvidada de lo eterno”, porque es la resonancia la que logrará “despertar en el espíritu de los hombres aquella aurora primera, en la cual la palabra todavía nombraba realidades esenciales y no realidades transitorias como lo hace el poeta coloquialista” (20). Desde la revista, Fondebrider le responde que “la lengua pierde vitalidad cuando se desentiende del presente, de la manera en que habla la gente” (22). Se destaca la intervención de Daniel Samoilovich, quien se manifiesta negativamente respecto de esta visión mesiánica de la figura del poeta, y afirma que “en el

pasaje del siglo XIX al XX, la fuerza de los poetas malditos se ha ido transformando en un lugar común [...] el poeta maldito como figura está caduco para mí” (21).

La oposición entre ambas maneras de considerar a la poesía había sido clara cuando, en el número 26 de *Diario*, se recogieron las discusiones en torno a las ideas de vanguardia, objetivismo, crítica y poesía, que se desarrollaron en el foro Gandhi, en noviembre de 1992, en un encuentro de poesía organizado por Ediciones del Dock. Allí Daniel Freidemberg resumía la idea de objetivismo:

Objetivismo no está mal para dar cuenta de cierta impersonalidad y cierta presencia importante del correlato objetivo. Lo que me interesaba era cómo algunos empezaban a poner en práctica esa idea de Felisberto Hernández que cita Samoilovich: presentar “algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía”. No es ya la visión maravillada del mundo inmediato que crea Tuñón, ni el mundo es el bosque de símbolos de los simbolistas, sino que se aprendió la lección de Saer: lo visible puede ser un engaño pero está ahí, insiste, y vale la pena asediarlo con el lenguaje aunque más no sea porque es visible e independiente de nuestra voluntad. Se sabe que es una empresa imposible pero vale la pena, porque en el empeño el lenguaje se ve puesto a prueba más que nunca y porque algo se consigue captar así y todo. (11)

Para él esta poética permite salir tanto de la veneración del personaje del poeta y de lo que “su sagrada subjetividad confiesa o declara” como de la “fetichización textualista, que termina en una lectura frustrante o fastidiosa” (11); estas son sin duda lecturas valorativas de lo que se levantaba en publicaciones rivales, esto es *Hablar de Poesía* y *Ultimo Reino* como condensadores de poéticas conservadoras y neo-románticas, y *Xul*, sede del experimentalismo y la estética del neobarroco.

Samoilovich, en diversos artículos, se manifiesta abiertamente, de maneras diversas pero concomitantes, en contra de las ideas de artificio y dificultad o hermetismo como características valiosas del trabajo poético y defiende una idea de búsqueda por el lado de lo cotidiano, lo mínimo, lo aparentemente simple pero trabajado a otro nivel. A ello comienza a sumarse, en los poetas reconocidos como objetivistas, sobre todo en la figura de Jorge Aulicino, paralelo a la construcción de la figura del poeta como “persona común”, la idea del poeta como fracasado, cuya labor no posee peso social ni político alguno, proyectada sobre todo a partir de la edición de *Señales de una causa personal* (1977), de Joaquín Giannuzzi, libro que funcionó como faro, podría decirse, para un grupo extendido de poetas durante un lapso de tiempo bastante prolongado. En este sentido se va constituyendo un pequeño canon: desde la poética objetivista, toman a Juan Gelman, Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarrayán; entre los extranjeros, a Raymond Carver, William Carlos Williams, Philip Larkin, John Ashbery, y también, T.S. Eliot y Ezra Pound.

## *Xul*

En octubre de 1980 salió el primer número de *Xul*, que publica doce números en total, hasta 1997, a lo largo de los cuales confirma su preocupación por el tema de la traducción en el campo del trabajo poético. Dice el editorial del número 1 (“Editorial” 2):

*Xul* no es un error de diagramación. Es una revista que se centra sobre la poesía, que trata de llevar adelante los problemas que ella presenta y dar una vía de expresión a la nueva actividad poética argentina [...]. De ahí el nombre de la revista, que engloba varios conceptos. El primero y más evidente, la figura de Xul Solar, un creador argentino que

logró dar carácter personal a su obra y a la vez concurrir esencialmente en el movimiento artístico mundial, sin copiar sus modelos y anticipándose en muchas de sus manifestaciones.

La tapa anunciaba, además de poemas del propio Xul Solar, poesía japonesa del siglo XX y textos de Cesare Pavese, en “versiones” de Rodolfo Alonso y Alfonso Barrera. La nota del director, “La poesía en Argentina: una cuestión de existencia”, un panorama de la poesía en los ochenta, dice:

Debido a la situación en que se encuentra inmersa, la palabra poesía está viciada de vacío –o vaciada, puesto que no se trata de una tara congénita. Incluso en el pensamiento de los poetas, la variedad connotativa que se le atribuye (y se le exige) –ligazón mística, o instrumento político, o camino de sabiduría, o secreto sentido de la historia, o justificativo para seguir viviendo– es un síntoma palmario de la confusión. (23)

Allí erige como valores la especificidad de la poesía como género, un modo propio de decir que conlleva dificultades que el lector debe dominar y aceptar, el hermetismo del discurso poético, y la necesidad de una poesía o literatura nacional, con alcance internacional, pero surgida en gran medida de la tradición.

El número 2 trae poemas de Pier Paolo Pasolini, en versión bilingüe de Rodolfo Alonso, un artículo de Angel Rivero sobre poesía concreta, con poemas visuales sin traducir en idioma francés, ruso, japonés, inglés, y un poema traducido de Haroldo de Campos. El número 3, un artículo de Roland Barthes sobre el haiku, y haikus con versiones y notas de Fernando Rodríguez Izquierdo. Hay también poesía medieval galaico-portuguesa, con introducción y versiones de Nahuel Santana. En el número 4 se puede leer una encuesta sobre la traducción (a la que responden Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde, Rodolfo Modern y Raúl Vera Ocampo) y en el número 9 la revista completa lleva por título “El espejo de la traducción” y se plantea como un número marcadamente teórico.

Llama la atención en *Xul* la cantidad de idiomas fuente a lo largo de sus 12 números, que abarca japonés, portugués, sánscrito, griego, inglés y francés. Ello puede leerse en consonancia con una concepción del lenguaje poético como “lengua extrañada” y erudita. Decía Perednik:

[La poesía] ataca la palabra forzando sus sentidos usuales, cargándola de otros distintos, reflotando voces desusadas, inventando otras nuevas. Tras la ruptura el lenguaje poético se transforma en una clave y su comprensión en un problema. La función comunicativa es expulsada de escena y reemplazada por la nuda expresión. Ya no se pueden emitir mensajes destinados a ser recibidos: en el poema se habla una lengua distinta. En el poema implícitamente se dice: “esfuérzate hombre si quieres entrar” [...] Sabido es que el esfuerzo necesario frente a las trabas formales y conceptuales finalmente no se produce y por eso, entre otras causas, no hay lectores. (“Poesía argentina” 25)

Es decir que la publicación se ubica en el extremo opuesto al de *Diario*, dirigida a un pequeño grupo de conocedores, sin interés por ampliarlo o renovarlo (Battilana).

Hay también en *Xul* un interés constante por la reflexión teórica acerca de la poesía, y los problemas que la rodean como género. En el número 2 hay una nota, “La especificidad del lenguaje poético”, que está formada por una encuesta de cuatro preguntas acerca de esta cuestión, a la cual responden Beatriz Sarlo, Guillermo Boido, Nicolás Rosa, Rodolfo Fogwill y Luis Thonis. Esa nota constituye todo un “estado de la cuestión” acerca de lo que se consideraba el lenguaje poético en la época, tanto en los medios universitarios como en los poéticos; figuran

también allí algunas tenues genealogías. Por estas razones su lectura resulta más que interesante. En el primer número, al escribir acerca de la definición de la poesía, pero más preocupado en realidad por la falta de lectores, Santiago Perednik le atribuye parte importante de la responsabilidad a los medios masivos de comunicación. El poema, dice, “no es espectacular” (“Poesía argentina” 25) y por lo tanto tiene un modo de ser que no le permite ser aprehendido con las herramientas del espectador. Es una dificultad, exige un trabajo y por eso queda como forma para minorías.

El número 9 está dedicado enteramente a la traducción. Presenta posturas teóricas extremas con respecto a la labor del traductor, que desconfían de toda traducción y llevan la tarea a su punto de imposibilidad, a partir por ejemplo de las formulaciones de que Deleuze presenta en su texto “Esquizología”. Perednik plantea que “el resultado de traducir un texto literario [...] puede ser más que un mensaje o la invocación de una ausencia: puede ser otro escrito literario” (“Nabokov” 35). Pero, más allá o más acá de la teoría, en *Xul* pueden encontrarse poemas de autores japoneses traducidos por reconocidos especialistas, textos de Pavese, Haroldo de Campos, Carlos Drummond de Andrade, Camoens, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Georges Perec y también textos teóricos de Roland Barthes, Phillip Sollers, Vladimir Nabokov, Gilles Deleuze, Jacques Derrida.

El rechazo de esta postura desde la poética del objetivismo es claramente marcado en la genealogía que elabora Edgardo Dobry años después, cuando señala que objetivismo y neobarroco vienen de diversos caminos: “De un lado, William Carlos Williams, e. e. cummings, el minimalismo norteamericano; del otro, la gran tradición mallarmeana, y la teoría francesa: no menos Lacan que Barthes, pero tampoco menos Lezama que Sarduy” (277). En el ya citado número 14 de *Diario de Poesía* se transcribe un debate en torno al tema de la traducción, donde se defiende la idea de que es necesario que cada generación tenga sus propias traducciones, es decir, traducciones actualizadas, traducciones en relación con la época en que se vive, de los textos que se aman o se quieren dar a conocer. Gerardo Gambolini afirma en ese contexto que “no hay que traducir para los eruditos” (Fondebrider, “Estado” 23). Así, la labor de traducción, en ambos casos, entra en el proyecto poético de cada publicación que, del lado objetivista, Dobry describe así: “Contra el arresto aristocrático del poeta simbolista, siempre cuidadoso de poner distancia entre él y la multitud, el poeta objetivista quiere fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o generacional” (277).

Otra de las diferencias que se dan entre ambas poéticas es la que opone la idea de internacionalismo a la de nacionalismo. El neobarroco abarcó buena parte de América Latina e incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico: su figura central fue el cubano radicado en París Severo Sarduy, pero están también la revista *Orígenes* en torno a Lezama Lima, los uruguayos Roberto Echavarren (que por entonces vivía en Nueva York) y Eduardo Milán (en México), el cubano José Kozer (en Nueva York), y el argentino Néstor Perlongher (en Brasil), entre otros, de modo que sus representantes viven, en muchos casos, en situación de bilingüismo efectivo, en gran medida como consecuencia del exilio político. El objetivismo, en cambio, tiene un acento marcadamente nacional.

### ***Hablar de Poesía***

Al leer los editoriales publicados por Ricardo Herrera, director de *Hablar de Poesía* (cuyo primer número es de julio de 1999), se puede ver que el trabajo de la traducción aparece enmarcado en un programa más amplio: el de restituir a la poesía nacional una exigencia formal específica que vuelva a poner en primer plano el manejo técnico de cuestiones métricas y rítmicas tanto como una ética que coloca al poeta en el lugar de la salvaguarda de valores universales que se estarían perdiendo. A ese respecto, el trabajo con la lengua de poetas

extranjeros, como Giacomo Leopardi, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, será una constante que aparecerá una y otra vez en las distintas secciones: Editorial, Figuras, Temas, Poesías, Versiones, Críticas.

En el editorial del número 1, firmado por Ricardo Herrera y Luis Tedesco, se dice:

No sólo la poesía entendida como arte de la palabra ha sido falseada por el experimentalismo gratuito, sino que también la sensibilidad poética está siendo malversada al ubicarse a la zaga de la insignificancia, del vértigo publicitario de la época. A pesar de ello, creemos que un primer paso para superar la heterogeneidad disolvente de la poesía argentina de hoy (que sólo un optimismo irresponsable o interesado puede confundir con variedad y exuberancia) es el de convocar a todas las tendencias en pugna a una confrontación de ideas que ponga a prueba la validez de los distintos ángulos de visión que actualmente tornan tan confusa la identidad del fenómeno poético. Ampliar el horizonte, y enriquecer la discusión con el aporte de voces que posean una gravitación que exceda el marco de lo doméstico, nos parece imprescindible. (7)

Tras el proclamado llamado al intercambio de puntos de vista, en búsqueda de acuerdos o al menos de contraposición fructífera de ideas, la publicación se dedicará a atacar sistemáticamente las poéticas de *Diario de Poesía* y de *Xul*, tanto desde el espacio de los editoriales como de las reseñas o comentarios críticos, con una constancia que solo se verá atenuada con el retiro de Herrera.<sup>3</sup> La traducción es entonces una de las puntas de lanza de esa controversia: se traduce porque los escritores argentinos deben aprender lo que es la poesía realmente y cómo se escribe “buena” poesía a partir de modelos poéticos de autores que muchas veces anteceden la publicación en casi dos siglos, como Leopardi, o en uno, como Hofmannsthal y Ungaretti, muchas veces citados y analizados,

En el número 3, Javier Adúriz, en un extenso artículo sobre la poesía de Néstor Perlongher se refiere al neobarroco como “ese curso que fue moda por lo menos durante los 80”, al mismo tiempo que la define como “el hablar vacío de un idioma donde nada ni nadie dialoga, la fonética de una rígida pulsión” (54). En el número 22, de noviembre de 2010, Herrera hace una crítica negativa de la *Antología bilingüe de la poesía argentina del siglo XX*, preparada por Samoilovich, centrándose para ello en la ausencia de Lugones, pero omite el hecho de que *Diario* haya dedicado tempranamente un Dossier a rescatar la figura del Lugones poeta en el número 13, de la primavera de 1989. Allí concluye que “La sola «Dedicatoria a los antepasados» de *Los poemas solariegos*, con su entrañable resonancia arcaica, fruto de un amor desmesurado por el terruño y la lengua madre, hubiese reducido a polvo las ingeniosas majaderías de muchos ineptos” (“Poetry” 171). El tono, como puede verse, pasa de lo beligerante a lo injurioso.

En el número 20 se había dado cuenta de una polémica interesante en torno a la traducción. Allí Alejandro Bekes responde una ponencia de Jorge Aulicino, presentada en agosto del año anterior en un coloquio realizado en Chile, en la que el poeta de *Diario* se había referido a las traducciones (de Auden, Eliot y Montale) a partir de las cuales su generación “se había inventado una lírica”, basada efectivamente en las traducciones, y no en la escritura original de esos poetas. Y agrega: “Había creído en lo que traductores del fuste de Alberto Girri me habían presentado como poesía inglesa y norteamericana. Pero eso fue una decisión consciente...” (92).

<sup>3</sup> En el número 36, de noviembre de 2017, ya no aparece su editorial y hay una nota de Alejandro Crotto, quien se encarga a partir de entonces de la publicación y hace una evaluación positiva del objetivismo en “El Rilke objetivista”.

Pablo Anadón, quien lideraba la revista *Fénix* (para cuyo análisis remitimos a los valiosos trabajos de Venturini y Raggio) había hecho notar esta particularidad como una falencia, al afirmar que Borges, Bioy Casares, E. L. Revol y luego, de manera casi canónica, Alberto Girri, entre otros que publicaron inicialmente sus versiones en la revista *Sur*, fueron los impulsores de un estilo de traducción en que la idea prima por sobre el sonido. “La lectura de aquellas versiones arrítmicas habría producido, según la hipótesis de Pablo, un concepto distorsionado de la poesía moderna en los lectores que se nutrían de ellas, sin tener a la vista el original”, dice Bekes (93).

La discusión pone de relieve entonces la productividad de las traducciones en las poéticas de los ochenta y noventa, como experiencia de sus respectivas formaciones poéticas juveniles, tanto como en su trabajo en las publicaciones que dirigen o en las que colaboran; se destaca la importancia del poeta-traductor, como Girri, quien filtra en las traducciones, además de sus gustos, su propio estilo, y deja una estela en las generaciones futuras. Hay también una notoria disputa acerca de la valoración y el uso que se hace de las traducciones. Si para el grupo de *Hablar de Poesía* es solo en la consideración del ritmo, la métrica, las rimas, que se abre la dimensión propiamente lírica, los poetas de *Diario* creen que hay algo del poema que puede transmitirse de lengua a lengua, cuando la imagen y la idea del poema fuente conservan su precisión en la lengua meta, sin dejar por ello de lado la preocupación por el verso; así lo atestiguan, entre otras intervenciones, la publicación de los dos famosos ensayos de Levertov sobre el ritmo en el verso libre, y las consideraciones de Pasternak en torno a la importancia de los ritmos y tonos en la traducción de Shakespeare (“Cómo traduje a Shakespeare”, donde se da cuenta de las diferentes musicalidades y la necesidad de transmitir las en las traducciones de *Romeo y Julieta* y *Hamlet*); a lo cual debe agregarse el ataque al verso libre extremo del surrealismo que ya consignáramos en este mismo artículo.

Ricardo Herrera ha escrito también un editorial en el que se explaya sobre la traducción (*Hablar de Poesía* n° 18), subrayando la importancia de la dimensión sonora y una idea de naturalidad en la relación entre la lengua y un cierto contenido espiritual. En esta teoría de la traducción se dejan ver elementos esenciales a su forma de concebir la poesía en general, entendida como el género literario de lo sublime. Esta idea, dirigida hacia cierta mística, lo lleva al extremo de concluir el artículo con una remisión directa a la experiencia religiosa:

Hugo von Hoffmannsthal ha señalado con agudeza este fenómeno en un apunte de *El libro de los amigos*. Dice así: “Cuando gustamos de una poesía china en una transcripción inglesa o alemana, recibimos un contenido del que sabemos que en modo alguno es separable de la forma, y lo recibimos por medio de una alusión vaga e informe a una forma que existe sólo en función de ese contenido. Bebemos por ende el reflejo de un vino, llevándonos a los labios una copa refleja. Si no obstante ello el vino nos embriaga, el efecto que padecemos en tan singular circunstancia, y que colocamos en la más alta categoría, ¿no podría considerarse como transmitido por un medio religioso? (“Editorial” 7)

Más allá de la constatación evidente de que siempre hay algo, entre sonido y sentido, que escapa a toda traducción, por lograda que esta sea, la imaginería que rodea la labor traductora resulta ilustrativa de posiciones poéticas, en tanto ese vacío se señala como una pérdida que cae del lado de lo indecible o intransmisible, o como constatación de la necesidad de que la traducción sea una tarea continua, renovada, a la vez que se tiene conciencia de sus limitaciones y su carácter efímero y aún, probablemente, caduco.

## El Banquete

Muy diferente es la posición desde la cual se ubica una publicación salida, por esos mismos años, en la ciudad de Córdoba. Bajo la advocación de una situación periférica, que determina una vida bajo la égida de las traducciones, o aún, de las traducciones de traducciones, como acceso a la vez oblicuo y fructífero al campo de las letras; lejos del tono beligerante, el primer número se plantea, no como una apertura o amplia invitación a la publicación sino, incluso, más que eso, como una celebración. Esta celebración de la poesía, con sus referencias, latentes o veladas, a una concepción de la antigüedad clásica, del pensamiento y la sensibilidad, la filosofía y la literatura, en el marco de la reunión social constituida por el banquete, se enuncia desde el pesimismo radical de quien habla desde la muerte, y desde allí abre su estética. El arte entonces, así como la reflexión crítica, son convocados no desde los valores eternos o una ética que se considera superior y puede volverse beligerante, o aún, intemperante, sino desde la conciencia de la singularidad y la caducidad de la vida y de la poesía. Las palabras de Silvio Mattoni en esa sencilla ceremonia, recogidas en el número 2, son un claro ejemplo de esta actitud:

En este momento, me parece que *El banquete* no siente nostalgia por el pasado, por lo que fue, ni espera posteridad de los que todavía no están, creo que simplemente (¡pero qué difícil sería lograrlo!) promete la afirmación de lo que es, un momento, un lugar, gente que escribe, gente que lee, olvidados de la muerte en esos ratos en que se permiten decirle sí a lo imperecedero. (13)

Bajo la advocación de Arquíloco, en esta magnífica versión, se abre entonces el espacio convivial del banquete:

A los dioses atribúyelo todo.  
 Muchas veces levantan  
 de las desdichas a hombres  
 echados sobre el oscuro suelo; y muchas veces  
 tiran y tumban panza arriba  
 a los que caminan erguidos. Después  
 quedan las heridas y uno vaga  
 sin sustento y desvariando.

Silvio Mattoni, poeta, traductor, miembro del Consejo de Redacción, quien inscribe su propio arco poético en la lectura de los clásicos, presenta este banquete de la poesía sin rescates altisonantes de tradiciones ni actitudes combativas; y a su “Brindis” le siguen en ese número de la revista una nueva traducción del famoso ensayo de Adorno, “¿Es jovial el arte”, por parte de Fabián Mié, tomado del original alemán “Ist die Kunst heiter?” (contenido en *Noten zur Literatur IV*) oportunamente puesto a circular, entre poesías, ensayos y traducciones, en octubre de 1998.<sup>4</sup> En esos años comienza a ponerse álgida la discusión en torno al coloquialismo, el realismo sucio y el lirismo en la poesía escrita por los jóvenes en la Argentina. La revista se completa con ensayos de, entre otros, Arturo Carrera, trabajos de crítica literaria, poemas de Luis Thonis, Liliana Szwarc, Carlos Schilling, Liliana Lukin, James Merrill traducido por Mariano Serrichio, relatos (incluye uno de Flaubert traducido por Carlos Schilling), un texto

<sup>4</sup> *El Banquete* publicó 11 números, desde 1997 a 2011, con una interrupción entre el número 4 y el 5, bajo la dirección de Juan Carlos Maldonado y el Consejo de Redacción integrado por Silvio Mattoni, Andrés Dapuez, Fabián Mié, Gustavo Pablos y Carlos Schilling.

inclasificable de Pascal Quignard, también traducido por Schilling, reseñas de libros de poesía, narrativa, ensayo. Así, por medio de un trabajo ensayístico muy atento a las textualidades en juego, con citas de poemas y versos in extenso, y la celebración de la poesía y lo literario en tanto acontecimiento, se ejecuta al mismo tiempo que se dice.

## Conclusiones

En el desarrollo de este breve trabajo hemos querido dar cuenta de la centralidad de la traducción como tarea y de las traducciones,<sup>5</sup> sobre todo de su circulación, de la interpretación o el enmarque de los escritores traducidos, en cuatro revistas de poesía. Hemos mostrado cómo esa centralidad permite proponer y criticar cánones, defender, atacar, reformular las poéticas de las mismas formaciones que las vehiculan. El campo de la traducción se manifiesta en estas revistas como central en las polémicas estéticas, más que las entrevistas y la publicación de poemas de diferentes autores, o las reseñas de sus libros, secciones en las que vemos repetirse autores y cruzarse poetas de una a otra publicación sin mayores controversias. Hemos podido comprobar entonces, en el contexto nacional, y en un período acotado de tiempo, la justeza de la afirmación de Venuti acerca de la relevancia de la tarea traductora como impulsora del cambio cultural y estético de una época, como marcadora de orientaciones no solo en los modos de traducir, sino también en el ámbito de las estéticas vernáculas, de los modos de concebir la poesía, el trabajo poético y la figura del poeta.

Las discusiones en las revistas argentinas de los ochenta y noventa fueron ásperas. Ya sea que se defienda la traducción como privilegio del sonido, como privilegio del sentido, como equilibrio entre ambos, ya se incluya como modelo o forma a analizar, como elemento en una discusión o aun una diatriba, como ampliación del campo de las posibilidades en una lengua o entre-lenguas, los debates abonan estéticas, fijan posiciones, abren el abanico de los materiales traducidos, marcan inclusiones y exclusiones, relanzan lecturas de los poemas y de las poéticas, defienden tradiciones o exploran posibilidades nuevas que transforman el estado de la poesía en un momento determinado del campo literario nacional.

Es justamente lo imperfecto o lo inacabado (Benjamin) de la tarea del traductor lo que hace de la traducción una tarea continua, que habilita a cada generación y cada movimiento poético a perfilar su corpus de traducciones canónicas y contra canónicas, a delinear genealogías, muchas veces imaginarias, a delimitar un campo de alianzas y de enfrentamientos, a buscar estrategias de incorporación de sus propias producciones en un canon futuro, muchas veces imaginario, a intentar desplazar a otros de una posición en el mismo campo de fuerzas. En este sentido, las traducciones en el ámbito de la poesía argentina, desde fines de los ochenta a la actualidad, han jugado y juegan un papel fundamental en la construcción de una poesía nacional, al dedicarse a preguntar y preguntarse, releer, reescribir las lecturas críticas, arriesgarse: es decir, a vivir y dejar vivir a los textos que –siempre– tienen algo más y algo nuevo para decir. Ahí radica su valor en tanto formaciones, su potencia en tanto poesía y la actualidad de sus disputas.

## Obras citadas

AA.VV. “La especificidad del lenguaje poético.” *Xul*, año I, n.º 2, setiembre de 1981, pp. 13-22.

<sup>5</sup> Por razones de espacio no hemos encarado en este artículo el trabajo sobre la materialidad de las traducciones propiamente dichas.

- Adúriz, Javier. "Otro ladrillo en el muro: la poesía de Néstor Perlongher." *Hablar de Poesía*, n.º 3, junio de 2000, pp. 50-65.
- Battilana, Carlos. "Diario de Poesía: el gesto de la masividad." *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, de Celina Manzoni, Corregidor, 2005, pp. 47-62.
- Bekes, Alejandro. "Algo más sobre traducción y tradición poéticas." *Hablar de Poesía*, n.º 20, noviembre de 2009, pp. 89-98.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor." *Angelus Novus*, Edhasa, 1971 [1923].
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Crotto, Alejandro. "El Rilke objetivista." *Hablar de Poesía*, n.º 36, noviembre de 2017, pp. 33-39.
- Deleuze, Gilles. "Esquizología." *Xul*, n.º 9, dic-marzo 1993, pp. 38-51, traducido por Luis Thonis.
- Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Fondebrider, Jorge (ed.). "El estado de las cosas." *Diario de Poesía*, n.º 14, verano de 1990, pp. 13-22.
- \_\_\_\_\_ "Poesía francesa 1960-1995. Últimas tendencias." *Diario de Poesía*, n.º 33, otoño de 1995, pp. 13-22.
- Freidemberg, Daniel (ed.). "Para contribuir a la confusión general." *Diario de Poesía*, n.º 26, otoño de 1993, pp. 11-12.
- Gandolfo, Elvio y Daniel Samoilovich (eds.). "Dossier Raymond Carver poeta." *Diario de Poesía*, n.º 12, otoño de 1989, pp. 13-20.
- García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina." *Diario de Poesía*, n.º 4, otoño de 1987, pp. 24-25.
- \_\_\_\_\_ "La presión del presente." *Diario de Poesía*, n.º 7, verano de 1987/88, p. 24.
- Herrera, Ricardo H. "Editorial." *Hablar de poesía*, n.º 18, julio de 2008, p. 7.
- \_\_\_\_\_ "Poetry for export. (Reseña de Antología de la poesía argentina del siglo XX de A.A.V.V. – selección de Daniel Samoilovich)." *Hablar de Poesía*, n.º 22, noviembre de 2010, pp. 171-176.
- Herrera, Ricardo y Luis Tedesco. "Editorial." *Hablar de Poesía*, n.º 1, junio de 1999, p. 7.
- Levertov, Denise. "Dos ensayos sobre el verso libre." *Diario de Poesía*, n.º 25, verano de 1992, pp. 9-11, traducido por Patricia Gola.
- Mallol, Anahí Diana. "Poesía y traducción: una relectura de la polémica neobarroco-objetivismo." *Caracol*, Universidad de San Pablo, 2014, pp. 60-82.
- \_\_\_\_\_ "Traducciones y poéticas en Diario de Poesía." *Orbis Tertius*, n.º 19, Universidad de La Plata, 2013, pp. 101-112.
- Mattoni, Silvio. "Brindis." *El Banquete*, año II, n.º 2, octubre de 1998, pp. 10-13.
- Panesi, Jorge. "La traducción en la Argentina." *Críticas*. Norma, 2000.
- Pasternak, Boris. "Cómo traduje a Shakespeare." *Diario de Poesía*, n.º 17, verano de 1990, pp. 32-33, traducido por Daniel Samoilovich.
- Perednik, Jorge Santiago. "Editorial." *Xul*, año I, n.º 1, octubre de 1980, p. 1.
- \_\_\_\_\_ "La poesía en Argentina: una cuestión de existencia." *Xul*, año I, n.º 1, octubre de 1980, pp. 23-26.
- \_\_\_\_\_ "Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción." *Xul*, n.º 9, dic.-mar. de 1993, pp. 31-35.
- Porrúa, Ana. "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*." *Boletín/11*, 2003, pp. 43-53.
- Prieto, Martín (ed.). "Dossier Leopoldo Lugones." *Diario de Poesía*, n.º 13, primavera de 1989, pp. 13-24.

- \_\_\_\_\_ “El amor bajo presión.” *Diario de Poesía*, n.º 39, primavera de 1996, pp. 36-37.
- Raggio, Marcela. *La traducción de poetas anglófonos en tres revistas de poesía argentinas. Diario de Poesía 1986-2007, Fénix 1997-2007 y Hablar de Poesía 1999-2007*. El copista, 2012.
- Rubio, Alejandro. “Más allá del canon objetivista.” *Diario de Poesía*, n.º 38, invierno de 1996, p. 35.
- Samoilovich, Daniel. “Antilírico no urbano.” *Diario de Poesía*, n.º 39, primavera de 1996, p. 37.
- \_\_\_\_\_ “Editorial.” *Diario de Poesía*, n.º 1, invierno de 1986, p. 1.
- Venturini, Santiago. “Lo nuevo, lo viejo, lo extraño: Poesía francesa en revistas.” VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009, *Memoria Académica*, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3628/ev.3628.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3628/ev.3628.pdf)
- \_\_\_\_\_ *La traducción de poesía en lengua francesa en revistas de poesía argentinas: 1997-2007*. Inédito, Tesis doctoral, UNC, 2009.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Routledge, 1995.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Paidós, 1994.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI, 2004.