

TITULO del trabajo: Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: poetas y traductoras.

Dra. Anahí Diana Mallol.
Profesora Adjunta de Teoría Literaria I. UNLP.
Miembro del IDIHCS.
Investigadora Adjunta de CONICET.

Palabras clave: poesía argentina-revistas-traducción

INTRODUCCION

Dice Jorge Panesi (2000:84): “Una teoría de la traducción implica necesariamente una concepción de la lengua y de la cultura que se habita”. A partir de este presupuesto es posible investigar, por medio de un trabajo sobre las traducciones, la lengua y la cultura que se han habitado en determinados períodos en tanto “momentos” de la historia cultural, con sus características propias.

Y David Bellos (2012:201), cuando evalúa la impronta de los trabajos de traducción en una cultura determinada, afirma: “Los traductores individuales no suelen producir la menor onda en la superficie de la cultura de llegada. No obstante, oleadas seguidas de obras traducidas en dominios concretos siempre acaban por dejar huella en la lengua receptora, causando alteraciones significativas”.

Ya ha sido extensamente analizada y ponderada, por críticos como Patricia Willson (2004) y Jorge Panesi (2000) entre otros, la huella que la revista *Sur* y su proyecto cultural dejaron como marca de su oleada traductora en las letras y la cultura argentina.

El objetivo del Proyecto de Investigación de los últimos dos años ha sido analizar si es posible afirmar que una huella parecida, aunque de dimensiones más modestas, se delinea tras los veintiséis años que lleva *Diario de Poesía* publicando traducciones, en especial, traducciones de poesía.

En esta ocasión nos centraremos en el rol de las poetas que formaron parte del equipo editorial de la publicación. El análisis de las traducciones de poesía escrita por mujeres en la revista *Diario de Poesía* en el marco de las teorías de la traducción, permite situar las tensiones entre las culturas, las lenguas y los actores culturales en tanto lucha de género, considerar la hospitalidad y la hostilidad culturales en un corte del campo cultural en un momento determinado, y aportar precisiones a una discusión que no deja de tener sus consecuencias aún en la actualidad: aquella que se desarrolla en torno a la poesía escrita por mujeres.

Alicia Genovese (1998), al articular la producción de los poetas de los 90 con la de sus antecesores, hace notar que los años 80 se caracterizaron por la coexistencia de un sistema de poéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) diferenciado en cuanto a las ideas respecto de la escritura que cada grupo movilizaba y donde aparece como espacio desterritorializado pero igualmente emergente el de la escritura producida por mujeres.

En el invierno de 1986 aparecía el primer número del *Diario de Poesía*. Primera aparición de lo que luego serían 25 años de sorpresas. Con una tirada de 5000 ejemplares, y una nota editorial sumamente breve, el *Diario* se presenta con fuerza, desde el inicio, con la fuerza de una lectura y de una poética.

Los elementos puestos en valor desde el inicio de la publicación apuntan a la amplitud de criterios, pero sobre todo a la visibilidad, por medio de la publicación de ensayos y entrevistas, como modos de **hacer con la poesía**, y la precisión sintáctica, semántica y no sólo verbal, el rescate de un determinado *quantum* de comunicabilidad o legibilidad, como modo de **hacer poesía**. Este modo, que será el privilegiado por la

publicación, se da a conocer de modo explícito por medio de un artículo de García Helder quien publica en el número 4 de *Diario de Poesía* su abierta oposición al neobarroco, al cual va a definir en primera instancia mediante el uso y el abuso de diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, y contraponiendo a este tendencia otra, en la que estaría contenida parte de la propuesta del objetivismo: “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. La poesía escrita de mujeres orillará estas dos opciones sin optar por ninguna de ellas, y, por eso mismo, será marginada o ignorada.

A pesar de que en la mezcla de géneros literarios y periodísticos, en el entre-género del Diario y la Poesía, el entretenimiento y lo grave, la novedad y la tradición, la lectura ligera y la que decanta, el *Diario* va abriendo, desde el inicio, un lugar propio, interesante y propicio en muchos aspectos, las poéticas desarrolladas por mujeres van a tener un espacio marginal.

Si bien se va perfilando la idea de “democratizar” la poesía, expandir su alcance, compartir su placer, como una pequeña utopía, la amplitud del gesto de *Diario* no alcanzó sino modestamente a la poesía escrita por mujeres (basta compulsar, para ello, los Dossiers dedicados a diferentes poetas, o las secciones de entrevistas o comentarios), y ello, fundamentalmente, a través de la labor de dos poetas, que oficiaron también como traductoras: Diana Bellessi y Mirta Rosenberg. Su trabajo sostenido permitió ampliar lo que ellas mismas reclamaban desde su ensayística: la construcción de una tradición de poesía escrita por mujeres con la cual dialogar e interactuar para la constitución de una poética propia.

DIANA BELLESSI

La poeta y ensayista Diana Bellessi, decide a fines de la década de los 80 hacer un balance histórico-político de la escritura y el pensamiento de las mujeres, balance con el cual sentará las bases de un modo de pensar y de hacer poesía que encontrará sus ecos y derivaciones en la década de los 90, en una serie de pequeños escritos que serán recopilados por la editorial Feminaria en *Lo propio y lo ajeno* (1996), Allí traza un recorrido de escrituras y de lecturas donde en el entramado entre cuerpo, palabras e imaginario pueden diferenciarse momentos marcados por una agudización en la concientización de su estado por parte de las mujeres que marcha paralelo a cambios en las prácticas y las políticas de la escritura.

Pero fue con anterioridad a esa publicación, en la década del 80, que se dio para las poetas argentinas el momento propicio para trabajar en la toma de conciencia de una problemática singularizada, momento de solidaridad, exploración y afirmación., de la puesta en escena, en el centro de la escena, del tema feminista, tanto en el plano teórico como en el literario. Momento de auge de la intertextualidad entre escrituras de mujeres y del surgimiento de una voz propia signada por la apropiación y mezcla, (el instante subjetivado), de discursos heterogéneos, la palabra de las mujeres se constituye en esos años de la democracia recuperada como ficción teórica o teórica como un espacio donde se cruzan autobiografía y lirismo. Ello se lleva a cabo a partir de un desmoronamiento de los géneros del discurso que desestabiliza el “sentido aparente” y promueve la aparición de una nueva repartición de lo sensible (si se toma la terminología de Rancière 2011) en un espacio microautobiográfico. La permeabilidad de géneros permite al tímido decir yo de las mujeres reunir su memoria, su disidencia y sus aspiraciones.

Un momento crucial de la travesía de la subjetivación o constitución de la identidad en la escritura de Diana Bellessi estará marcado en parte por el gesto épico. El viaje, no sólo tema o hilo conductor de los poemas y los poemarios, sino también y

sobre todo procedimiento fundante del acto de pensar, de escribir y de constituirse en sujeto, le permite explorar su singularidad de mujer en tanto acto heroico.

Así, el impulso de la travesía épico-erótica es el que alienta tras la configuración del texto en prosa *Buena travesía buena ventura pequeña Uli* (1974) publicado en 1991, en donde el imperativo épico de la aventura se transforma en una expresión de deseo venturoso, en una modalidad que mezcla a la voz épica, la lírica y el cuento de hadas.

La constitución de la pequeña Uli diseñará un espacio intermedio entre lo onírico, lo autobiográfico y la historia reciente de la Argentina, para ubicarse como espacio de la interacción entre mujeres y proyectarse hacia la dimensión microutópica. Los avatares de la historia de Uli, mientras dibuja en una ventana el dibujito de una ventana, podrán ser leídos como los de la vida de la autora, como representación de la historia de una generación de mujeres argentinas (las perseguidas políticas), como los de la historia del movimiento feminista, pero será siempre más que eso, porque, viajera, se corre, siempre un paso más allá, al mismo tiempo íntima, en su espesura lírica.

En el número 2 de *Diario de Poesía* Diana Bellessi había publicado traducciones (versiones las llama ella, porque son en realidad re-traducciones del inglés) de Marichiko, poeta japonesa contemporánea. De su poética destaca en la nota adjunta la denotación política de sus textos (en la medida en que retoma y reescribe sobre una acendrada tradición, la de la poesía de paisaje), una denotación amorosa, y la metafísica de las pasiones, cuando el poema, en la mejor tradición del haiku japonés, presenta libre y descaradamente el amor sexual entre dos mujeres, a través de las versiones realizadas por el poeta norteamericano Kenneth Rexroth. Presencia del cuerpo y del deseo, pero también ausencia y vacío, narra la pequeña historia de unos amores en los que se juega toda la plenitud de la vida y del mundo, y allí expone, su audacia pero sin escándalo.

XVII

Durmamos juntas esta noche.
Mañana ¿quién sabe dónde dormiremos?
Quizás mañana yaceremos en los campos,
Nuestras cabezas sobre las rocas.

XIII

Tendida en el pardo, abierta a ti
Bajo el sol del mediodía,
Humo brumoso cubre a medias
Los pétalos rosados (26)

Traduce también en ese número a Olga Broumas, poeta nacida en Grecia, pero norteamericana por adopción, quien es presentada como una mujer que despierta del sueño, pero no por príncipe alguno sino por otra mujer, a la vez ella misma y otra, y que con su poética desanda la tradición con gestos sutiles, no rupturistas, para reescribir su historia en clave amorosa. La poeta es a la vez la reina y la bufona en medio de las caricias a las que los poemas aluden, en medio de los cuerpos poéticos puestos en juego en una nueva lectura de la tradición, que no aparece como desvelamiento, ni como provocación, sino como simple dato: esto, el amor entre mujeres, está ahí.

Soltarse, mujer, no es tan fácil como el orgullo
O compromiso con
la civilización nos haría
pensar. Cartas de amor apiñándose contra el deseo:

*La explanada de tu vientre, dije, esa
chata y fulgurante cuchara. Dijiste,
no exactamente
una epifanía, nuestros cuerpos respirando
como branquias hambrientas, no exactamente
una epifanía, pero cerca, cerca. (...) Blues para J.C. (27)*

Diana Bellessi concibe a la traducción misma como un ejercicio de alteridad, alteridad del cuerpo que respira la música de otra lengua y la estricta particularidad de una voz que la habla, y que da por resultado, a partir del esfuerzo fundado en el amor como actitud frente al mundo y al otro que exige renunciaciones, un texto en diálogo que impulsa a vivir, en fusión, la vida propia y la ajena. Reconoce que hay en ello un gesto que en su momento resulta apremiante, en tanto “La creación de una genealogía de escritoras, su descubrimiento y lectura, es una vía fundamental para la constitución de aquel yo productor, tanto de lectora como de autora, así como su inserción posterior a una herencia más vasta que también, indudablemente, nos pertenece y constituye”. (1997: 96).

Es en este contexto que se puede afirmar que también los poemas de *Eroica* (1988), sin hache, constituyen al mismo tiempo que un acecho (¿épico?) a un bastión otrora impenetrable (“Soy la primera que/ penetra aquí/ y aquí entró/ la especie entera”), esa escena de la escritura comandada por el falocentrismo, centro del significado como reverso de la imagen poética significativa, y centro de la cultura dominante, un acecho erótico al sexo femenino y al amor entre mujeres. Muchos poemas están marcados, en este doble juego, por la aparición de verbos de acción en infinitivo, al mismo tiempo que por la nominación detallada de partes del cuerpo, volviéndose el sitio un sitio de la carne sobre la carne, mezclándose al afán guerrero el erótico. Entrar (7), mirar (17), tocar (22), funcionarán como sinónimos en la medida en que esta penetración en la cultura (esta *venue a l'écriture*) es también una penetración carnal y es una poética de la mirada signada por la fusión amorosa de sujeto y objeto, que si bien remite por momentos a la tradición de la lírica “de paisajes” (como tan bien y también lo ha destacado Jorge Monteleone) se destaca de ella por el acento puesto sobre el detalle. Este detalle alcanza al tacto amoroso que distingue en su trayecto, pezón, lengua, dientes, hueso, nervio, párpados, músculo, pelos, sangre, dedo, hueco. Por eso es que su carta de presentación más precisa, que es también una ofrenda, un ubicarse a sí misma compareciendo en el poema, dice “heme aquí,/ bizarra,/ conciliada con toda/ perversión que rompa// la entropía cruel/ de una ley que no acato”. (55). Si la creación empieza cuando se altera el orden (123), cuando se calla sólo por el gusto, superior, de someterse a la audacia del abrazo, cuando la seguridad sólo se encuentra en la certeza de la persecución constante del deseo, la identidad hallada no puede ser más que móvil.

Porque el ataque al centro es un ataque que levanta como bandera la travesía del deseo, el paso de la mirada, de los dedos, sobre, entre, dentro de, los cuerpos, y en este pasaje, la extranjera al binarismo heterosexual, se vuelve, en su mirarse narcisista en las aguas de otra mujer, identidad, espacio conquistado para otras, pero también espacio diseñado en el lugar de la pérdida de continuidad del sujeto consigo mismo en los bordes de las sábanas, en el sueño, en el amor, en el fracaso permanente del texto, del deseo. Por eso la mirada de la otra, al mismo tiempo que dobla su cuerpo y la sitúa como mujer, como lesbiana, la deshace en ese acto en que se pierden los límites incluso de lo corporal (me mirabas/ y no era/ yo/ era eso) (52) e

invita, en la palabra corrida. al lector, a la lectora, a correrse, rastreando su deseo, de atreverse a ello, rastreando su palabra, su imagen¹.

MIRTA ROSENBERG

Los textos de Mirta Rosenberg son textos dados a la luz de una porfía, el ejercicio de una escritura que reflexiona (se vuelve) sobre muchos de los mitos románticos, para construir desde allí un espacio teórico-sentimental y levantar como sola verdad, por lo demás inútil, el valor-trabajo. Valor trabajo dado no sólo por una exactitud de posición de la palabra en la unidad del verso, por lo general extenso, más llamativa en *Madam*, pulida hacia cierta aparente sencillez posteriormente, resaltada y desarmada al mismo tiempo por la aparición frecuente de aliteraciones y rimas internas, un ritmo cuidado con precisión y el uso ocasional de la rima de fin de verso, en que se combina, como lo ha señalado Alicia Genovese², el trabajo minucioso de la construcción y el trabajo azaroso de la combinación y que decide en algún grado la minucia fónico-sintáctica, desviando, pero cuidadosamente, hacia flancos diversos las reverberaciones del sonido y del sentido. No es arriesgada la afirmación según la cual este trabajo con la propia poética se ha visto extremado por su labor como traductora.

Con respecto a la traducción que aparece en el *Diario de Poesía* número 10 del largo poema que HD le dedicara a Freud no se trata solamente de hacer resaltar que a esta poeta le corresponde un lugar tan destacado como a sus contemporáneos y colegas del "Imagismo", Pound y Williams y Eliot, en la recensión bio-bibliográfica y el detalle de su poética, sino, sobre todo, de poner a circular versos en los que un sujeto lírico en femenino se cuestiona a sí mismo, se busca, se dice, como mujer.

pues una mujer
respira fuego
y está fría,
una mujer vierte nieve de los tobillos
y está tibia;
el blanco calor
se funde en copo de nieve
y las violetas
se vuelven amatistas puras,
claras como el agua (29)

Otro tanto ocurre cuando en el número 23 de *Diario de poesía* Mirta Rosenberg traduce y comenta brevemente algunos poemas de Katherine Mansfield. Si por un lado se destaca la figura de Mansfield desde dos perspectivas que son señeras en el canon personal de Rosenberg, esto es, en primer lugar, un posicionamiento autoral basado en los textos mismos y no en las construcciones de figura de autor, y en segundo lugar, una estética un poco a contrapelo de las líneas dominantes, sobresalen sobre todo los valores que Rosenberg elige reseñar de su traducida: "un consumado manejo de la imagen, una notable pericia combinatoria ejercida con pocos elementos y una originalidad punzante en su "modernidad"" (12). Aparecen así presentados los poemas

1 sin fijarla, porque "La palabra liberada/ del deseo deja/ de ser palabra" (53).

2 Genovese, Alicia. *Op. Cit.* "Entre esas señas identificatorias (de su textura o estilo personal) se hallan el uso del ritmo y la rima como generadores y, a la vez, refractores de significación; algo que podría verse como un fluir azaroso de la frase sobre su superficie, aunque lo es sólo en apariencia. El azar originado a veces en la búsqueda del ritmo o de la rima desvía o refracta hacia otras zonas significativas los enunciados primeros. Ese azar revela una zona de improvisación, de arbitrio de la escritura que la poeta ajusta constantemente; nada queda suelto o injustificado, finalmente resonará exacto". p. 140.

“El anillo”, “Malade” y “Té de manzanilla” entre otros, cuyo sustrato narrativo mínimo, la posición distanciada y por momentos autoirónica del yo poético, y la construcción del poema a partir de escenas que parten de uno o dos detalles, no más, casi cotidianas, de las cuales se extrae un efecto de significación pero no una significación enunciada, hacen pensar en primera instancia en la poética de la propia Rosenberg, y en segunda instancia en lo mejor de la poética objetivista defendida por la línea editorial de *Diario*.

Por eso se podría afirmar que el poema, en la poética de Rosenberg, surge como esculpido, a caballo entre la perduración del mármol (reflexiona sobre el tiempo) y lo efímero del hielo (se refleja en el lenguaje del lado del habla), siempre sobre el vacío, llenando y vaciando ese vacío. Montado sobre la decepción de lo deseado, el poema se vuelve, más que un acto, un “antro de fe”³, que profanando lo íntimo, descreyendo de la posibilidad del discurso de lo íntimo y su confesión, construye ese espacio de fe en un ejercicio verbal laborioso.

La desconfianza, no sólo con respecto a las palabras, que aparecen enrarecidas, sino en relación con el acto comunicativo mismo, es radical. Si no hay desborde del yo que se exprese en el poema (entendiendo el significado de “expresar” como derivado de la raíz *ex-pressus*, de *ex-premere*, “apretar hacia afuera”⁴) no es sólo porque ya no es posible proseguir en la estela del romanticismo y es aún necesario discutir a Wordsworth y su célebre frase (“toda buena poesía es el desbordarse espontáneo de poderosas emociones”⁵), sino porque no es posible hallar los elementos básicos de la situación comunicativa: no hay yo (mucho menos un interior del yo), no hay lenguaje expresivo (sino constructivo), no hay tú. Por eso el acto de habla se vuelve mentira, o verdad en fuga por el acto mismo de la enunciación, y lo sentimental, una teoría o un objeto.

En la brevedad de su resplandor el poema irá a buscar lo minúsculo, lo raso, lo diario, y desde allí, reflexivamente, se expande, en una estética “errática, imaginaria, atribulada”⁶. Por eso su sentido es al mismo tiempo que errado, perfecto, un ejercicio de solterona que de “excéntrica, obsesiva, minuciosa” pasará a ser, por el valor-trabajo, “fina, exclusiva, bella”⁷.

Entonces se escribe para entender, para preguntar, para preguntarse si el poema es el espacio de la pregunta, para intentar creer, para mentir, para dejar que el poder de la imaginación, controlada por la inteligencia, se ejerza. Porque es la imaginación misma (otro mito romántico) la que hace que el amor, que el poema, se muevan (aparezcan). Por eso dice “si supiera qué decir no/ escribiría”⁸, y por eso se sostiene y sostiene sus textos no sobre el mito romántico del poeta que se expresa a sí mismo sino sobre su opuesto: la ubicuidad de la ficción que hace aparecer la plenitud (mentida) sobre el vacío. “Aunque/ hay que decirlo, el desborde no resulta suficiente/ y lo notable, como siempre, es el dolor/ de saberlo...”⁹.

CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo consistió en analizar qué estrategias siguen las poetisas-traductoras argentinas, especialmente aquellas ligadas al primer período de

3 “Para evitar la furia, concentrar la mente”. *Madam*.

4 Abrams, M. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Bs. As., Nova, 1962.

5 Wordsworth, W. Prefacio a la segunda edición (1800) de Wordsworth, W. y Coleridge, S.T. *Baladas líricas*. Por la traducción: Gustavo Díaz Solís. (Caracas, Monte Avila, 1995).

6 “Un universo, no. No un universo”. *Madam*.

7 El primer poema de *Madam*, “Exclusivamente calla, verdadera dama”, da cuenta de este pasaje.

8 “Babeando en la parilla...” p. 25. *Teoría sentimental*.

9 “El alma enamorada huele a encierro”. p. 28. *Teoría sentimental*.

publicación de *Diario de Poesía*, para operar una ampliación del canon y de la lengua, una extensión del campo de lo que es posible pensar y decir en las letras argentinas y la poesía nacional, y proponer nuevas poéticas que indagan el concepto de “lo femenino”.

De este modo fue posible hacer una lectura amplia de los ecos entre, por ejemplo, las traducciones de poemas eróticos de Marichiko y de Olga Broumas que Diana Bellessi da a conocer en el número 2 de *Diario de Poesía*, primavera de 1986, y su propio trabajo poético en *Eroica*, que intentó dotar a la poesía argentina de la flexibilidad y apertura necesarias para, en un tono lírico pero claro, sin efectismos ni pudores exagerados, dar cuenta de la experiencia del amor y la sensualidad en las relaciones entre mujeres. O considerar las resonancias poéticas, textuales y conceptuales, entre la concepción poética de Hilda Doolittle (conocida como H.D.), su trabajo sobre la sonoridad del verso en lengua inglesa, las repeticiones y variaciones a que somete los elementos fónicos en el marco del poema, y su trabajo sobre la relación entre el conocimiento y la poesía, entre la percepción y la palabra, entre la autoridad y el yo lírico, en la traducción que presenta Mirta Rosenberg del poema de H.D. “El maestro” (dirigido a Freud) y publicado en el número 11 de *Diario de Poesía* (verano de 1988/89), y la poética que ella misma despliega en *Madam*; todo ello desde un marco teórico y conceptual más matizado, más rico y más preciso, que la vieja teoría de las influencias entre poetas.

BIBLIOGRAFIA

- Battilana, Carlos (2004). "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34.
- Battilana, Carlos (2005). "Diario de Poesía: el gesto de la masividad. En: Manzoni, Celina. *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor.
- Bellos, David (2012). *Un pez en la higuera. Una historia fabulosa de la traducción*. Barcelona, Ariel.
- Bellessi, Diana (1997). "Género y traducción". En: Bradford, Lisa (1997) (comp). *Traducción como cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético", en Yvette Sánchez y Roland Spiller (Eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros.
- Monteleone, Jorge (2004). "Formas de la gracia", estudio preliminar a Diana Bellessi, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Muschiatti, Delfina. "Poesía: la lengua materna como casa portátil". En: *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, en prensa.
- Panesi, Jorge (2000). "La traducción en la Argentina", en *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Porrúa, Ana (2003). "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*", en *Boletín/11* (del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), 2003.
- Porrúa, Ana María. (2005) "La *novedad* en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular", en *Orbis tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Nro. 11. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Pound, Ezra. (1970) *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- 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)*. Tesis doctoral. En prensa.

- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Ricoeur, Paul (2003). *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Paidós.
- Romano Sued, Susana (1995). La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética. Córdoba, Editorial Alfa.
- Samoilovich, Daniel(1986). "Editorial". En: *Diario de Poesía* Nro 1. Buenos Aires-Rosario.
- Steiner, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Venturini, Santiago. *La traducción de poesía en revistas de poesía argentinas: 1997-2007*. Tesis doctoral.
- Willson, Patricia (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.