

La traducción intersemiótica como forma de apropiación creativa: el caso de Augusto de Campos

Miguel Lell

Universidad Nacional de La Pampa
miguel_exe@hotmail.com

RESUMEN

Augusto de Campos (São Paulo, 1931), uno de los fundadores del movimiento concretista brasileño de los años cincuenta, se destaca por realizar mecanismos de traducción sobre los textos foráneos que implican un modo de apropiación extrema. Su declarada afiliación a los postulados de la tradición antropófaga le aporta funcionalidad para desmitificar los textos originales y así resignificar lo extranjero para integrarlo a lo propio. En consecuencia, se produce un desplazamiento de la figura del traductor subalterno, invisible o mero mediador para convertirse en uno activo, creativo y creador de una nueva obra. De Campos incorpora el concepto de *intraducciones* para referirse a estas traducciones intersemióticas en las que operan criterios visuales que son ajenos al texto traducido. Así, a través del análisis de los procedimientos que utiliza para estas reescrituras, se pone de manifiesto una nueva autonomía más radicalizada que genera la crisis de ciertos conceptos como autor/traductor, texto origen/texto meta, fidelidad/infidelidad. Desde la teoría de los estudios comparados, se examina cómo estos conceptos conducen a una intraducibilidad que se resignifica dentro del marco de la producción personal del poeta y su marco cultural de referencia.

Palabras clave: intraducción; concretismo; Augusto de Campos; apropiación; poesía visual



Intersemiotic translation as a form of creative appropriation: the case of Augusto de Campos

ABSTRACT

Augusto de Campos (São Paulo, 1931), one of the founders of the Brazilian Concretist Movement of the fifties, has distinguished himself for using translation procedures on foreign texts, which involve a mode of extreme appropriation. His declared affiliation to the claims of the anthropophagic tradition provides the functionality to demystify the original texts in order to resignify the foreign so as to integrate it to the local. Therefore, there is a shift in the figure of the translator, from that of a subaltern, invisible role of mere mediator towards an active, creative role of creator of a new piece. De Campos introduces the concept of *intranslations* to refer to these intersemiotic translations in which visual criteria external to the translated text operate. Thus, by means of the analysis of the procedures used for these rewritings, a new, more radicalized autonomy is revealed, generating the crisis of certain concepts such as author / translator, source text / target text, fidelity / infidelity. From the point of view of comparative studies, we examined how these concepts lead to some kind of non-translatability, which is resignified within the framework of the poet's personal output and his cultural frame of reference.

Keywords: intranslation; Concretism; Augusto de Campos; appropriation; visual poetry

Recibido: 19/12/2019

Aceptado: 25/05/2020

Penetrar en la piel del fingidor para volver a fingir todo de nuevo,
dolor por dolor, color por color, sonido por sonido.
Por eso nunca me propuse traducirlo todo. Solo aquello que siento.
(Augusto de Campos, 1978, p. 7)

A mediados de los años cincuenta, el movimiento de vanguardia concretista surgido en Brasil de la mano de Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari inició una importante labor de traducción que desplazó los límites de esta práctica. Tradujeron a autores de muy distintos orígenes, épocas y estilos como Homero, Safo, John Donne, Johann W. Goethe, Friedrich Hölderlin, Bertolt Brecht, fragmentos del *Finnegans Wake* de James Joyce, poemas visuales de Edward E. Cummings, *Un coup de des* de Mallarmé, una selección de Cantos de Ezra Pound, por mencionar algunos. La profusa enumeración, en palabras de Haroldo de Campos, se transcribe de su artículo de 1987 “Traducción, tradición, transculturación: historiografía y ex-centricidad” (Scholz, 2003):

[...] así como dadaístas y vanguardistas alemanes; Dante y Guido Cavalcanti, así como Ungaretti; los provenzales, en especial Arnaut Daniel; Bashó y los haikaístas japoneses; poetas rusos (en este caso, con la colaboración de Boris Schnaiderman), desde el simbolismo de Blok y Biély, pasando por Jlébnikov, Maiakóvski, Pasternak, Mandelstam, hasta Guenádi Aigui, poco conocido en ese entonces (1968); y así sucesivamente. Mi último trabajo en ese campo fue la recreación de *Blanco*, el gran poema reflexivo y erótico de Octavio Paz, en un libro publicado en 1986 bajo el título de *Transblanco*. Por otra parte, desde 1983 estoy estudiando el hebreo, con el propósito de hacer lo que nunca fue hecho en portugués: la traducción de fragmentos de la Biblia empleando las técnicas más avanzadas del repertorio de la poesía moderna. (p. 62)

Además de realizar estas traducciones, el grupo se dedicó a teorizar al respecto; uno de los conceptos centrales que propusieron fue el de *transcreación* como forma de traducción creadora. Esta categoría implica la idea de un nuevo texto que no es literal, ni pasivo. Si bien en traductología existen diferentes maneras de traducir que se alejan más o menos del texto origen —se describen sucintamente en el siguiente apartado—, hay ciertas prácticas que extreman la autonomía del producto traducido; un ejemplo ilustrativo lo constituyen los trabajos que realiza Gabriela Marrón (2012) sobre textos grecolatinos en español rioplatense.¹ En nuestro trabajo, nos proponemos identificar y caracterizar este tipo de operaciones que ponen en crisis las nociones de autor/traductor, texto origen/texto meta, adecuación o fidelidad; conceptos que pierden funcionalidad en las versiones de los brasileños por la singularidad de su forma de apropiación. Con esta finalidad, desde el ámbito de los estudios comparados, nos posicionamos en un análisis interdisciplinar, en el que se entrecruzan los campos de la lingüística, la poesía, la traductología y la cultura propia del autor. Nos centramos en una selección de poemas visuales de Augusto de Campos que se enmarcan en la época que va de 1974 a 2003 y que el autor denomina como intraducciones.

1 El libro en cuestión es *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción* (2012). Sobre este tema se ha trabajado en “Intertextualidad y traducción: una mediación entre dos culturas” (Lell, 2014) en el III Coloquio de Traducción de la UNLPam.

Nos proponemos como objetivo analizar ciertos fenómenos que hacen a la intraducibilidad y que encuentran su significación completa dentro del marco de producción personal del poeta y el entramado cultural en que se originaron. Así, sus traducciones están imbricadas con su propia práctica poética y, en algunos casos, deben ser consideradas en el marco de su propia obra, en tanto ponen de relieve la dialéctica centro-periferia, importado-local, en la configuración de una cultura propia.

Para ello, se caracteriza el contexto de producción dentro del marco latinoamericano y se establece una distinción de los conceptos de traducción débil, posesiva e intraducción; a continuación, se revisan ciertos procedimientos propios del proceso de reescritura; y, por último, se traslada el análisis al marco de la poesía visual con el fin de observar modos de contextualización y condensación de significados desde el parámetro gráfico.

TRADUCTOR VISIBLE Y ANTROPÓFAGO

A raíz del proceso de globalización, cuya expansión se profundiza a partir de la segunda mitad del siglo XX, la actividad de traducción fue objeto de una revisión epistemológica que llevó a redefinirla como una práctica social e indicadora de tradiciones de lecturas. Según Adriana Crolla (2013), pasó de ser una actividad interlingüística subalterna e invisible a ser “reconocida como *el paradigma* de toda práctica de intermediación lingüística, semiótica y cultural” (p.1). Asimismo, la investigadora argentina plantea que en Latinoamérica se vinculó la traducción con las tensiones entre centralismo y periferia en defensa de la tradición local, como también con la necesidad de un proceso de antropofagia de lo foráneo.²

En consonancia con el panorama que Crolla describe para nuestro continente, podemos considerar, entonces, que esta manera de traducir supone la noción de apropiación. Una operación que implica no sólo un mero consumo sino que suma creatividad, productividad y selectividad. También Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo (2004) postulan la apropiación como el modo propio de traducir en América Latina:

La apropiación es una modalidad creativa de la traducción tendiente a consolidar la identidad de la colectividad a la que pertenece el traductor. Es también un proceder selectivo en el que el traductor escoge sólo lo que resulta útil para sus propósitos. (p. 72)

Esta condición peculiar de la práctica traslativa en la región colabora con la desmitificación de un texto original y otorga una “posición de poder del traductor hispanoamericano frente a las culturas de las cuales traduce” (Bastin *et al.*, p. 79).

En esa sintonía, los concretistas retomaron ideológicamente el Manifiesto Antropófago³ de Oswald de Andrade de 1928 en cuanto a la misión de hacer suya la cultura extranjera y, de esta manera, darle nueva vida a la cultura y a la lengua propias (De Andrade, 1993). Si el canibalismo era una forma de barbarie en la cultura europea, los antropófagos la recuperan y la reivindican de manera simbólica.

2 Crolla menciona el ejemplo de Haroldo de Campos y sus conceptos de *recreación* y *transcreación*.

3 Dado a conocer originalmente en mayo de 1928 en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, publicación que contó —en una primera fase— con diez números que se editaron hasta febrero de 1929.

Ningún complejo de inferioridad ni sometimiento cultural en la escritura de Oswald. “Tupí or not tupí that is the question”: el ´ traductor ´ asume una perspectiva primitivista al transformar el “to be” en “tupí” –lengua de los indígenas de Brasil. La traducción de esta cita implica una doble actitud. Oswald elige extraer de una cultura prestigiosa y modelo el texto del cual dependerá en tanto lector, pero a la vez realizará una versión paródica que romperá la dependencia provocando el desconcierto y la risa. (Laera y Aguilar, 1993, pp. 89-90)

Así, los concretistas apuntalan su proyecto creador sobre una tradición brasileña que les es útil para oponerse con desobediencia e infidelidad a la cultura importada. La irreverencia (auto)heredada se articula como subversión de un orden colonial y, al mismo tiempo, se asume como una nueva forma de independencia cultural. Sin embargo, el movimiento no se rige con una carga negativa frente a lo extranjero ni se opone en términos maniqueos a la otredad. La tradición se conjuga con lo extranjero en una hibridación cultural que conlleva repensar y resignificar las formas dadas y, así, integrarlas a las propias:

Se trata, como puede verse, de un amplio proceso de “devoración” crítica de la poesía universal, con el propósito de instaurar una tradición de invención y crear, así, un tesoro de “formas significantes” que contribuya al estímulo creativo de las nuevas generaciones. La traducción es, desde ese punto de vista, una forma activa de pedagogía. (De Campos, 2003 [1987], p. 62)

Lo propio se nutre de lo otro, pero ya no en una lógica de dominación sino bajo el signo decolonial de apropiación. La traducción funciona, así, como una nueva forma de recuperar una tradición nacional⁴ y darle otro impulso.

TRADUCTOR POSESIVO Y CONCRETO

De esta forma, los concretistas brasileños recuperan los ideales antropófagos para deglutir lo extranjero e incorporar información visual y sonora, tanto en su quehacer poético vanguardista como en sus traducciones.

Gonzalo Aguilar (2004), compilador de la poesía concreta brasileña, clasifica las traducciones realizadas por este movimiento en dos esferas: las “débiles”, aquellas en las que se trata de borrar las marcas de la mediación del traductor, y las “posesivas”, en las que se forja un tercero, una máscara para el poeta traducido, y se amalgama el nombre del poeta con el del traductor. En este gesto, a su vez, los poetas brasileños —amparados en el influjo caníbal— no tienen el fin de producir una versión sino otro original:

El efecto más curioso de la traducción posesiva consiste en que el traductor asume la autoría y el poeta traducido pasa a ser título u objeto. La lucha de subordinaciones y

4 Edith Grossman (2011) expresa el productivo aporte que tiene la traducción de textos extranjeros en la literatura propia. En sintonía, el escritor y político José Américo de Almeida (1887-1980) lo evidencia en un artículo titulado “Como me tornei escritor brasileiro” publicado en el número 6 de la *Revista de Antropofagia* (1928): “Lendo os escritores estrangeiros (...). Lendo e pensando no Brasil. Lendo e comparando. Era ver a descrição de uma paisagem exótica, vinham-me á idéia as nossas paisagen” (p. 3).

dominaciones que supone toda traducción se resuelve en este desplazamiento que solo la traducción de este tipo puede realizar. (Aguilar, 2004, p. 2)

Augusto de Campos firma las portadas de dos títulos, *Rilke: Poesia-Coisa* (Imagen 1) y *Hopkins: a beleza difícil* (Imagen 2) y su nombre se exhibe como si fuera el autor del texto y no el traductor. Al mismo tiempo, “juega con los rostros de los poetas y los enmascara: a Rilke lo asocia con una pantera y a Hopkins le sobreimprime un caligrama árabe que se asemeja a un laberinto” (Aguilar, 2004, p. 2).

Imagen 1: *Rilke, Poesia coisa*

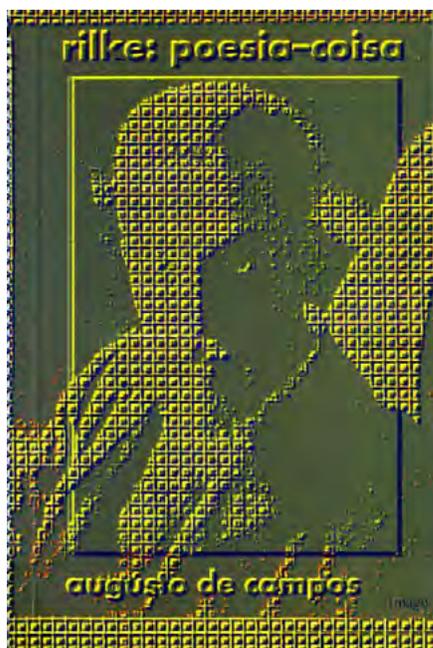
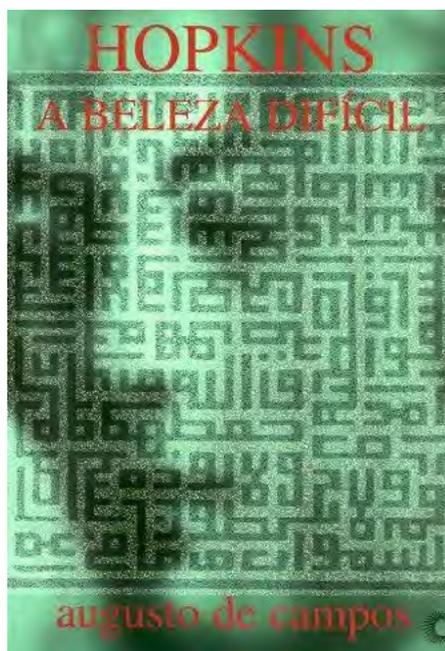


Imagen 2: *Hopkins, A beleza difícil*



En esta (con) fusión traductora se diluyen los límites entre lo propio y lo otro, entre el decir del original y el del nuevo producto. Aguilar confirma que, de hecho, algunos poetas como E. E. Cummings o Ezra Pound se asocian “naturalmente” con el movimiento concreto. Esto se debe a que sus nombres, junto con los de Joyce y Mallarmé, forman parte de los cuatro autores pilares iniciales para el movimiento. No solo tradujeron sus textos —incluso algunos por primera vez a la lengua portuguesa—, sino que también importaron ciertos conceptos que terminaron siendo fundantes para la poética de los concretistas: el método ideogramático de Pound, el concepto de signo verbi-voco-visual de Joyce, la “mímica verbal” de Cummings, la importancia gráfica de Mallarmé, para mencionar algunos.⁵

5 En relación con los aportes que tomaron de este “Olimpo de autores” se puede consultar Vera Barros (2011).

INTRADUCCIÓN: UNA APROPIACIÓN EXTREMA

Augusto de Campos realizó una serie de reescrituras con una nueva autonomía que son “una fase todavía más radical de apropiación” (Aguilar, 2004, p. 4): las intraducciones.⁶

Aguilar, en este sentido, manifiesta que, si en una “traducción débil” el traductor trata de borrar las marcas de su mediación y en una “traducción posesiva” se forja un tercero/máscara para el poeta traducido, en una intraducción se “utiliza al poeta traducido como una máscara” (p. 4). Define las intraducciones⁷ como “traducciones intersemióticas en la que interfieren criterios visuales ajenos al texto traducido” (2004, p. 4). En estas el original es recortado, reinterpretado, inserto en la página con nueva tipografía y con un nuevo uso de los espacios. El límite con respecto del texto y del autor original es movido de manera tangencial. Aguilar incluso llama a estas reinterpretaciones visuales como “posiciones vampíricas” y es Gerardo Jorge (2015) quien desarrolla esta metáfora, entendida como una práctica poética que implica la necesaria incisión en el cuerpo de la obra ajena para existir (p. 31).

Tal vez nada ponga mejor de relieve todas estas operaciones que el prefijo “in” que subraya la inscripción y la conquista antes que el “trans” de la traducción y de la traslación. Ocupar, no mover. El término juega también con la palabra “introducción”, como si el traductor se arrogara el papel de presentador, de puente hacia la otredad. En *Viva vaia*, la recopilación de su obra poética hasta 1979, las “Introduções” forman un capítulo con versos compuestos entre 1974 y 1977. El poeta provenzal Bernart de Ventadorn, Edward Fitzgerald, Ausonius y William Blake son los poetas sometidos a este proceso de reescritura. Todos estos textos que traducen fragmentos de los poetas mencionados están incluidos en el libro de autoría de Augusto de Campos o sea que exigen ser leídos como parte de su obra. (2004, p. 5)

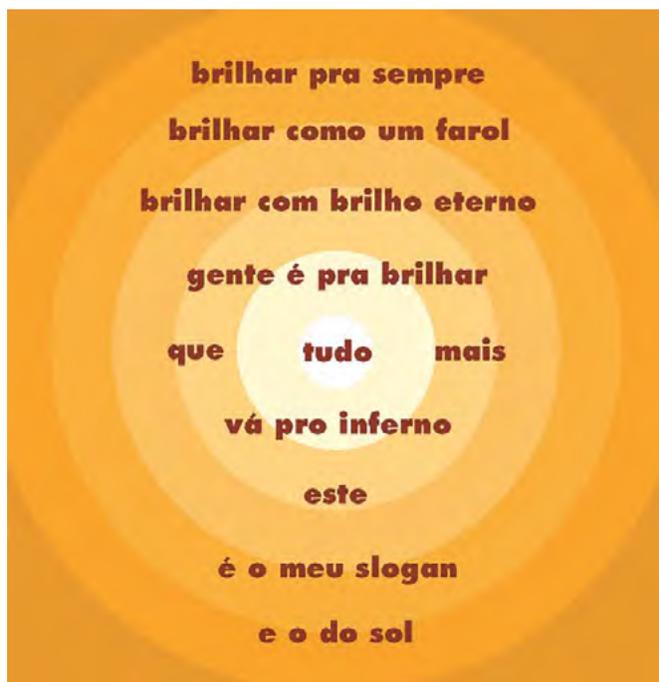
En la intraducción “Sol” de Maiakóvski (Imagen 3) del año 1993, el poeta incorpora una imagen icónica que evoca un sol y, a su vez, en el componente lingüístico añade un elemento intertextual que el crítico Gerardo Jorge (2015) explica así:

Lo que nos interesa ahora es que, para el público brasileño, y quizás también para muchos de los que conocen la MPB alrededor del mundo, lo que saltará a la vista, por más que el título del poema refiera a Maiakóvski y su colocación dentro de la serie lo arrime a la idea de ser una traducción de un poema o fragmento de este poeta, es que se incluyen versos de Caetano Veloso (“gente é para brilhar”, de la canción “Gente”, del álbum Bicho de 1977) y Roberto Carlos (de “Quero que vá tudo pro inferno”, del álbum Jovem Guarda, 1965). (p. 5)

6 Gerardo Jorge (2015) los considera poemas visuales y enumera más de treinta obras que están comprendidas entre los años 1974 a 2003. Originalmente se publicaban como portadas de libros y luego fueron apareciendo como plaquetas o en medios gráficos acompañando artículos críticos (p. 2).

7 “La palabra juega con “traducción”, “introducción”, el prefijo “in” (este “in”, que se opone al “ex”, es la interioridad del poema, de todos los poemas inventivos o radicales con los que los poetas concretos se sienten identificados a partir de los criterios de innovación) y, también, el término “intra” que marca el carácter textual y autonomizador de la operación” (Aguilar, 2003, p. 338).

Imagen 3: “Sol” de Maiakovsky. “Brillar para siempre / brillar como un faro / brillar con brillo eterno / estamos para brillar / que todo lo demás / se vaya al infierno / éste / es mi slogan / y el del sol”, en traducción de Gerardo Jorge (2015, p. 5).



En casos como el citado, el traductor extrema los límites de la apropiación y opera como cuasi creador de una nueva obra. La reescritura, que acerca a Maiakovsky a la cultura brasileña, genera una reconducción intertextual que cronológicamente es inversa: se coloca un elemento más nuevo en una obra más alejada en el tiempo. Esto mismo sucede en otras traducciones extremas; para mencionar un ejemplo situado en la Argentina podemos referirlos trabajos de Gabriela Marrón, que, a través de nuevos y desemejantes intertextos, conectan a Catulo con Maradona o con canciones de Los Redondos.⁸

Estas particulares formas de apropiación producen nuevos significados desde lo textual. Sin embargo, De Campos va un poco más allá del texto. Aun aquellos poetas que elaboraron una creación literaria interesados en lo visual son vampirizados. Aguilar (2004) exhibe su mayor sorpresa con el trabajo realizado sobre la poesía de William Blake (Imagen 4 y 5).

Autor ajeno en apariencia a las inclinaciones del poeta paulista, Blake se preocupó especialmente por la articulación entre poema e imagen y fue, como se sabe,

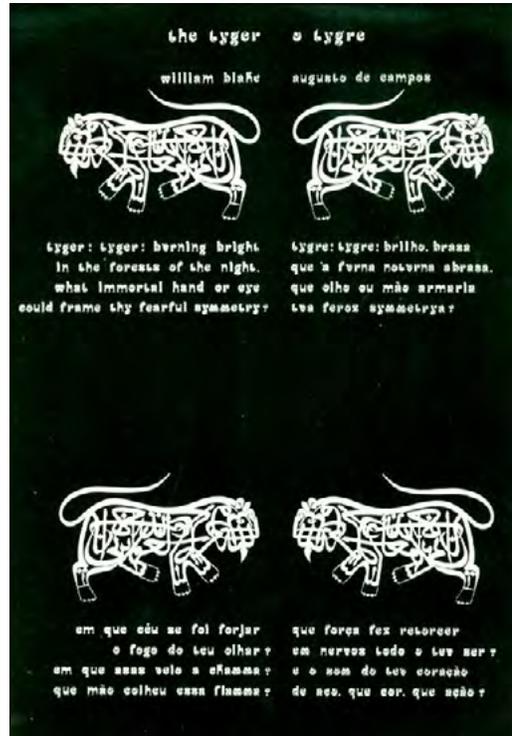
8 Este análisis se presentó en el III Coloquio de Traducción de la UNLPam (Lell, 2014) en el trabajo “Intertextualidad y traducción”. Allí se hace mención a *Carmen* 16, que establece una relación intertextual con una frase de Diego Armando Maradona acuñada ya en la cultura popular: “Me los voy a coger y me la van a chupar (...). Sigán mamándola”. También se hace referencia, por ejemplo, al conocido Poema 5 que inicia “Vivamos, Lesbia mía”, al cual Marrón lo conecta con una canción de Los Redondos y lo retitula La Lesbia Pop: “A vivir, mi Lesbia, vamos a brillar”.

no solo una gran poeta sino también un eximio dibujante. O sea que en las dos intraducciones incluidas en *Viva vaia* (“O Tygre” y “A rosa doente”) no solo hay un saqueo de textos sino también un desplazamiento del tratamiento icónico que hizo el poeta inglés hacia el tipo de imaginería que utiliza Augusto de Campos. (p. 5)

Imagen 4: William Blake, “The Tyger” (1794)



Imagen 5: Augusto de Campos, “O Tygre” (1977)



Este “saqueo” se realiza a través de cinco procedimientos básicos (Aguilar, 2003, p. 314):

- El recorte de unidades arbitrarias (no determinadas por el marco original)
- El uso de criterios visuales
- La interpretación mediante tipografías
- El retitulado
- El *pastiche*

Ahora bien, ¿cuál es la finalidad de estos procedimientos? ¿Qué se busca, por ejemplo, con la utilización de diferentes tipologías? ¿Por qué esto importa para la traducción? Rebeca Hernández (2010),⁹ considera que el uso de criterios visuales o tipografías es útil para poner al lector en el “contexto” de la otra cultura:

[...] a través de las imágenes utilizadas por Augusto de Campos, o de algo aparentemente tan sencillo como el uso de una determinada tipografía, se construye un contexto para ese poema, contexto al que se traslada al lector nada más situarse ante esa composición. (p. 4)

9 Es doctora en Filología portuguesa y realizó un estudio de postgrado en Traducción Literaria por la Universidad de Salamanca.

La especialista da el ejemplo de un fragmento de “Pseudopapiros” (Safo) en el que se utiliza el alfabeto griego para escribir en portugués. Amplía Hernández: “nos encontramos ante un ejercicio no solo de recreación lingüística sino de invención y creación de imágenes capaz de comportar, además del contenido del poema traducido, el ambiente y la atmósfera del original” (2010, p. 8).

Sin embargo, esta manipulación gráfica no es exclusiva de las intraducciones sino que son, también, propias de la traducción de poesía visual, ya que constituyen significación no solo lingüística sino también fónica y, además, a través del cuerpo gráfico, de su proyección en el espacio de la hoja. Es decir que, tal como Roberto Cignoni caracterizara la poesía visual en la revista *XUL, signo nuevo y viejo* en la edición nro. 10 de diciembre de 1993, la forma no puede disgregarse del significado, todo otorga sentido, tanto la posición de las letras en la página como su tamaño y las diferentes tipografías o los espacios en blanco. Entonces, cuando en el ámbito de la poesía visual se propone traducir una forma, no se hace referencia solo a examinar los mecanismos rítmicos, la versificación, la estructura estrófica, entre otros elementos, sino también —y especialmente— a la forma gráfica que, como se dijo, es inescindible del significado. La diferencia entre esta modalidad con la intraducción radica en que Augusto de Campos no opera con un TO visual (Imagen Origen)¹⁰ sino que lo convierte en tal con su reescritura. Le sobreimprime un carácter de poema visual o concreto a un texto que no lo tiene, y con ello le aporta nueva carga semántica.

En el estudio ya citado de Hernández, Augusto de Campos: traductor visible, traductor visual, se realiza una enumeración y análisis de varios poemas del brasileño. La especialista afirma que De Campos “se convierte en un traductor visible, en un creador lírico y pictórico y comparte con el lector su particular y personal lectura crítica del poema, enriqueciendo su imaginario lírico y sensorial” (p. 9). Sin embargo, esta apreciación de “traductor visible” —en términos de Lawrence Venuti— parece quedar a mitad de camino de la operación que realmente realiza De Campos.¹¹ El brasileño, con sus intraducciones y las cinco operaciones que clasifica Aguilar, además de la transferencia de un poema a poema visual y de la inclusión de intertextos propios de la cultura musical brasileña, excede la tarea del traductor visible, inscripto en la dinámica de una “traducción débil”. También se saquean textos, se los recorta, y se aporta nueva carga semántica visual. Augusto de Campos los apropia de una manera tan radical que termina diluyendo la noción autor/traductor (autoría compleja, en términos de Gerardo Jorge), texto fuente o meta, y requiere el ejercicio de leerlos y analizarlos en el marco de su propia obra poética. Tal como señala Aguilar (2003), De Campos emplea para la construcción de sus obras la técnica del montaje lingüístico y una de sus recurrencias poéticas para el tratamiento del material es el uso del círculo o espiral: “en esta forma, predomina, antes que el espacio dividido en unidades discretas, la continuidad y un efecto hipnótico que precipitan al sujeto-lector en el centro mismo

10 Sobre este tema se utiliza la terminología incorporada en el V Coloquio de traducción de la UNLPam (Lell, 2018) en la ponencia “Traducir poesía visual, una cuestión de artistas plásticos”. En ese trabajo se distingue Texto Origen (TO) y Texto Meta (TM) de Imagen Origen (IO) e Imagen Meta (IM) para hacer referencia a la composición gráfica, puesta en página, tipografías, colores, etc., ya que no siempre se traducen de manera conjunta.

11 Esta crítica se corresponde también al hecho evidente de que Hernández no trabaja en su bibliografía con Gonzalo Aguilar, uno de los mayores especialistas en el campo de los concretistas brasileños.

Lo que hay es amor: “Mi manera de amarlos es traducirlos. O deglutirlos, según la ley Antropofágica de Oswald de Andrade: sólo me interesa lo que no es mío” (De Campos, 1978, p. 7). Para De Campos, lo otro es otro pero también es propio, y el asumir esta fusión lo lleva a construir su acto de amor y libertad traductora.

BIBLIOGRAFÍA

1. Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
2. Aguilar, G. (2004). Augusto de Campos: la traducción del nombre. *Revista Cuadernos del Sur. Letras*, 34, pp. 1-7.
3. Bastin, G., Echeverri, A., y Campo, A. (2004). La traducción en América Latina: propia y apropiada. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24, pp. 69-94.
4. Cignoni, R. (1993). La poesía visual. *XUL, Signo viejo y nuevo. Revista de Literatura*, 10, pp.42-45.
5. Crolla, A. (2013). Traducción literaria en Argentina. Tradición, matrices culturales y tradiciones en perspectiva comparada. *Transfer VIII*, 1-2, pp. 1-15.
6. De Almeida, J. A. (1928). Como me tornei escritor brasileiro. *Revista de Antropofagia*, 6, p.3.
7. De Andrade, O. (1993). *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por asalto.
8. De Campos, A. (1978). *Verso, reverso e controverso*. Sao Paulo, Perspectiva.
9. De Campos, H. (2003 [1987]). Traducción, tradición, transculturación: historiografía y ex-centricidad. En L. Scholz (Comp.), *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (pp. 55-60). Budapest: Eotvós József Könyvkiadó. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-reverso-del-tapiz-antologia-de-textos-teoricos-latinoamericanos-sobre-la-traduccion-literaria/>
10. Grossman, E. (2011). *Por qué la traducción importa*. Buenos Aires: Katz.
11. Hernández, R. (2010). Augusto de Campos: Traductor visible, traductor visual. *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación*, 12, pp. 147-160.
12. Jorge, G. (2015). "Admirar y hacer otra cosa". Las Intraducciones de Augusto de Campos (1974-2003) como transmutación y forma de acceso a la tradición del verso en el contexto de la cultura digital. *Revista Laboratorio*, 14, pp. 5-10.
13. Laera, A. y Aguilar, G. (1993). Postfacio. En *Escritos Antropófagos* (pp. 89-90). Buenos Aires: Ediciones El Cielo por asalto.
14. Lell, M. (noviembre de 2014). Intertextualidad y traducción: mediación entre dos culturas. *III Coloquio de Traducción*, llevado a cabo en la Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, Argentina.
15. Lell, M. (marzo de 2018). Traducir poesía visual, una cuestión de artistas plásticos. *V Coloquio de Traducción*, llevado a cabo en la Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, Argentina.
16. Marrón, G. (Comp. y trad.). (2012). *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción*. Bahía Blanca: Vox Senda.
17. Vera Barros, T. (2011). La poesía concreta brasileña teoría, poética(s), manifiestos. *Todas as Letras*, 13(2), pp. 27-43.