

## *La angustia de la elección imposible: el contexto de la traducción de Lolita de Enrique Pezzoni para la editorial Sur.*

TULLIO, Damián / FFyL - UBA - damian.tullio@gmail.com

---

*Eje: Teoría y crítica de la traducción.*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: Lolita – Grupo Sur – Estudios de la traducción.*

### » *Resumen*

A pesar de que usualmente los estudios de la traducción, en su pugna contra el pretendidamente irrevocable modelo de la transparencia de la lengua y la fidelidad absoluta a un «original», han favorecido un modelo donde el sentido es trasgredido en favor de un textualidad discontinua; la labor traductora, así como las más reconocidas traducciones, se mueven en un espacio que no adhiere definitivamente a ninguno de los dos modelos. Afirmados en la certeza de que la traducción funciona como un prisma en el que una obra se preserva pero también se amplifica, deforma o incluso es reinterpretada, el siguiente trabajo se propone pensar el lugar de la labor del traductor en la Argentina de mediados del siglo pasado, a través de una de sus figuras más prominentes: Enrique Pezzoni y la más emblemática y polémica de sus traducciones, la de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov, editada por *Sur*.

### » *Ponencia*

No hay aquí hueco central que llenar, no hay *conjunto*: lo que debemos aprehender es el valor de cada parte. Este fluctuar de visiones que se suceden sin que la mirada se pose al fin en una, escogida como “verdadera”, no puede interpretarse como la angustia de una elección imposible. Es, al revés, el embeleso de quien siente que lo revelado es esto y *también* lo otro.

Enrique Pezzoni. *Alejandra Pizarnik: la poesía como destino.*

Este epígrafe nos permite una primera aproximación al que creemos es el núcleo duro de

las consideraciones de Enrique Pezzoni<sup>1</sup> respecto de la tarea de la traducción. Allí, el crítico y traductor revela, sospechamos, cuál es su postura respecto de cómo funciona y cuáles son los circuitos de apropiación de la literatura. Este «fluctuar de visiones que se suceden sin que la mirada se pose al fin en una» podría ser la metáfora de un ideal posible de literatura en el que piensa EP; ideal del que, arriesgamos, su labor como traductor no puede ser divergente. Más aún, intuimos que esa descripción coincide con la postura que asumió como traductor. Hemos elegido una traducción emblemática y polémica que EP hizo para la editorial *Sur*: la traducción de la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*. No podremos evitar dar cuenta del contexto en el que apareció —dentro del proyecto editorial de la revista *Sur*— y de la elección de ese texto fuente en particular, que a su vez reviste por sí mismo algunas complejidades lingüísticas.

Queremos enmarcar esta traducción de EP en un contexto amplio dentro del corpus de obras que tradujo en esos años, pensándolas dentro de lo que Antoine Berman dio en llamar un «proyecto de traducción»<sup>2</sup>. Ese marco, el de los años 50 y 60 en la editorial *Sur*, fondo editorial de la revista del mismo nombre, permite pensar el rol de la traducción como prisma en el que una obra se amplifica, deforma y es reinterpretada, o, para decirlo con Bourdieu, indagar cuáles son las «condiciones sociales de la circulación internacional de ideas» (2002). De esta manera, el estado de situación social y cultural de la Buenos Aires de esos años, el poder de influencia del grupo *Sur*, junto con el impacto polémico que la novela causó en su primera aparición en el mundo hispanohablante serán fuentes de análisis necesarias para vislumbrar una forma particular de encarar la tarea de volcar un texto extranjero a la lengua nacional, pero también para visibilizar las fuerzas que operan en medio de la labor de la traducción.

\*\*\*

Si bien, en base a la confianza en los logros obtenidos por los estudios de traducción, no usaríamos primordialmente a Nabokov como autoridad para el análisis de la traducción de *Lolita* de EP, vale destacar la opinión que el autor del texto fuente tenía respecto de las traducciones en general, a la manera de un posible posicionamiento geográfico-literario de la obra que EP se disponía a traducir.

Inquirido por Herbert Gold en una entrevista respecto de la relación que mantenía con las traducciones de sus libros, Nabokov respondía:

En el caso de los idiomas que mi esposa y yo conocemos, o en los que podemos leer —inglés,

---

<sup>1</sup> De aquí en más: EP

<sup>2</sup> «Every coherent translation is sustained by a project, a conscious intention. This project, or intention, is determined both by the translational position and by the specific constraints set by the work to be translated.» (Berman, 1995).

ruso, francés y, en cierto grado, alemán e italiano— el sistema es un chequeo estricto de cada oración. En el caso de las versiones japonesas o turcas, trato de no imaginar los desastres que probablemente estén sembrados en cada página. (Gold, 1995:120)

Estas palabras iluminan el mito lingüístico y semiológico que sustenta su visión de la actividad traductora: la hipótesis de la traducibilidad absoluta y fiel de una lengua a otra. Por debajo puede leerse, en el dejo irónico en la referencia al turco y el japonés, una desconfianza para con las capacidades del traductor (esos «probables desastres»), colocándolo en un peldaño inferior, apenas como un subalterno sospechoso del «artista». Esta opinión repite la larga tradición que entiende a una buena traducción como la obra de un traductor invisible, esto es, aquella en la que el lector adhiere tácitamente a un contrato que se establece que lo que se está leyendo es el mejor acercamiento posible a la expresión de un autor. El sustento teórico general de esta opinión es la confianza en la transparencia del lenguaje y su consecuente inmutabilidad.

La *Lolita* que EP se disponía a traducir a mediados de la década del 50 era apenas la segunda novela que Nabokov había escrito en inglés luego de su exilio a los Estados Unidos; un inglés que ni siquiera fue su segunda lengua y que, a pesar de todo, le permitió construir un relato complejo, diverso y de innegable belleza. ¿Era acaso Nabokov omnipotente y podía intercambiar el seteo de su mente y elegir una lengua materna a su antojo; o, justamente, su conocimiento mediado del inglés y el estar atravesado por las intrincadas redes de varias lenguas le permitió construir una novela profundamente musical en la que las tensiones de los cambios del lenguaje, la mezcla cultural y diversa de registros supone su mayor capital? Ciertamente no es este un problema que podamos restringir a los límites de este trabajo, sin embargo, no podemos dejar de señalar estas tensiones pues eran, para un lector informado e inteligente como lo era EP, un tema ineludible que debía atravesar en medio de la labor de traducir el *magnum opus* nabokoviano.

\*\*\*

*Lolita*, una novela profundamente centrada en las tensiones entre la vieja alta cultura europea de la que el protagonista Humbert Humbert escapa y su poco feliz adaptación al nuevo mundo del brillo colorido de las revistas de actualidad estadounidenses (en suma: la cultura de masas) parecía ideal en un contexto en el que la revista *Sur* atravesaba contradicciones similares en el marco argentino. Dice al respecto John King:

...this period sees a movement from élite to mass culture, and a expansion of the market-place for cultural products [...] *Sur* had long expected to remain the arbiter of taste, but now other modernizing groups were anxious to corrode and displace what they began to view as traditional values. (1986:167)

El grupo *Sur* sufrió un cimbronazo en esos años. Muchos de sus integrantes —sobre

todo los históricos— tuvieron grandes dificultades para adaptarse a un escenario donde el «irrenunciable universalismo» que pregonaba Victoria Ocampo empezó a verse cercado, por un lado por una corriente peronista de visión nacionalista, y por el otro, por el marxismo latinoamericano simpatizante del castrismo, que asentaron y reafirmaron la vieja opinión respecto de la mirada de *Sur* como un grupo extranjerizante y por tanto no del todo deseable dentro de la cultura argentina. A su vez, las tensiones con las tendencias modernistas y el papel cada vez más preponderante de la cultura de masas que florecía en los centros culturales del extranjero hacia donde *Sur* ponía proa, desestabilizaron los cimientos que habían sido pilares de la visión aristocrático-liberal del grupo. La publicación de una traducción de *Lolita* supuso, sin dudas, una negociación y una apuesta importante teniendo en cuenta las premisas fundantes del colectivo, en la que probablemente la figura de EP, de una visión más moderada y aggiornada, tuvo un peso considerable.

La primera edición de la novela *Lolita*, a pesar de haber sido producida desde y para el mercado editorial estadounidense, apareció en París, en 1955, a través del sello Olympia Press, puesto que ningún editor estadounidense se atrevía a publicar un libro que sería previsiblemente prohibido. *Lolita* parecía ideal para revitalizar el ideario *Sur* y volver a posicionar el colectivo a la vanguardia de la difusión literaria. Sobre la elección de los libros para traducir en la editorial *Sur*, Victoria Ocampo afirmaba: «elegí (porque me gustaban) obras que otras editoriales no se atrevían a publicar» (Willson, 2004:232). Aunque no enteramente cierto en el caso de la traducción de *Lolita* (Victoria Ocampo, según John King, tenía reservas para con la novela<sup>3</sup>) efectivamente *Sur* se manejaba con una cuota suficiente de eclecticismo y apertura como para alojar cómodamente al libro:

...la traducción en *Sur* puede ser vista como una operación *centrípeta*, en tanto buscaba incorporar dinámicamente lo extranjero a una literatura percibida como incompleta, necesitada de actualización y estancada en la renovación de motivos y soluciones formales. El hecho de que la mayoría de los traductores de *Sur* fueran escritores reconocidos agregó un valor suplementario a esa estrategia cultural, que por otra parte contribuyó a transformar esa práctica en el ámbito editorial rioplatense y fue adoptada por otros sellos editoriales (Gramuglio, 2004:25).

Si, como dice Annie Brisset (1990): «la traducción está sujeta al “orden del discurso” que predomina en la sociedad receptora», no podemos leer la traducción de EP de *Lolita* sin analizar las tensiones y el marco cultural en el que apareció en Buenos Aires por primera vez. Baste para confirmar la verdad de la aseveración de Brisset la mención del derrotero legal y el debate intelectual que suscitó la publicación de la traducción y su consecuente

---

<sup>3</sup> «Victoria Ocampo set herself apart from the aesthetics of the book, but recognised that it had merit. She acknowledged that she was not at home with modern fiction, preferring the moral world of Pasternak to Nabokov» (King, 1986:177)

prohibición de publicación por parte de la justicia porteña. Este hecho le dio visibilidad inusitada a un libro que, si bien venía ya desde su origen con esta carga polémica, posibilitó a la maquinaria de *Sur* poner nuevamente en primera plana su «aparato importador» y poner a prueba una vez más, en años difíciles, los alcances de lo que Lafforgue y Rivera dieron en llamar «la estratégica vidriera de *Sur*». EP no podía desconocer las implicancias que la publicación de su traducción tendrían en el campo cultural argentino, este hecho se revela palmariamente en la decisión, mantenida en el tiempo, de firmar la traducción con un pseudónimo (Enrique Tejedor<sup>4</sup>), intentando así, por una parte, liberarse de las presiones judiciales y sociales que podría sufrir por figurar como traductor de un libro perseguido<sup>5</sup>, pero también para despegar su nombre, ya asociado a esa altura con el mundo académico, de una traducción que se presentaba, en el sentido estrictamente literario, polémica.<sup>6</sup>

\*\*\*

En marzo de 1977 EP dio a conocer un ensayo dedicado a André Malraux en el que lo definía como «el gran traductor». En él reflexionaba: «En realidad, todos somos traductores. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente. Traducimos cuando caminamos por una ciudad desconocida.» (Pezzoni, 2009:341). Allí, su interés primordial es analizar cómo funciona la mediación entre lo que, a grandes rasgos, podríamos llamar lo «real» y lo «imaginario»:

Más que las obras mismas, el museo imaginario de Malraux reúne testimonios diversos, no tanto del mundo cuanto de la capacidad de atestiguarlo trascendiéndolo. “Llamamos realidad al sistema de las relaciones que atribuimos al mundo... La creación, en las artes plásticas y en las del lenguaje, parece la transcripción fiel o idealizada de esas relaciones, cuando en verdad se funda en otras...” (Ibíd.:343-344)

Esta idea parece el reverso directo de la noción de «autor» como única autoridad —valga la redundancia— que tenía Nabokov. A pesar de que estas opiniones son bastante posteriores a la fecha de publicación de la traducción y parecen sonar en consonancia con las ideas exportadas del estructuralismo y posestructuralismo francés en boga en el mundo académico de la época —y por tanto, ineludibles para él—, las dos nociones son tan radicalmente distintas que parece poco probable, dado sus orígenes y su formación, que no

---

<sup>4</sup> Se ha argumentado que la elección del apellido fue premeditada, haciendo referencia a la deriva terminológica que lleva de «texto» hacia «tejido»; pero también con la noción derrideana del traductor como «tejedor real» (Cfr. Gerbaudo, 2008).

<sup>5</sup> Dice EP al respecto: «Yo en esa época era profesor de un liceo de señoritas y pensé: “Esta traducción me va a traer problemas”.» (Diario La Razón, 1986).

<sup>6</sup> El mismo año apareció, también en *Sur*, la traducción de la novela de Nabokov *The real life of Sebastian Knight*. La traducción también fue llevada a cabo por EP. En el caso del *Sebastian Knight*, no tuvo inconvenientes en firmar la traducción con su nombre.

arrastrara alguna de estas certezas ya en la época en la que emprendió la traducción. Efectivamente, la traducción ocupa un lugar mediador entre dos culturas, más aún, entre dos sentidos. La traducción supone una ganancia, un excedente de sentido, de modo tal que esa mediación no es de ningún modo una vía que viaje en una sola dirección. Así, EP parece leer en Malraux algo que luego George Steiner afirmaría con contundencia:

But there can be no doubt that echo enriches, that it is more than shadow and inert simulacrum. We are back at the problem of the mirror which not only reflects but also generates light. The original text gains from the orders of diverse relationship and distance established between itself and the translations. The reciprocity is dialectic: new “formats” of significance are initiated by distance and by contiguity. Some translations edge us away from the canvas, others bring us up close. (Steiner, 2000:189)

Sumado al hecho de aparecer semiclandestinamente, en condiciones excepcionales y penosas para la literatura del momento, la novela en sí misma había causado un debate largo e intrincado respecto de su valor literario *per se*, a punto tal que la propia solapa informativa de la traducción menciona explícitamente la «abundante y en extremo polémica historia crítica de *Lolita*». EP se enfrentaba a un texto fuente profundamente cargado, en el que la lengua, el escenario primordial de la traducción, jugaba un papel fundamental. Al respecto, decía: «Ya él [Nabokov] ha explicado muchas veces que todas esas fantasías, esos juegos de artificio, de estilo, los hizo porque el inglés no era su lengua nativa. Escribir en ese idioma fue un desafío, porque debía ocultar la inseguridad radical que tenía para manejarlo.» (Diario La Razón, 1986)

El desafío suponía, además, emprender una reescritura de la novela que deje entrever —porque en definitiva, desde el punto de vista comercial y editorial había presiones en ese sentido— las tensiones argumentales y polémicas que la novela traía ya desde el texto fuente; y a la vez, también, preservar en algún forma, reinterpretar en otra, este poder rítmico y sonoro de la lengua extrañada que venía en el inglés de Nabokov. EP era, en lo estrictamente técnico, un traductor clásico: «El nuevo mito que construye el traductor es el de una Babel en donde todos se entienden; donde se afirma la diversidad irreductible de las lenguas...» (Ibíd.), confiaba en la traducibilidad, en la capacidad de transmitir de una lengua a la otra los sentidos con un grado relativamente bueno de fidelidad; fidelidad en un sentido más bien erótico y no patriarcal, tomando distancia también del modelo revulsivo de la «fidelidad opositora», donde el sentido es trasgredido en favor de una textualidad discontinua.

Su traducción de *Lolita* se mantuvo durante años como la puerta más transitada por la que el mundo hispanohablante entró al universo de Nabokov. El contexto que describíamos más arriba hacía esperable un escenario donde la traducción, como mínimo, generara discordia. Paradójicamente, el mayor número de críticas tuvo que ver con el

sofisticado goce idiomático de encontrar disparidades respecto del texto fuente, el más célebre de ellos, quizás, el del prólogo apócrifo de la novela en el que traduce «psychopathologist» por «psicópata». Éste y otros errores similares corresponden a un fenómeno interesante dentro de la actividad traductora que EP reveló perspicazmente:

El mal pagado traductor por lo general debe cumplir con plazos más o menos rígidos. Y para ganarse la vida no puede sino acumular traducciones y reducir el tiempo que puede destinar a cada una (...). De ellas quedan algunas pruebas en mis traducciones: por ejemplo, a un personaje de Julien Green le hago ponerse en el bolsillo del saco un “portafolios” (portefeuille: billetera). Esos casos no son casos de infidelidad. Las editoriales serias los prevén, y suele haber correctores que los detectan y los salvan. Mas grave, insisto, es la traducción humillada y servil que no registra errores, pero que es toda ella un error de lectura, de apreciación, de buen gusto, de fluidez. (Pezzoni, 1976)

Esta anécdota pone de manifiesto un nuevo nivel de análisis que tiene que ver con las condiciones sociales de la producción traductora. El apartado revela la potencia de su conciencia como traductor, en tanto piensa la práctica no como una actividad alterna o derivada, sino como una operación crítica y escrituraria de pleno derecho, que requiere un tiempo sustancial de reflexión y estudio (Cfr. Venuti, 1992).

Se ha insistido en la profusión de notas al pie y comentarios que tiene la traducción. Tal como afirma Patricia Willson: «...en una nota al pie, la traducción se refiere a sí misma, instaure una remisión, ni a la peripecia ni a los personajes, sino al tránsito interlingüístico, al cambio de código y las consecuencias que éste entraña en lugares concretos del texto» (2004: 257-258). En la cosmovisión que prefigura EP, donde la traducción es, ante todo, la transcripción de una lectura, el traductor debe cobrar visibilidad crítica al hacer explícitos sus comentarios. Las notas aquí pueden ordenarse en dos grandes grupos: las del primero son de orden idiomático u aclaratorio, se ocupan en su gran mayoría de dar cuenta de una imposibilidad: la intraducibilidad de un juego de palabras, aclarar apellidos extranjeros con doble sentido y reponer sonidos del inglés; de estos, como ya habíamos señalado, la novela está plagada; sorprende acaso, conociendo el texto fuente y sus complejidades, que no haya más y más profusas anotaciones. Probablemente la modestia —que no ha sido leída como tal— a la hora de anotar el texto, tenga que ver con las anotaciones del segundo grupo, de orden enteramente erudito. En una nota, por ejemplo, EP se permite incluir una palabra de la jerga académica de origen extranjero. Como señala Patricia Willson:

Estas notas, más allá de la consideración de su pertinencia o de su efectividad —elocuente la inclusión de la palabra *nonsense* (en la nota al pie aclaratoria!—, apuntan a lo señalado por J. B. Rivera: la sofisticada formación literaria y cultural de esos traductores argentinos que intervinieron en el periodo de auge de la industria editorial. (2004:258-259)

EP, en sus estrategias de traducción, ensaya una puesta en escena de su propio aparato lector, siempre centrado en el lenguaje meta (el español) como eje de la

reescritura. La novela de Nabokov está plagada de referencias al canon de la cultura occidental de los últimos dos siglos, sin embargo, muchas de esas referencias, en la traducción, pasan de largo en las anotaciones, en favor de una fluidez que no pretende ser impostada, sino favorecer el intrincado sistema de engranajes narrativos en el que se sostiene la novela. EP sabía que la construcción de *Lolita* dependía en gran parte de la alusión velada y apenas insinuante de la información para no hacer evidentes datos que pudieran desarmar el artificio narrativo; así, al eludir la profusión incesante de aclaraciones y notas, desarma esa *Lolita* intempestivamente erudita quizá más cara al viejo lector aristocrático de *Sur*, para favorecer el andar de una novela moderna, que se acomodara mejor a las búsquedas del lector de la época de la cultura de masas que advenía en esos años.

\*\*\*

Durante los años de su vigencia, la traducción de EP de *Lolita* se consolidó como una traducción clásica no *faute de mieux*, sino por pleno derecho; incluso, la aparición en 2004 de la traducción de Francesc Roca en la editorial barcelonesa *Anagrama* venía a reparar los errores y fallas presuntas de la primera traducción, pero terminó ella misma siendo un dispositivo alternativo y complementario de su antecedente. Por supuesto, esta no es una propiedad exclusiva de la traducción de Roca, se ha señalado ya la crítica intrínseca e inherente que supone la relación de una segunda traducción con su precedente (Cfr. Berman, 1995). De su condición crítica, metodológicamente, el modelo traductor que revela la traducción de Roca no difiere, sustancialmente, al menos en lo que respecta a la política de la textualidad (no sigue el modelo de la «fidelidad opositora») a su antecesora y podría decirse que es una traducción más «trabada» en tanto en las anotaciones a pie de página, donde repite las de EP y agrega nuevas, revela información de la trama y pone de manifiesto detalles narratológicos inorgánicos.

Las opiniones vertidas sobre una obra suelen revelar mucho mejor la cosmovisión de quién comenta, que algún tipo de «verdad» sobre la obra en sí. Leer una traducción es leer un texto marcado, intervenido, un texto que no podría no ser distinto de su referente. El modelo traductor de EP traza un puente, revela la traducción como una ruta de doble vía en constante diálogo y entrecruzamiento, en el que la «modelización del mundo» (Pezzoni, 1986) del texto fuente dialoga con la de la sociedad meta en la que se insertará. Así, como lo pensaba de Pizarnik, ya no se trata del problema de la elección imposible, la necesidad de hacer una transferencia incontaminada de un modelo contaminado a otro modelo contaminado, sino más bien de un modelo de la convivencia, donde la simultaneidad de visiones contrapuestas genere un excedente, un más allá que no sea ni el gesto revulsivo de una oposición textual, ni el acatamiento a una fidelidad unívoca del sentido. Para EP el problema de la traducción es el problema de confiar en la ilusión de poseer, al encarar un

texto, todos los sentidos posibles a la mano, y a la vez reconciliarse con la imposibilidad de brindar algo más que apenas un recorte del sentido entre tantos otros. Esta contradicción en apariencia irresoluble no tiene por qué serlo, la elección de un imposible no es tal: se trata de entender la traducción como orden existencial, el lugar de la posibilidad de ver lo múltiple, el lugar privilegiado para notar que «Cada obra humana significa el acto de poseernos y a la vez entregarnos: al futuro, a otros hombres que interpretarán y traducirán a sus propios términos los interrogantes del pasado» (Pezzoni, 2009:343).

### › *Referencias bibliográficas*

#### Fuentes:

Nabokov, V. (1959). *Lolita*. Trad. Enrique Pezzoni (bajo el pseudónimo Enrique Tejedor). Buenos Aires: Sur.

----- (2004). *Lolita*. Trad. de Francesc Roca. Barcelona: Anagrama.

----- (1995). *The annotated Lolita*. Londres: Penguin Books.

#### Bibliografía sobre estudios de traducción:

Berman, A. (1995). *Pour une critique de traductions: John Donne*. (L. v. Flotow, Trad.) París: Gallimard.

----- (1999). La analítica de la traducción y la sistemática de la deformación. En Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. (J. Fidalgo, Trad.) (pp. 49-68). París: Seuil.

Brisset, A. (1990). Introduction. En Brisset, A., *Sociocritique de la traduction*. (M. Kujaruk, Trad.) (pp. 23-36). Longueuil: Éditions du Préambule.

Steiner, G. (2000). The hermeneutic motion. En Venuti, L. (ed.), *The translation studies reader* (pp. 186-191). New York: Routledge.

Venuti, L. (1992). Introducción. En *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. (L. Livchits, Trad.) Londres: Routledge.

#### Bibliografía general:

Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 145.

Diario La Razón. (domingo 3 de agosto de 1986). «Enrique Pezzoni». La Razón, Pág. 3.

Gerbaudo, A. (2008). Enrique Pezzoni: inscripción y reinención (1950-1970). *Borradores*, VIII-IX.

- Gold, H. (1995). Vladimir Nabokov. En Plimpton, G. (Ed.), *Confesiones de escritores: narradores I*. (M. Rosenberg, Trad.) (pp. 107-121.). Buenos Aires: El Ateneo.
- Gramuglio, M. T. (2004). Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura. En Saítta, S. (Dir.), *El oficio se afirma (tomo 9). Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- King, J. (1986). *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nabokov, V. (1959). *La verdadera vida de Sebastián Knight*. (E. Pezzoni, Trad.) Buenos Aires: Sur.
- Pezzoni, E. (1976). El oficio de traducir. *Sur*, 338-339, 124-126.
- (2009). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Willson, P. (2004). *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.