

**Mirjana Polić Bobić**  
*Universidad de Zagreb*

# Apuntes sobre una relectura/reescritura y su traducción

Recibido 10.09.2015 / Aceptado 15.11.2015

**Resumen:** En este trabajo se intenta presentar el diálogo que entabla el autor chileno Nicanor Parra en su libro *Poemas y antipoemas* con la poesía nacional que precede a la suya propia, así como con la poesía tradicional y con distintos tipos de discurso público en sus obras posteriores. Se indagan las posibilidades de preservar en las traducciones a otros idiomas la actitud general, así como la mayor parte de la relectura y reescritura que Parra hace de ella.

**Palabras clave:** antipoesía, relectura, reescritura, Nicanor Parra

**Astract:** The paper deals with the dialogue established between the Chilean author Nicanor Parra by his collection *Poemas y antipoemas* and the 20<sup>th</sup> century poetical tradition in his country, as well as with oral tradition and various other types of public discourse. The question posed is whether this specific relation can be rendered in translations to other languages.

**Key words:** antipoetry, re-reading, re-writing, Nicanor Parra

En este trabajo se presentarán y elaborarán algunos apuntes hechos al margen de la traducción de la (anti)poesía del autor chileno, Nicanor Parra. El tema no se abordará desde la perspectiva traductológica, aunque —como se verá— resulta imposible evitar del todo la mención de este aspecto. Dado el tema marco del encuentro, la recepción, presencia y visión de la literatura y lengua hispánicas en el centro y este de Europa y la reescritura/relectura como uno de los aspectos a abordar, la traducción de la (anti)poesía de Nicanor Parra a uno de los idiomas centroeuropeos, en este caso al croata, llama la atención porque, por un lado, la obra del autor contiene en sí la relectura/reescritura de la tradición poética chilena y, por

el otro lado, este hecho condiciona la traducción también, dada en el ámbito cultural croata la importante presencia de las traducciones de los poetas chilenos que Parra relee/reescribe.

Cabe recordar la actitud fundamental de antipoeta que por primera vez se declara como tal en los años 50 del siglo pasado, con la publicación del poemario *Poemas y antipoemas*.<sup>1</sup> Cada uno de los antipoemas allí publicados cobra sentido en una especie de tensión constante que establece entre sí mismo y otro poema, otra obra poética, otra poética o actitud, y funciona gracias a esa relación, que tan solo a primera vista parece lacónica. Ya otros estudiosos de la obra parriana han apuntado hacia la relación y la deuda de su antipoesía con las vanguardias, pero también hacia el distanciamiento del poeta de la aplicación mecánica de sus usos para estos fines. En este sentido, los más elocuentes tal vez sean los versos de “Manifiesto”, poema que Parra publica en 1963 en forma de cartel: “Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca./ Todos estos señores/ -Y esto lo digo con mucho respeto-/ Deben ser procesados y juzgados/ Por construir castillos en el aire/ Por malgastar el espacio y el tiempo/ Redactando sonetos a la luna/ Por agrupar palabras al azar/ A la última moda de París./ Para nosotros no:/ El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón”.<sup>2</sup>

Para explicar la relación que esta poética establece con el discurso poético anterior a sí mismo, tal vez no huelga recordar en esta ocasión la escena nacional con la cual entabla este diálogo tan dinámico: en la literatura chilena, a diferencia de otras literaturas hispanoamericanas, la poesía tenía mucho más peso que la prosa ficcional o ensayística y eran los poetas los que ocupaban el lugar central, los que atrapaban la atención del vasto

---

<sup>1</sup> Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1954. Algunos de los textos allí publicados ya se habían editado en diversas antologías de poesía chilena en los años 40: para los datos acerca de la publicación y la circulación de la obra parriana (que en su caso no siempre es lo mismo, puesto que a veces prefirió maneras informales de difusión de su obra) véase Harold Bloom: “Prefacio”, Federico Schopf: “Genealogía y actualidad de la antipoesía” y “Cronología” en Nicanor Parra: *Obras completas & algo más*. Ed. Niall Binns. Barcelona: Círculo de lectores Galaxia Gutenberg, 2006. pp. XXVII – CXL; véase también la introducción de María Angeles Pérez López a *Páginas en blanco* de Nicanor Parra [“La antipoesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra).” Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Biblioteca de América, 2001. pp. 9-82.].

<sup>2</sup> Citado por *Obra completa & algo más*. Vol I. p. 143-144. Citaciones frecuentes de estos mismos versos a la hora de definir la postura de Parra hacia la ruptura que presentaron las vanguardias comprueban su eficacia dentro del contexto de su obra completa revisitiéndolos de valor emblemático. Véase Bloom. *op.cit.* p. LV.; Pérez López. *op.cit.* p. 67. y otros.

público lector y eran los formadores de gustos y normas. Sin embargo, esta escena constaba de personalidades creadoras tan diversas como Vicente Huidobro, por una parte, y Gabriela Mistral, por la otra, sin olvidar el genio creador de Pablo Neruda. Si bien aquel jugó un papel decisivo en la formación de gustos vanguardistas, y más en la Península que en el Continente, estos, a partir de la vasta recepción y de popularidad de que gozaron internacionalmente, fueron claves para la formación de gustos literarios en su propio país. Es en primer lugar con sus poéticas, pero también con la posición de que gozaron en la sociedad y en la cultura nacional, con las que Parra entabla una relación tensa y dinámica. Para ello propone un modo que los estudiosos han venido denominando ‘conversacional’,<sup>3</sup> y, a tono con su declaración “Los poetas bajaron del Olimpo”, escrita en 1963 en el ya citado “Manifiesto”, se embarca en un trayecto de toda una larga vida<sup>4</sup> de dialogar con distintos, y a veces inesperados, tipos de discurso que han coexistido en su derredor cultural, social, etc. No tan solo *Poemas y antipoemas*, sino también sus creaciones subsiguientes cobran cabal sentido a partir de la plena conciencia del lector de este diálogo: lo que hace Parra es, básicamente, ofrecer una relectura de los poetas nacionales que en aquellos años, a nivel nacional, continental hispanoamericano e internacional, gozan de vasta y diversa recepción tanto en castellano como en traducciones. A continuación daremos algunos ejemplos.

La lectura de “Sinfonía de cuna”, el (anti)poema que abre *Poemas y antipoemas*, funciona como una relectura paródica de las *Canciones de cuna* de Gabriela Mistral: relejendo el poemario de Mistral, no se encontrará ningún poema en particular que el antipoeta haya reescrito en esta clave. A lo que se alude, es el temario, así como el tono y la actitud opuestos al conjunto de su poética. Además, el poemario de la Premio Nobel en 1945 (y lo mencionamos aquí por ser hoy una lectura algo olvidada dado el lapso del tiempo transcurrido) se recitaba y cantaba por y para niños y gozaba de estatus del patrimonio continental al igual que *Los zapaticos de rosa* del cubano José Martí, por poner un ejemplo que también fue reescrito y, en la reescritura, igualmente parodiado, aproximadamente en la

---

<sup>3</sup> Está fuera de duda la influencia ejercida en Parra por parte de los clásicos del siglo XX de expresión inglesa, tales como Ezra Pound con su conocida ‘poetry as speech’ o los poetas de la *New Poetry*. Sobre su poesía como parte de la así llamada ‘otra vanguardia’ véase José Emilio Pacheco. “Nota sobre la otra vanguardia.” *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979). pp. 327-334.

<sup>4</sup> Parra nació en 1914, y a los 101 años cumplidos es el mayor entre los pocos autores hispanoamericanos del siglo XX que todavía viven, que le aseguraron a esta literatura el prestigio de que hoy goza en el mundo.

misma época, por Guillermo Cabrera Infante, en su libro *Tres tristes tigres*. En “Sinfonía de cuna”, además de sustituir la sencilla ‘canción’ del título por la forma musical compleja y propia de la música clásica, a diferencia de las escenas y situaciones llenas de ternura, intimidad del hogar o invocaciones de las escenas de la naturaleza americana pura y poderosa, se cuenta sobre un encuentro con un ángel extraño, un ángel-monstruo en un parque inglés, y la presunta y escarnecedora conversación con él, en francés y en castellano: es un episodio que rebosa de doble sentido cuyo efecto en el lector, lejos de tranquilizarlo y adormecerlo, logra lo opuesto al de *Canciones de cuna* al producir un fuerte sentido de inquietud, pero, al mismo tiempo, mantiene el ritmo y los estribillos propios de las canciones para niños. Cito los versos finales: “Muerto de la risa/ dije good bye sir/ siga su camino/ que le vaya bien/ que le pise el auto/ que le mate el tren/ ya se acabó el cuento/ Uno dos y tres.”<sup>5</sup>

Otro ejemplo ofrece “Oda a unas palomas”, también de *Poemas y antipoemas*. Desde el mismo título se establece una relación evidente con las entonces conocidísimas *Odas elementales* de Pablo Neruda, que en aquellos años —los 50—, al volver del exilio se apropia de todo el espacio literario en Chile y ejerce una influencia ineludible. Esta fue, si juzgamos por las reacciones, la opinión de Parra y de los poetas que vivieron dicha influencia como autores jóvenes. En esas condiciones, Parra decide hacer frente al fenómeno del poeta como profeta y al clima que este crea burlándose de forma análoga a la ya vista en “Sinfonía de cuna”: esta vez sustituye la grandiosidad del tema de Neruda y su tono profético por un tema insignificante y corriente: ‘unas’ palomas, así banaliza por añadidura el motivo del pájaro presente y por ello ya invisible en los espacios urbanos al destacar su forma física poco elegante (procedimiento poco usado en el manejo del motivo del pájaro en la poesía) y su absurda comparación con otro tema recurrente en la poesía, el de la rosa, en este caso igualmente desprovista de sus propiedades acostumbradas en el discurso poético: “Qué divertidas son/ estas palomas que se burlan de todo,/ con sus pequeñas plumas de colores/ y sus enormes vientres redondos./ Más ridículos son que una escopeta/ o que una rosa llena de piojos.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Citamos por *Obras completas & algo +*, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.* Vol. I, p. 28

En “Versos sueltos”, poema de *Versos de salón* de 1962, se vale de ese mismo procedimiento para entablar el diálogo con la actitud prepotente de los manifiestos creacionistas de Vicente Huidobro, en primer lugar, con la posición demiúrgica que desde su inicial “Non serviam” plantea y mantiene ese autor. El poema termina con los siguientes versos: “Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada:/ Yo me dedico a bostezar a full/ Y la fucsia parece bailarina.”<sup>7</sup>

Esta práctica, orientada en un primer período antipoético casi exclusivamente hacia la tradición literaria y hacia las autoridades en la poesía nacional, se extiende más tarde a cada vez mayor número de prácticas discursivas. De manera que en *Coplas de Navidad* de 1983 publica unos anti-villancicos en los que remeda la forma del villancico, así como los ecos del romance en ella, pero degradando los contenidos propios de las dos formas, sacrosantos y/o míticos y tradicionales, por medio de la sustitución de ellos por sus contrarios corrientes o vulgares. Así sustituye lo pulcro de la imagen de la Virgen María y de su adoración por una variante corriente de su nombre —Maruja— y destituye el tema del milagro de la inmaculada concepción, implícito en toda mención de la Virgen y Jesucristo, con una invitación al holgorio corriente: “Hola Sra. Maruja/ yo vengo de Chillán Viejo/ y al niño Jesús le traigo/ un chuico de vino añejo”.<sup>8</sup> Además de subvertir el contenido, el hecho de que *Coplas* fueron escritas a petición de un diario cuya dirección, al leerlas, se negó a publicarlas, produjo la circunstancia en que fue posible tan solo publicarlas en una única hoja desplegable, con las ilustraciones de Óscar Gacitúa en tirada reducida, y repartirla entre conocidos.<sup>9</sup> Gracias a ello, las coplas fueron divulgadas del modo que Parra había inaugurado, todavía en 1972, al hacer circular sus *Artefactos*: combinaciones de dibujo y texto en cajas de cartón en vez de publicarlos de la forma esperada. Al mismo tiempo, el

---

<sup>7</sup> *Ibid.* Vol. I, p. 114.

<sup>8</sup> *Ibid.* Vol. II, p. 216.

<sup>9</sup> En las notas sobre las ediciones príncipe de cada uno de los títulos de Parra, Niall Binns *et al.*, en *Obras completas* *¿ algo †* para *Coplas de Navidad* recogen el testimonio del poeta y periodista Hernán Miranda Casanova a quien ‘la editora de un diario’ le encargó contactar con Parra para que escribiera los villancicos para los números navideños de ese año. Los villancicos encargados por fin no se publicaron por ser anti-villancicos y por contener claras declaraciones antidictatoriales en plena época pinochetista (Véase *op. cit.* Vol. II. p. 1045.). De los muchos versos con dicho contenido citamos las presuntas palabras de uno de los hablantes anónimos que hacen las veces de los Reyes Magos: “Y yo que vengo del norte/ le traigo buenas noticias/ ya no se soporta, / el pueblo pide justicia” (*Ibid.* Vol. II. p. 217).

procedimiento coincide con la fórmula de divulgación de la *Lira popular*, series de impresos sueltos que circulaban en las ciudades chilenas a fines del siglo XIX y principios del XX. En estas hojas poetas populares, inmigrantes que se trasladaban a los centros urbanos en busca de trabajo, comentaban sus vivencias en la ciudad en verso popular tradicional y valiéndose para ello tanto del imaginario heredado en sus pueblos nativos, transmitido oralmente por generaciones, como de las formas en que fueron transmitidos.

La estrategia de minar (en más de una ocasión Parra denominó sus versos ‘granadas’), de subvertir todo discurso, así sea el hegemónico en la alta cultura o el tradicional popular, hizo que en sus versos todos ellos confluyan en un constante proceso de interrogación de las posibilidades y limitaciones de cada uno. Por esto, según César Cuadra, es forzoso leer a Nicanor Parra “en el contexto general de las producciones discursivas”.<sup>10</sup> Sin embargo, a pesar de que el centro de interés del antipoeta fuera principalmente lo expresado por medio de la lengua, de la palabra, como ya se ha dicho, él no se limita a ella. Además del mencionado procedimiento de subversión del formato mismo para la divulgación de su trabajo, buena parte de la obra del antipoeta consta del dibujo, instalación, etc., que a su vez no es otra cosa más que un estimulante y fructífero diálogo con diversos tipos de la herencia cultural chilena e internacional, clásica y moderna, alta y baja, incluida la tradicional popular. El hecho de rehuir en la medida de lo posible al logocentrismo, tendencia que entre varios autores interesantes e insólitos de la literatura hispanoamericana existe desde los comienzos del siglo XX, encuentra en ese segmento de la obra parriana su tal vez máximo exponente hasta ahora.<sup>11</sup> Reconociendo el peligro que supone la metafóricación en un texto analítico que el presente pretende ser, esperamos no estar en un error al hacer constar que los dos procedimientos mencionados se suman a una relectura y reescritura general de lo que ha venido percibiendo el antipoeta como la tradición cultural que lo ha venido marcando en su larga trayectoria vital y creadora.

Leída en estas claves, la obra de Parra presenta para su traductor a cualquiera de los idiomas un desafío notablemente más fuerte que las obras en las que este segmento de constante intertextualidad es menos presente (o menos visible). En más de una ocasión el mismo autor había dicho que su obra no era otra cosa más que ‘vida en palabras’ y que su

---

<sup>10</sup> César Cuadra. *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1997. p. 72.

<sup>11</sup> Nos referimos a los estridentistas mexicanos y a Vicente Huidobro en poesía, a Guillermo Cabrera Infante en la novelística y a otros más.

tono marcadamente conversacional permite que, una vez ‘desendecasilabada’<sup>12</sup> por él, la poesía chilena puede estar al alcance de todos. Sin embargo, ese proceso de desacralización del discurso poético para su supuesta fácil divulgación impone al traductor también la tarea de no desentenderse —por lo menos no del todo— del objeto de la relectura/reescritura por parte de Parra. En el caso de la traducción a la lengua croata, el marco que no se puede pasar por alto en este caso lo conforman las traducciones de la poesía de dos de los autores cuya recepción está inscrita en la antipoesía y en la actitud antipoética: Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Desde la publicación de una selección de la poesía de Gabriela Mistral en 1963 hasta fines de los 70 se publicaron en Croacia diez libros de poesía de estos autores: uno de la Mistral y nueve de Neruda; además, los poemas de Neruda aparecieron en cinco antologías de poesía contemporánea y las de la Mistral en tres. Comparando las traducciones de los dos autores chilenos con las traducciones de las otras literaturas hispanoamericanas en el período comprendido desde 1945 hasta fines de los 80, destaca el hecho de que la literatura chilena fue representada tan solo por ellos dos y que fue la única literatura representada exclusivamente por poetas, ya que de otras literaturas hay poquísimos libros de poesía traducidos (en el caso de la mexicana, hay un libro de poesía y ocho novelas; en el de la argentina, que es la más traducida, no hay ni un libro que equivalga a la traducción de un determinado libro de poesía, etc.).<sup>13</sup> Si aunáramos los datos sobre la traducción como base para una amplia recepción de la crítica literaria, completaríamos el cuadro de una presencia muy importante de estos dos poetas en el ámbito literario y cultural croata. Tanto el interés de los traductores y editores en estos autores, como el interés del

---

<sup>12</sup> Prestamos este término parriano de uno de sus *Artefactos* (1972), obra ya mencionada en este trabajo que consta de combinaciones de dibujos y mensajes textuales que Parra hizo circular adrede en cajas de cartón en vez de en forma de libro, con el formato de tarjetas postales en los dorsos, en que una estatua representando la extraña forma híbrida —de la efígie del poeta clásico vestido de trapos— declama: “La poesía chilena se endecasilabó. ¿Quién la desendecasilabará? ¡El gran desendecasilabador!” (*Obras completas & algo f. op. cit.* Vol. I. p. 428.)

<sup>13</sup> Véase Nataša Dragojević y Fikret Cacan. *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima 1945 – 1985*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, 1988. Para los períodos anteriores, en los que, por cierto, no encontramos traducciones de estos dos poetas amén de una traducción de 1948, véase Milivoj Telečan. *Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia*. I. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 33-34-35-36 (1972-1973): pp. 807-839; y II. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* XXIII.1-2 (1978): pp. 531-548. Siempre hay que tener presente la traducción a otros idiomas de la antigua Yugoslavia, que, de acuerdo con la bibliografía de Telečan, eran cinco en total, incluidas las antologías.

público lector y de la crítica literaria es —a grandes rasgos— inmediatamente anterior y en una segunda etapa paralelo al interés que suscitara el fenómeno ubicuo de la traducción y recepción de la nueva narrativa hispanoamericana por parte del vasto público, la crítica y la academia. En nuestros días, en cambio, cuando la recepción tan importante de los dos poetas chilenos es prácticamente un hecho cultural olvidado, valdría la pena investigar si su recepción en aquel entonces se daba, más bien, como parte integral de la igualmente, o incluso más importante, recepción de los poetas traducidos de otros idiomas: Yevtuschenko, Dylan Thomas y otros portadores de los nuevos aires a nivel global.

Ahora, al plantearse la traducción de la obra de Nicanor Parra a ese mismo idioma y en esa misma cultura a cuatro décadas de las traducciones, hechas con esmero y rigor,<sup>14</sup> de los dos entre los dialogadores fundamentales con su antipoesía, ¿debería ello suponer también que esta traducción debe tomar en cuenta las soluciones de esos traductores y entablar un diálogo con ellas? ¿Pueden darse en estas traducciones las mismas relaciones y las mismas tensiones que se dieron en el original? ¿Puede recobrase algo de aquella relectura parriana de sus ‘mayores’? Dos son las razones fundamentales por las que la respuesta es negativa: funcionando en otro idioma, obviamente, la traducción no puede evitar el enmarañamiento en una tupida red de referencias literarias y netamente lingüísticas que se irá formando con y en la cultura en que se traduce, al igual que lo hicieron las traducciones de Neruda y la Mistral en su momento. Por lo tanto, la traducción de Parra a otro idioma no producirá automáticamente una relectura de las traducciones de las prácticas poéticas con las que su antipoesía originalmente dialogaba.

Desaprovechado forzosamente este nivel ‘chileno’ de interdiscursividad en traducción, y salvado de paso el traductor de la imposible tarea de buscar soluciones que recreasen los focos de tensión —básicamente de orden cultural, en el sentido amplio de la noción— en ese diálogo original con herramientas (lenguas) diferentes, se desaprovechan también las traducciones preexistentes: si la cesura temporal entre las unas y la otra no fuera tanta, y si mientras no se hubiese perdido el gusto del ámbito cultural receptor de la traducción por el discurso poético, tal vez se reconocerían las ideas básicas y la actitud fundamental con los altos modelos en la cultura de origen de aquel entonces. En el siglo

---

<sup>14</sup> Los autores de la mayor parte de las traducciones en cuestión eran importantes poetas nacionales: Drago Ivanišević, Jure Kaštelan, Antun Šoljan y Zvonimir Golob.



XXI es de esperar que los comienzos antipoéticos de Nicanor Parra en traducción a otros idiomas se lean, más bien, como una tendencia hacia el uso del modo conversacional generalizado, y no como una reescritura y una oposición a las prácticas concretas que inmediatamente le preceden. Por lo tanto, es de suponer que en las traducciones de la obra parriana a otros idiomas se lean y entiendan cada vez más los temas a primera vista alejados de lo netamente chileno —tanto del pasado como del presente de su bagaje cultural— y en diálogo evidente con los fenómenos globalmente reconocibles. De esta manera al nivel de su meticuloso quehacer diario, el traductor debe constantemente alternar pequeñas victorias con rendiciones y búsquedas de soluciones más idóneas, comprobando constantemente la inestabilidad semántica de todo texto literario, sin abusar de esa consabida verdad. Si un texto traducido funciona en otros códigos culturales y lingüísticos, quiere decir que la traducción ha logrado entablar el diálogo entre el emisor y el receptor, y sus respectivas cargas culturales y lingüísticas. En este caso los ‘daños’, o llamémoslos compromisos, que en este proceso inevitablemente se producen, son menores que los logros.

## Bibliografía

- PARRA, Nicanor. *Obras completas & algo f.* Ed. Niall Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Páginas en blanco.* Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- . *Poemas para combatir la calvicie.* Comp. Julio Ortega. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. “Introducción: La Antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en Tiempos de Zozobra).” *Páginas en blanco.* Por Nicanor Parra. Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 9-92.
- SCHOPF, Federico. “Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio.” *Obras completas & algo f.* Ed. Niall Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. LXXVII-CXXXI.
- BINNS, Niall. “¿Por qué leer a Nicanor Parra?” *Obras completas & algo f.* Ed. Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. XXIX-LXXVI.
- CUADRA, César. *Nicanor Parra en serio & en broma.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1997. 72.

PACHECO, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia" *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979): 327-334

DRAGOJEVIĆ, Nataša y CACAN, Fikret. *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, 1988.

TELEĆAN, Milivoj. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia." (I) *Studia Romanica et Anglica Zagrabensia* 33-34-35-36 (1972-1973): 807-839.

---. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literature hispánica en Yugoslavia." (II) *Studia Romanica et Anglica Zagrabensia*, XXIII.1-2 (1978): 531-548.