

Las ediciones bilingües de poesía traducida

Autor:

Rucavado Rojas, Mario

Tutor:

S.D

2020

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Especialista en Traducción Literaria.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Carrera de Especialización en Traducción Literaria



*Las ediciones bilingües de
poesía traducida*

Mario Rucavado Rojas

Introducción

Este trabajo busca realizar una primera aproximación al fenómeno de la edición bilingüe de poesía contemporánea en traducción. Actualmente, una parte significativa de los libros de poesía traducida, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, en Europa y, en menor medida, EEUU (es decir, aquellos mercados que tradicionalmente nutren a, y se nutren de, el mercado editorial argentino, y que están en alguna medida interrelacionados con este), se editan de manera bilingüe. El fenómeno es tan habitual hoy en día que la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed.) puede hablar de “The common tendency to publish translated poetry bilingually, especially in recent years” (Boase-Beier, 2009: 194) como de un hecho consumado. Sin embargo, pese a su relativa ubicuidad, no existe un estudio que indague (ni mucho menos que intente explicar) el surgimiento y la evolución de este fenómeno en la Argentina ni (hasta donde lo ha podido determinar esta investigación) en ningún otro país hispanohablante.

Entiendo por *edición o formato bilingüe* el hecho de que un libro de poesía traducida incluya no solo la traducción (es decir, el texto traducido a la lengua meta, que es usualmente la lengua de la sociedad donde el libro es producido, y la de todos sus paratextos; en el caso de la Argentina se trata del castellano o español) sino, también, el texto original en la lengua fuente. Un libro editado de este modo difiere cualitativamente de un libro monolingüe (trátase del original o de la traducción editados por separado) y no puede ser pensado simplemente como la combinación de dos unidades discretas. El libro bilingüe es más que (o, por lo menos, algo distinto de) la suma de sus partes. Aun para el lector que elija leer solamente la traducción (o solamente el original), el formato bilingüe introduce posibilidades de lectura que resulta imposible soslayar.

La variante más frecuente del formato bilingüe (la que, no por coincidencia, se ve más a menudo en las publicaciones académicas) es la edición en páginas enfrentadas, en la cual el poema original aparece a la izquierda y la traducción a la derecha. Tiene incluso sus propias denominaciones: se lo llama “en face” en Francia y “testo a fronte” en Italia. Sin embargo, existen otras alternativas: la traducción puede ir a la izquierda y el original a la derecha;¹ el original puede aparecer en la parte inferior de la página en un tamaño de fuente menor, con el texto corrido y los versos separados por barras;² original y traducción pueden estar en la misma página, con tamaños de fuente distintos;³ finalmente, el texto traducido puede ocupar una parte del libro y el original otra, sin estar

1 Por ejemplo, *Mis peores poemas de amor / My Worst Love Poems*, de Karina Macció con versiones de Annie McDermott. Buenos Aires: Viajera Editorial, 2014.

2 Los libros que editó Fausto en los 70, entre ellos una *Antología poética* de Herman Hesse, adoptan este formato.

3 Es la variante que utilizó la revista *Diario de poesía*.

entremezclados.⁴ En este trabajo tomaremos en cuenta las variantes primera (“en face”) y tercera (original en pie de página⁵), por ser las más frecuentes. Cuando haga falta distinguirlas llamaremos a la primera *edición bilingüe pura*, y a la otra *edición bilingüe impura*.⁶

Mi intención es ensayar una aproximación doble a este fenómeno. Por un lado, establecer un corpus, si no exhaustivo, por lo menos suficientemente representativo que permita una perspectiva histórica del surgimiento y la evolución de esta práctica en el mercado editorial argentino. Es inevitable que este panorama resulte incompleto: dado que el mercado del libro en lengua hispana es necesariamente internacional, cualquier corpus que se limite a un solo país no puede captar el fenómeno en su totalidad. Más aún: las prácticas editoriales no se limitan a un ámbito lingüístico, con lo cual es posible que en un trabajo ulterior sea necesario analizar el surgimiento de este fenómeno en otros países occidentales, como Francia, Inglaterra o Alemania, que pudieron haber influido en las prácticas editoriales en la Argentina y otros países hispanohablantes. Dicho eso, por razones de espacio no es posible abarcar tanto en esta instancia, por lo cual nos limitaremos al caso argentino.

Al mismo tiempo, es necesario elaborar una aproximación teórica sobre el formato bilingüe. No solo porque para rastrearlo eficazmente a través la historia es necesario caracterizarlo de manera precisa sino, además, para lograr una adecuada comprensión de este fenómeno. Como toda práctica editorial, no es ideológicamente neutral sino que encierra concepciones determinadas sobre la traducción, la poesía y la relación entre texto fuente y texto meta. Si bien no es posible ofrecer conclusiones determinantes a través del estudio de un solo mercado editorial, la reflexión teórica nos permite adelantar algunas hipótesis respecto de la función y efectos que puede tener el formato bilingüe en la lectura de poesía traducida.

Santiago Venturini, uno de los mayores estudiosos de la poesía traducida en la Argentina, plantea que “la presencia de lo bilingüe condiciona tanto la producción como la lectura de las traducciones” (2009: 130). En el formato bilingüe la traducción y el original constituyen una unidad dialéctica e indisoluble, sobre todo cuando se trata del formato “en face”. En este caso, es imposible para el lector, aun si quisiera leer solamente la traducción, ignorar de manera absoluta el original, pues

4 Por ejemplo, “The Well of the Muses” en el N.º 3 de *Disco*, o la edición del Grupo Altamira de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud.

5 Esta categoría incluye toda publicación que el poema aparece en fuente más pequeña, con los versos divididos por barras, aún si no está técnicamente en el “pie” de la página, como ocurre en la revista *Xul*.

6 El mote de “impura” no busca ser despectivo, sino dejar claro que la mayoría de los efectos de lectura que describen los estudiosos (y que en seguida reseñaremos) solo se producen plenamente cuando el original y la traducción se encuentran en páginas enfrentadas. A lo largo de este trabajo no haremos hincapié en las diferencias entre estas dos variantes para mantener la simplicidad en este primer acercamiento. Sin embargo, un trabajo ulterior debería caracterizarlas de manera mucho más minuciosa.

la yuxtaposición de ambas textualidades produce efectos inmediatos que ni siquiera dependen de manejar ambos idiomas (fuente y meta). A manera de ejemplo, el lector puede, con un solo vistazo, verificar que la traducción tenga la misma cantidad de versos que el original, o una disposición gráfica diferente. Esto se ve (naturalmente) disminuido cuando el original aparece en pie de página, pero su presencia activa, de todas maneras, una serie de posibilidades (empezando por el cotejo) que influyen de manera indefectible en la lectura. Como señala Venturini, es posible ir más lejos: el formato bilingüe también influye en el acto de la traducción misma, ya que la cercanía del original (y la facilidad del cotejo) puede motivar al traductor a tomar determinadas decisiones, y no otras. De aquí la necesidad de analizar a fondo este fenómeno.

Es posible cuestionar la naturalización de la edición bilingüe a partir de por lo menos tres vectores: en primer lugar, la función que cumple la edición bilingüe; en segundo lugar, las representaciones que pueden asociarse a este formato, en particular aquellas que se relacionan con el tópico de la intraducibilidad de la poesía; en tercer lugar, el hecho histórico de que la edición bilingüe de poesía surgió en un momento dado como un fenómeno marginal, y solo con el tiempo logró desplazarse al centro de la escena para devenir norma. Empezaremos por una consideración de la poesía traducida como género, para luego intentar un estado de la cuestión que muestre las diferentes perspectivas sobre la edición bilingüe. Luego de revisar brevemente la representaciones relacionadas con la traducción de poesía (o más bien con su imposibilidad), abordaremos la historia de este fenómeno en la Argentina.

La poesía traducida como género

Para realizar un análisis a fondo del fenómeno de la edición bilingüe, habría que indagar la persistencia de lo que podría denominarse el *texto bilingüe* a lo largo de la historia, y sus condiciones de producción y recepción.⁷ Un análisis integral de este proceso tendría que remontarse, a las versiones interlineales de los textos sagrados, a los comentarios medievales y a las ediciones bilingües de los clásicos grecolatinos que las universidades europeas empiezan a producir ya en el S. XVIII pero que se consolidan, junto con la filología, en el S. XIX. Con un poco más de audacia podría indagarse el origen del bilingüismo en Occidente, que se remonta a la coexistencia de las lenguas sumeria y el acadio en el Imperio Acadio, dos mil años antes de Cristo (cit. en Lefevre, 1998: 16); finalmente, habría que

⁷ Tomo el término de Hokenson y Munson (2014), quienes esbozan una historia de la autotraducción en Occidente y realizan diversos análisis de lo que denominan “textos bilingües”.

analizar, a la luz de todo esto, qué modulación particular supone la edición bilingüe de poesía contemporánea en esta historia.

Semejante odisea, evidentemente, está más allá de las posibilidades de este trabajo. Por lo pronto trataremos de hacer un esbozo del surgimiento y la evolución de la edición bilingüe en la historia editorial argentina, con el objetivo de bosquejar cuáles fueron los cambios de mentalidad que acompañaron este nuevo formato editorial, y de señalar cuáles son los momentos de crisis que habría que analizar con más detenimiento.

Hay que subrayar que nuestro interés principal es la edición bilingüe de *poesía contemporánea*. No debe perderse de vista ninguno de los dos términos de la ecuación ya que los clásicos, en especial los grecolatinos, pueden ser editados de manera bilingüe al margen de que estén escritos en prosa o en verso,⁸ mientras que la narrativa y la ensayística contemporáneas se publican, cuando se trata de textos en traducción, exclusivamente en la lengua meta. Solamente en el caso de la poesía traducida es normal (mejor dicho: se ha vuelto normal) que ambos textos (el original y la traducción) se presenten de manera simultánea, sin importar si se trata de un clásico o un contemporáneo. Ninguno de estos conceptos está exento de ambigüedades.⁹ Hay una zona gris entre ambos, donde una obra forma parte de “lo clásico” sin dejar de proyectarse hacia lo contemporáneo: el clásico *moderno*. Y aunque en el caso de Dante o Shakespeare la línea divisoria es bastante obvia, esta se vuelve menos clara conforme nos acercamos al presente, como veremos cuando lleguemos al corpus.

Esto es importante porque el antecedente más inmediato de la edición bilingüe de poesía contemporánea está, precisamente, en la edición de clásicos modernos. A partir del S. XVIII, pero sobre todo en el XIX, con el desarrollo de la filología, el formato bilingüe se instaló como un formato privilegiado para el estudio de los clásicos grecolatinos.¹⁰ Luego, a fines del S. XIX y principios del S. XX, algunos clásicos modernos fueron publicados en este formato. En la Argentina, el primer libro que

8 Por ejemplo: César, J. (1789). *Comentarios*. Madrid: Imprenta Real. Trad de Manuel de Valbuena (bilingüe latín-español; original en pie de página).

9 Es para combatir estas ambigüedades que Alain Viala (1993) busca desreificar la categoría de *clásico*, poniendo el acento en los múltiples valores que históricamente ha denotado la palabra en Francia, en desmedro de la idea de un valor intrínseco de las obras. Viala describe cuatro (además del sentido coloquial de “grande”): *modelo* en la Antigüedad; *texto que se estudia en clase*, lo cual en el S. XVII en Francia significaba los autores de la Antigüedad grecorromana; para los románticos, clásico designaba a los grandes autores franceses del siglo de Luis XIV; finalmente y derivado de este tercero, clásico puede referirse a una obra que tenga características de claridad, orden y armonía. Él mismo señala que según la cultura, cambian quiénes son los “clásicos” (para los alemanes se trata de Weimar, etc.). El tema ameritaría una problematización mayor, pero por motivos de espacio no es posible hacerlo en este momento.

10 Doy dos ejemplos que pueden hallarse en el Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Buenos Aires:

- Sophoclis (1781). *Tragædiæ Septem, cum interpretatione latina et scholiis veteribus ac novis*. Tomus secundus. París. Trad. de Joannes Capperonnier (bilingüe griego-latín; páginas enfrentadas).
- Juvénal. *Satires*. París: C.L.F. Panckoucke. 1839. Trad. de J. Dusaulx (bilingüe latín-francés; páginas enfrentadas).

se circuló de manera bilingüe fue *El Infierno del Dante*, la traducción de Bartolomé Mitre de la primera parte de la *Divina Comedia*, en 1891 (Buenos Aires: Félix Lajouane).¹¹ Se trató, hay que decirlo, de una edición de lujo y numerada, que incluía aguafuertes;¹² en otras palabras, de una excepción y no una nueva regla, ya que ninguna de las ediciones completas de la *Comedia* editadas por Mitre a lo largo de la década de 1890 (editoriales Anaconda y Jacobo Peuser) salió en formato bilingüe.

Hoy en día, como mostraremos a más adelante, la edición bilingüe se ha vuelto tan común que un lector podría pensar que siempre ha sido así. Sin embargo, cuando en 1931 el N.º 2 de la revista *Sur* incluyó tres poemas de Langston Hughes en traducción de Jorge Luis Borges, el hecho de que aparecieran no solo las versiones de Borges sino, además, los poemas de Hughes en inglés, supuso una novedad al menos relativa. En ese entonces Hughes tenía apenas 30 años y, por más que ya gozara de cierto reconocimiento, y de que se lo considerara emblema del Harlem Renaissance, de ningún modo podía llamárselo un clásico, por más que los procesos de canonización puedan, en ocasiones, acelerarse.¹³ Y, como ya se dijo, clásicos eran los autores que hasta ese momento eran editados de manera bilingüe. Hay un doble desplazamiento que es posible (más bien necesario) interrogar: en primer lugar, una práctica reservada a figuras absolutamente consagradas (Sófocles, Juvenal, Dante) se hace extensiva a otras bastante menos canónicas (Hughes, en este caso);¹⁴ en segundo lugar, una práctica más propia de libros suntuosos de tapa dura (como el *Infierno* en versión de Mitre) encuentra un hogar en una revista, una publicación más efímera por su misma naturaleza.¹⁵

Sin duda la poesía en tanto género posee cualidades que favorecen esta práctica editorial. En tanto producto editorial, la poesía traducida se distingue claramente de otros géneros, como lo describe Venturini con lujo de detalles:

Es posible pensar en la “poesía traducida” como un producto editorial específico que presenta ciertos rasgos; entre ellos, uno básico aunque no exclusivo es el carácter complejo de la instancia autoral: al autor extranjero se superpone a la intervención del traductor. *Otros rasgos que permiten definir su especificidad aparecen con una frecuencia innegable, como el formato bilingüe* —es decir, la coexistencia en la página (o en el volumen) del texto en lengua extranjera y el traducido, una característica habilitada por la configuración formal (extensión, disposición) del género poético— o la presencia de paratextos de traductor (como notas introductorias o explicativas que, al tiempo que delatan

11 Un ejemplo allende las fronteras argentinas sería el *Cavalcanti* de Ezra Pound (Londres, 1912).

12 Los ejemplares numerados del 1 al 25 estaban impresos en papel imperial japonés e incluían dos series de grabados; del 26 al 35, en papel chino, también con dos serie de grabados; del 36 al 100, en papel japonés, con una serie de grabados; los restantes quinientos estaban impresos en papel de hilo fabricado expresamente para la obra, y no incluían grabados.

13 Hay autores se convierten en “clásicos vivos” (Víctor Hugo en la Tercera República Francesa, T.S. Eliot en EEUU y Gran Bretaña en la segunda posguerra, Borges en la Argentina), pero no es el caso de Hughes, al menos no en 1931.

14 Una veta que dejo por ahora sin explorar es la resonancia que puedan tener las traducciones interlineales de las Sagradas Escrituras (caso máximo de canonización si los hay) en la edición bilingüe.

15 Esta afirmación debe matizarse en el caso de *Sur*, cuyas pretensiones intelectuales era otras y cuya edición era más cuidada que la de las ediciones populares.

Como se desprende de esta larga cita, un libro de poesía traducida transparenta, en una medida mucho mayor que uno de narrativa o ensayística, su condición de obra traducida. Asimismo, el traductor es más visible, relativamente hablando, que en el caso de una novela traducida. Una novela de un autor contemporáneo típicamente no lleva ni introducción ni notas (lo que en la academia se denomina aparato crítico), tratamiento usualmente reservado para los clásicos.¹⁶ En poesía la situación es otra: aún las obras de autores relativamente jóvenes pueden llevar un (pequeño) aparato crítico. Esto emparenta a los libros de poesía con la edición académica y, en efecto, puede considerarse al lector de poesía como un lector semi-especializado:

Poetry translation is typically overt. Target readers know they are reading a translator's interpretation of a source-language poem (Boase-Beier 2004: 25–6). Hence translators may be less free than original poets to ignore their readers' needs and abilities, and readers may read translated poems more critically than non-translated poems. Jones, 2012: 3 (énfasis mío)

Este hecho no debe ser pasado por alto: que se publique poesía contemporánea recurriendo a pautas editoriales más frecuentemente asociadas a la edición académica, que el lector de poesía lea “más críticamente” da cuenta de una singularidad que, como el formato bilingüe, es menester interrogar, no naturalizar. A continuación, repararé algunas de las perspectivas críticas sobre la edición bilingüe.

Estado de la cuestión

Hay pocos trabajos que aborden directamente la edición bilingüe, a pesar de ser uno de los fenómenos característicos de la poesía traducida contemporánea. Como dice Venturini, lo bilingüe influye tanto en la lectura como en la traducción misma, y el resultado no es, de ningún punto de vista, algo neutro. Un traductor que entiende esto es Luigi Reitani, quien en el prólogo a su traducción de Hölderlin afirma que las ediciones bilingües implican “a significant change in the concept of poetry translation.” (2002: 590), ya que

in the bilingual edition, the translation loses its autonomy. Its aesthetic and cultural value is based rather on the correlation it manages to establish with the starting text. It often has the simple scope of helping the reader to a better understanding of the ‘original’. 2002: *ibid.*

Reitani diagnostica una pérdida de autonomía a causa de la edición bilingüe. Mientras que una traducción publicada de manera autónoma puede pasar por ser un poema por derecho propio, al estar

16 Incluso en el caso de novelas clásicas (las de Flaubert o Henry James, por ejemplo), el volumen del aparato crítico suele ser menor al de los libros de poesía. En realidad, el aparato crítico de los libros de poesía (y más aún los clásicos) tiene un volumen solamente comparable con el de obras filosóficas clásicas.

yuxtapuesta a su original muestra a todas luces su dependencia.¹⁷ Hay que aclarar que para Reitani esta relación es genuinamente dialéctica, ya que el poema original también pierde algo de su autonomía al aparecer junto a su traducción. Sin embargo, vale la pena considerar que, dado el prejuicio existente contra la traducción de poesía (que luego vamos a analizar), la pérdida de autonomía puede afectar a la traducción en mayor medida que al original.

Es inevitable, en efecto, preguntarse por el *propósito* de la edición bilingüe, ya que su función no resulta del todo clara. Las ediciones filológicas de los textos grecolatinos tienen un propósito académico y pedagógico: su objetivo es facilitar el estudio del texto, el cual solo puede realizarse sobre el original.¹⁸ Con los clásicos modernos nos encontramos ya en una situación más próxima a la práctica actual pues, a diferencia de los clásicos grecolatinos, se trata de ediciones no necesariamente pensadas para ámbitos educativos. De todos modos, se trata de una práctica evidentemente cercana a las ediciones filológicas de los clásicos grecolatinos y, por lo tanto, es posible enmarcarla bajo los supuestos teóricos que rigen aquellas.¹⁹ Sin embargo, retomando la publicación de Hughes por *Sur*: ¿qué propósito tuvo editar de manera bilingüe a un poeta de 30 años?²⁰

Venturini, como ya vimos, establece el formato bilingüe como uno de los rasgos sobresalientes de la “poesía traducida” y ofrece, casi al pasar, una justificación para este. En vez de problematizarlo, Venturini lo toma casi como un hecho dado, uno de los rasgos que distinguen a la poesía traducida de otros géneros (de otros “productos editoriales”), y lo considera tan evidente (habla de “frecuencia innegable”) que no se siente obligado, en un primer momento, a aportar datos que sostengan su afirmación (aunque esta, claro está, se verá justificada en el desarrollo del texto). Más aun: este rasgo es interpretado como algo que el género “habilita” de manera casi natural: según Venturini “la configuración formal del género poético” permite (incluso invita) la edición bilingüe.

La caracterización de Venturini de la poesía traducida como género se sustenta en el análisis de los catálogos de dos editoriales independientes argentinas, Bajo la luna y Gog y Magog. La descripción que de ellas realiza Venturini puede extenderse a editoriales como Huesos de Jibia, Audisea, Añosluz y

17 Esta es precisamente la razón por la que Venuti favorece las ediciones bilingües: su meta son traducciones que expliciten radicalmente su condición de textos derivados.

18 Dejo de lado, como dije antes, el caso de las traducciones interlineales de la Biblia, pese a que ofrecen posibilidades de especulación bastante fecundas. Dijo Benjamin que “La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción” (1993: 296) y, sin ir tan lejos, es posible argumentar que en el apego al original que muestra la edición bilingüe hay un eco del fervor sagrado del traductor de las Escrituras.

19 Si bien ahora debo darlos por sentado, estos supuestos ameritarían una problematización en un trabajo más extenso. La *Comedia* de Mitre, en todo caso, cuenta con un extenso aparato de notas y una “Teoría del traductor”, por lo que su cercanía a las ediciones académicas es evidente.

20 Todavía más enigmático es *Le cimetière marin* de Valéry, editado de manera bilingüe con traducción de Néstor Ibarra. Pese a haber sido editado en la Argentina, tanto la introducción de Borges como todos los paratextos están en francés. Dado que el libro evidentemente se editó con un lector francoparlante en mente, ¿para qué la traducción?

muchas otras.²¹ Estas editoriales, a menudo lideradas por lo que Gilles Colleu llama un “editor independiente de creación” (cit. en Venturini, 2014: 36), buscan distinguirse a través de la elaboración de un catálogo que responda antes a criterios culturales y estéticos que a criterios de mercado:

El catálogo es entonces el verdadero terreno de la resistencia cultural por la que militan algunas de esas editoriales: publicar lo que otros –sobre todo los grandes sellos– no publican, pero no como una desesperada estrategia comercial destinada a priori al fracaso, sino porque se cree fervientemente en el valor y en la calidad excepcional de lo que se decide publicar. (Venturini 2014: 39)

El análisis de los catálogos de *Bajo la luna* y *Gog y Magog* muestra una serie de puntos en común: el uso de la traducción como forma de acumular capital simbólico, la búsqueda de la novedad y lo contemporáneo, la apuesta por una variante local del castellano en las traducciones, el recurso a las tradiciones “oscuras” o “excéntricas” como la literatura coreana (en el caso de *Bajo la luna*) y la eslovena (en *Gog y Magog*).²² Asimismo, la edición bilingüe es la norma para estas dos editoriales (así como otras “editoriales independientes” que comparten las características de estas dos), incluso cuando se trata de poetas en lengua “excéntrica”: *Bajo la luna* editó, de manera bilingüe, *19.459 km. Antología de poesía coreana contemporánea* (2016); *Gog y Magog*, por su parte, la *Antología de poesía eslovena contemporánea* (2006). La existencia de estos libros supone una objeción a la explicación más frecuente para la edición bilingüe, como veremos a continuación.

Antes de seguir, es necesario atender al argumento de la extensión. Es cierto que editar de manera bilingüe un libro de poesía es más sencillo que hacerlo con una novela. Sin embargo, esto no puede explicar por completo el fenómeno. En primer lugar, si bien el criterio puede ser medianamente satisfactorio para un libro, no es así en el caso de las revistas, donde el espacio es necesariamente limitado y, además, la disposición gráfica es menos regular que en un libro y suele transmitir otros sentidos. Pero este argumento puede objetarse incluso para el primer caso: el libro promedio de poesía quizá sea más breve que una novela, pero hay poemarios sumamente extensos que han recibido el tratamiento bilingüe (los *Cantares* de Pound, para no ir más allá del S. XX) mientras que *Un amor de Swann* de Proust o el *Retrato del artista adolescente* de Joyce (por mencionar dos obras breves de dos prosistas de renombre) son editados siempre de manera monolingüe.²³ Tampoco se limita a las

21 Bourdieu (1999: 237-240) describe de manera elocuente el modo en que se oponen las grandes editoriales, poseedoras de capital económico y simbólico, y las pequeñas editoriales, cuyo único capital es el tentativo reconocimiento por parte de un grupo selecto de críticos y lectores de vanguardia. Mientras que en las primeras son los criterios comerciales los que se imponen, las segundas son, como dice un editor citado por Bourdieu, “virtuosas por obligación”, y apuestan al valor literario por ser la única estrategia que les permite distinguirse frente a las grandes editoriales.

22 Venturini usa “excéntrico” en su sentido etimológico: des-centrar, apartarse del canon. Estas editoriales despliegan una “resistencia” cultural que las lleva a buscar autores por fuera de las tradiciones “centrales” (inglés, francés, etc.).

23 Recientemente han empezado a publicarse ediciones bilingües de cuentos y/o novelas traducidas (como títulos de la editorial Abran Cancha en la década pasada, o los “Grandes Clásicos Bilingües para Chicos” de Clarín, que empezaron a publicarse en el 2014), pero se trata, en la mayoría de los casos, de adaptaciones hechas para niños, con una intención pedagógica evidente.

ediciones lujosas: *Página 12* sacó, en su biblioteca popular, una breve antología poética de Charles Bukowski (Buenos Aires: 1996).

Según Venturini, el formato bilingüe invita a una lectura más participativa de parte del lector, sobre todo porque facilita el *cotejo*:

el texto extranjero y del texto traducido conforman un dispositivo que [...] promueve un trabajo comparativo entre el texto fuente y el texto meta, una lectura por cotejo que no sólo complejiza la percepción y la experiencia del poema sino que coloca al lector en un papel más activo que el de mero receptor
2010: 25

Para Venturini, como para Lawrence Venuti (en quien nos detendremos más adelante), el lector ideal de una edición bilingüe es alguien capaz de leer tanto el original como la traducción y, por lo tanto, de realizar este cotejo.²⁴ Ese cotejo implica una lectura en zigzag más que en paralelo, alguien que va y viene de un texto al otro en aras de profundizar más en el texto. Implica, asimismo, una lectura *crítica* de la traducción: como señala Antoine Berman (ver *infra*), la edición bilingüe “expone” en mucha mayor medida que la monolingüe las *elecciones* del traductor frente a problemas específicos, así como las *estrategias* generales. Algo tan simple como la disposición de ambos textos en paralelo puede mostrar en qué medida se conserva, o no, el isosilabismo o, incluso, si la traducción tiene la misma cantidad de versos que el original. La lectura más somera revelará lo mismo en cuanto a la rima, y estos elementos son, aunque a menudo centrales, nada más que la punta del iceberg en cuanto a lo que puede escrutarse y compararse.

Esto influye, necesariamente, tanto en aquella traducción que asume una actitud más bien mimética como en aquella que trata de subvertir el original. El traductor que sabe que el lector podrá evaluar su trabajo con solo mirar del otro lado de la página puede volverse más tímido; al contrario, saber que el lector puede acceder al original de manera inmediata puede darle alas para intentar soluciones más audaces, sobre todo cuando el original está en una lengua fuente relativamente accesible (inglés, francés) o transparente (italiano, portugués). Laurence Malingret señala que al comparar las ediciones bilingües y no bilingües es posible comprobar, incluso en el caso de dos traducciones de un mismo texto realizadas por el mismo traductor, “diferencias notorias, que corresponden a condiciones determinantes y diferenciadas de producción y de lectura del texto traducido (infraestructura de recepción, funciones del texto, público al que se orienta)” (cit. en Venturini, s/f: 26).

Hay traductores que trabajan explícitamente con un lector bilingüe en mente. Según Clive Scott, especialista británico en literatura francesa y traductor al inglés de Baudelaire,

24 Estos supuestos pueden explicar relativamente bien la edición bilingüe en *Sur*, como se verá más adelante.

literary translation makes no sense to me if the reader of the target text (TT) is ignorant of the source language and source text (ST). My approach to translation always presupposes that the reader of the TT is familiar with the ST. This presupposition makes the act of translation a linguistically dialectical act, and an act of textual comparison. 2011: 67

Scott excluye de su horizonte al lector que, ignorante de la lengua fuente, acude a la traducción porque de otro modo no podría conocer al autor y su obra.²⁵ Mientras que el público meta de una novela o un ensayo traducido es un lector que está interesado en el texto fuente pero que, por su desconocimiento del lenguaje, no puede acceder al mismo, en el caso de la poesía la situación es otra. En términos ideológicos, esto podría implicar que en la narrativa el lenguaje es visto de manera más instrumental (un medio de contar una historia, dicho de manera muy burda) mientras que en la poesía el lenguaje *es* el foco de atención; es lo que, con otras palabras, plantea Roman Jakobson, como veremos más adelante.

Vale la pena subrayar que el lector de poesía que imaginan Scott y Venturini tiene un compromiso con el género que va bastante más lejos que el de un lector casual. Se trata de un lector casi obsesivo que, pudiendo leer el texto original, va a la traducción en aras de profundizar su experiencia del poema. Venuti señala, en “The pedagogy of literature” que “Translations are always intelligible to, if not specifically made for, specific cultural constituencies at specific historical moments” (1998: 93). Es evidente que la edición bilingüe surge en relación dialéctica con una figura de lector de poesía que podemos caracterizar como comprometido o no casual. La configuración histórica de este lector sería, sin duda, un fenómeno a indagar en mayor profundidad.

Retomando las editoriales que Venturini analiza, el hecho de que Bajo la luna y Gog y Magog publiquen ediciones bilingües de lenguas con pocos lectores muestra que la hipótesis del cotejo está lejos de agotar el fenómeno. Si bien es adecuada, como veremos más adelante, para el caso de *Sur* (no solo la publicación de Hughes, sino la tendencia creciente a publicar poesía de manera bilingüe que puede rastrearse en su catálogo en las décadas de 1940 y 1950), no explica el hecho de que el formato bilingüe dejara de circunscribirse a las lenguas traducidas más frecuentemente (inglés, francés, italiano, portugués, alemán),²⁶ para las cuales podía suponerse un lector bilingüe efectivamente existente, y se convirtiera en la forma privilegiada de editar poesía traducida desde cualquier lengua, como el

25 Resulta cómico pensar en un comentario de Borges que Bioy retoma en sus diarios: “al lector no le importa el original, porque no lo conoce” (Bioy, 2006: 423).

26 Harían falta datos exhaustivos para afirmar categóricamente que estas son las lenguas más traducidas, y para las que resulta plausible postular un lector bilingüe; por ahora lo doy por supuesto, aunque no de manera arbitraria. Estas son las cinco lenguas incluidas en el programa de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires; con excepción del portugués, son las lenguas que se enseñan como segundas lenguas en los institutos secundarios (y, a veces, primarios) de Buenos Aires; el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas ofrece profesorado y traductorados en todas menos italiano (que sí se enseña en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González). Cuáles lenguas se enseñan regularmente en Buenos Aires no es un criterio absoluto, pero tampoco es un dato irrelevante.

esloveno o coreano.²⁷ ¿Qué función cumple publicar de manera bilingüe poemas de lenguas que muy pocos lectores conocen?²⁸

Para Miguel Pariente, la función del original como “garantía” de la traducción es central. La presencia del texto extranjero ayudaría a detectar o contrarrestar las “las versiones atropelladas y las zafiedades” (1993: 18). Dicho eso, para Pariente la función principal de la edición bilingüe sigue siendo, como para Venturini, habilitar el cotejo y la lectura cruzada: “el apoyo mutuo de los dos idiomas ayudará al lector a penetrar en el mundo del poeta, haciendo su propia traducción que será distinta a la propuesta por el traductor” (1993: 17). Todo lector de poesía es, desde esta óptica, un traductor en potencia.

Boase-Beier, por su parte, afirma que la edición bilingüe cumple, entre otras funciones, un rol “documental”:

The common tendency to publish translated poetry bilingually, especially in recent years, points to this documentary aspect. Especially for the bilingual reader, the relationship of the translated poems with the source text is highlighted by a similar layout in both languages. 2009: 194

Este rol documental señala algo levemente distinto que la idea de lectura activa de Venturini. En principio, apunta a algo puramente visual, y no depende de que el lector emprenda un cotejo efectivo.²⁹ Su propósito es subrayar, poner en evidencia, la relación entre el original y la traducción. Visto así, la función del formato bilingüe sería, de algún modo, asegurar un mínimo de fidelidad en la traducción: la disposición visual de los versos sirve de garantía de que la traducción se ha mantenido dentro de ciertos límites. El original aparece como un centinela que establece límites determinados al traductor, algo que incluso Venturini reconoce:

este argumento rehabilita la dicotomía original/copia, y coloca a la traducción bajo sospecha, a través de la insistencia en la legislación del original sobre el texto traducido. s/f: 27

Nuevamente: el formato bilingüe no puede tomarse como algo neutro; tiene consecuencias innegables tanto para la traducción como para su lectura, aun cuando el lector no maneja la lengua fuente. Sin ir muy lejos, es factible postular que el formato bilingüe establece un prejuicio bastante fuerte a favor de la traducción verso por verso, en desmedro de otras estrategias.³⁰

Como señalaba Reitani más arriba, la edición bilingüe implica una pérdida de autonomía por parte del texto traducido, lo cual es rechazado por algunos críticos y traductores. Para Rémy Hourcade,

27 Los libros antes mencionados de *Bajo la luna* y *Gog y Magog*.

28 Para un ejemplo extremo, ver *infra* la antología de poesía nahuatl editada por Claude-Michel Cluny.

29 Es interesante que Boase-Beier parece dar por sentado que la edición bilingüe tiene un valor incluso para el lector no bilingüe: dice “*Especially for the bilingual reader*” (énfasis mío), no “*Only for the bilingual reader*”.

30 Un ejemplo de otra estrategia sería la versión de Dámaso Alonso de “Consolación de la carroña” de Gerard Manley Hopkins, en la cual el soneto aparece desplegado en mucho más que catorce versos.

quien fue responsable del “Centro de Poesía & Traducción” de la Fondation Royaumont, la edición bilingüe no puede evitar “traicionar, por no decir masacrar el poema y su lectura (en una lengua y en la otra)” (cit. en Venturini, s/f: 27). Para Hourcade hay un problema deontológico de fondo: “¿Con qué derecho, en efecto, se permiten dar a leer un mil-hojas en lugar de un poema tal como fue escrito en su continuidad, su puesta en página (página izquierda, página derecha), su volumen exacto, su ritmo, etc.?” (*ibid.*). Si el original era monolingüe, dice Hourcade, la traducción también debería serlo; de otro modo, la experiencia de lectura se ve traicionada.

Claro que, como señala Venturini, este argumento “es reversible y puede volverse fácilmente la justificación de las ediciones bilingües” (Venturini, s/f: 27): ya que ninguna traducción muestra a un poema “tal como fue escrito”, la edición bilingüe por lo menos pone de relieve la serie de operaciones llevadas a cabo en la traducción (y, además, ofrece el original, el poema “tal como fue escrito”). En la edición bilingüe no se trata “de recurrir al texto extranjero como ‘muleta o tutor’, sino de destacar la naturaleza del poema traducido como producto de un acto de reescritura” (*ibid.*). El objetivo no sería exponer el origen (aunque, claro está, esto efectivamente ocurre) sino, ante todo, complejizar la lectura del poema (o del nuevo dispositivo original-traducción) y “percibir el espesor del acto de apropiación que lo configuró” (*ibid.*).

En la misma línea que Hourcade, David Lagmanovich argumenta que “no vale la pena traducir un poema si el resultado de ese proceso no va a ser un texto que pueda existir por sí solo, sin tener el original a la vista” (cit. en Venturini, s/f: 26). Lo que subyace a esta posición es el ideal de que una traducción pueda ocupar el lugar del original en la cultura receptora. Según André Lefevere, una de las diferencias entre las tradiciones de traducción china y occidental es, precisamente, que en la antigua China, por un lado, se daba por sentado que la traducción debía adaptarse a la cultura meta (los textos clásicos budistas se tradujeron usando conceptos taoístas, por ejemplo)³¹ y, por otro, el texto traducido ocupaba el lugar del original en la cultura meta (1998: 22). El ejemplo concreto de Lefevere es que las versiones en estilo elevado (*zhi*) de los clásicos budistas ocuparon, en la práctica, el rol de originales dentro de la cultura china; algo que, fuera de la Vulgata, tiene pocos análogos en Occidente, donde la Biblia ha sido traducida de manera incesante, hecho que pone de manifiesto en qué medida cada versión sucesiva es incapaz de ocupar ese lugar.

La edición bilingüe, resulta obvio, tiene como primer efecto la negación total de esa posibilidad. En un libro editado de ese modo, el original siempre es el original, y la traducción puede verse

31 Sin dejar de lado la persistencia de las prácticas asimiladoras denunciadas por Antoine Berman, solo durante algunos períodos (las *belles infidèles* francesas, por ejemplo) resultó aceptable que un traductor occidental se tomara las libertades que eran habituales en China, aun para los textos sagrados budistas.

reducida, en el peor de los casos, a otro paratexto que facilita el acceso del lector al texto fuente, como señala Reitani (ver *supra*). Esto no es necesariamente algo malo; como ya se dijo, la posición de muchos teóricos es que la traducción siempre debe mostrar su dependencia y llevar de vuelta al original. Esta posición, sostenida por Venutti, Berman y George Steiner entre otros, merece un desarrollo más extenso.

Un albergue de lo lejano

Friedrich Schleiermacher, en “Sobre los diferentes métodos de traducir”, enunció de manera célebre que habrían solo dos caminos que puede elegir un traductor: “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.” (1993: 231). Hay una serie de estudiosos de la traducción, denominados de manera un poco tosca como “fuentistas” (*ciblistes*),³² que se inclinan, al igual que Schleiermacher, cuya influencia reconocen, por privilegiar las traducciones que llevan al lector al texto fuente. Aquí nos detendremos sobre dos autores en particular, Lawrence Venuti y Antoine Berman, quienes consideran mayormente positiva la edición bilingüe de poesía traducida, con una breve mención a George Steiner.

El texto más célebre de Venuti es *The Translator's Invisibility*, y toda su trayectoria teórica es una lucha para revertir esa invisibilidad y visibilizar el trabajo del traductor y, más aun, la condición del texto traducido como tal. Es por eso que, aunque no lo diga explícitamente, la edición bilingüe de textos poéticos es vista, desde su perspectiva teórica, como un elemento que contribuye a resaltar el hecho de que una traducción es un texto de segundo orden. Una y otra vez, Venuti habla de “enviar al lector a la página contraria”³³ como una de las tareas que una traducción extranjerizante debe realizar. Por traducción extranjerizante, Venuti se refiere a una traducción que, a través de sus estrategias textuales, resiste en la mayor medida posible el impulso domesticador que define al acto de traducir (2008: 15). Una traducción extranjerizante, por sobre todo, no debe apostar a la fluidez y a la transparencia idiomáticas que hagan olvidar al lector que está leyendo una traducción. Una traducción no debe, nunca, pretender ser un texto nativo a la lengua meta.

32 Si bien entre los “fuentistas” hay quienes, como Henri Meschonnic, rechazan de plano la disyuntiva; para él, las categorías de fuentista y metista son “lo mismo. *Doblemente lo mismo*” (2009: 115; énfasis del original).

33 Esta expresión, inspirada en Ezra Pound, aparece varias veces en la obra de Venuti (ver por ejemplo Venuti, 2008: 168), y no tiene sentido fuera de la práctica de la edición bilingüe.

En *The Translator's Invisibility*, Venuti hace una historia del modo de traducción dominante en la cultura anglosajona: la traducción fluida y domesticadora que, en palabras de Dryden, pretende producir el texto que el autor hubiese escrito de haber vivido en la lengua y la época de la cultura receptora; es decir, la alternativa desaconsejada por Schleiermacher.³⁴ Esto supone, para Venuti, la invisibilización del traductor y del acto de traducir: cuando el texto se domestica al punto de que puede “pasar” por un texto de la cultura fuente, se instala la suposición engañosa de que el lenguaje es un vidrio transparente que permite un acceso no problemático al original. Venuti insiste en que deben visibilizarse las mediaciones que implica la traducción, así como el hecho de que toda traducción es un acto interpretativo.

Venuti rescata como ejemplos (no modelos, ya que no pretende establecer una serie de recetas) a la *Iliada* de Francis Newman y las versiones de los trovadores provenzales e italianos realizadas por Ezra Pound y Paul Blackburn. Frente a la tradición homogeneizadora que hacía de Homero un poeta “clásico”, con todas las determinaciones ideológicas del caso, y lo traducía a través de formas poéticas más bien asociadas a la poesía culta, Newman rescata lo heterogéneo, lo antiguo, lo bárbaro y lo popular en Homero a través de una doble estrategia textual. En primer lugar, utiliza un lenguaje lleno de arcaísmos, que evoca algo de la antigua poesía anglosajona, con su énfasis en la aliteración. De este modo evita asimilar el texto homérico a los usos lingüísticos de la Inglaterra victoriana, y trata de producir un efecto de lejanía y antigüedad. En segundo lugar, adapta la balada de Walter Scott para lograr efectos rítmicos distintos a los de la tradición culta, y acercar así a Homero a las clases populares inglesas. De este modo, gracias a una operación traductora altamente visible, Homero se vuelve simultáneamente más lejano y más cercano, y el lector se ve obligado a recordar que está frente a un texto traducido.

Venuti no deja de subrayar las connotaciones políticas de las estrategias de Newman, sobre todo a raíz de las críticas que le dirigió Mathew Arnold en lo que terminó por ser una de las polémicas más célebres de la historia de la traducción en lengua inglesa, y que fuera recuperada en el ámbito argentino por Jorge Luis Borges. Mientras que Arnold defiende el derecho exclusivo de los “scholars” para juzgar una traducción de Homero, Newman pretende que cualquier hijo de vecino pueda disfrutar de la *Iliada* y la *Odisea*. A lo largo de su carrera como traductor y predicador, Newman adoptó una postura populista que pretendía hacer de los clásicos un patrimonio popular. Su elección de una forma poética “baja” o popular, como era la balada inglesa, muestra su ideología claramente. Arnold, en cambio, ve en Homero a un clásico impoluto, incluso contra la evidencia textual. Para Venuti, la fluidez

³⁴ En el prólogo a su traducción de la Eneida, Dryden afirmó: “I have endeavour'd to make Virgil speak such English, as he wou'd himself have spoken, if he had been born in England, and in this present Age”.

domesticadora es una práctica de traducción netamente elitista debido a que se basa en el lenguaje medio de las clases ilustradas; la heterogeneidad que introduce Newman en su lenguaje es, por lo tanto, otra marca de su orientación popular.

Pese a que Pound fue bastante hostil a la herencia victoriana en el lenguaje, sus estrategias de traducción le deben mucho a figuras como Dante Gabriel Rosetti.³⁵ Por eso, y pese a que políticamente Pound no hubiese simpatizado con Newman, sus estrategias textuales tienen puntos en común, y eso es precisamente lo que le interesa a Venuti. Desde el comienzo Venuti subraya el hecho de que las elecciones de Pound apuntaban a poner de relieve el texto original. En su célebre ensayo “Cavalcanti”, Pound afirma: “As to the atrocities of my translation, all that can be said in excuse is that they are, I hope, for the most part intentional, and *committed with the aim of driving the reader’s perception further into the original than it would without them have penetrated*” (cit. en Venuti, énfasis mío). Aquí, a diferencia de otras instancias, Pound no habla de la autonomía del texto traducido, uno de los principios de la traducción modernista, el cual sería más influyente que las prácticas de traducción heterogéneas. Al contrario: Pound admite estar escribiendo “mal” (no en un sentido estético, sino al apartarse de las formas estándar del inglés) con el objetivo de llevar la atención del lector hacia el original; eso, precisamente, es lo que Venuti pide de una traducción.

¿En qué consisten algunas de las “atrocities” a las que se refiere Pound? En sus traducciones de Cavalcanti, por ejemplo, Pound modeló su lenguaje en el inglés pre-isabelino como una forma de connotar una lejanía histórica. Es una práctica que ya había empleado en su “Sestina: Altaforte” y en otros textos, fuesen traducciones o adaptaciones. Con los años renegaría de algunos de ellos, pero su decisión no fue abandonar el arcaísmo sino perfeccionarlo, bajo la convicción de que emplear una variedad de registros del inglés le permitía lograr una mayor variedad de efectos. Paul Blackburn se formó como traductor en diálogo con Pound y llevó esta experimentación aun más lejos al mezclar un inglés arcaico con formas no estándar del inglés contemporáneo.³⁶ Para Venuti, la única forma de connotar extranjería en la lengua es rompiendo con las formas establecidas del lenguaje; por eso destaca las estrategias textuales de estos traductores.

35 Si bien el ejemplo de Newman se destaca por ser el más consecuente y relevante (entre otras razones, por su elección de traducir un texto absolutamente canónico que era, en ese momento, patrimonio de los académicos), no fue el único victoriano en usar el arcaísmo a la hora de traducir; Rosetti también se destacó por ello.

36 Vale la pena mencionar que aunque Pound adhirió al fascismo italiano, Blackburn consideraba sus traducciones extranjerizantes como un vehículo para romper con el solipsismo que veía en los medios culturales estadounidenses y así fomentar un internacionalismo de izquierda. Su orientación ideológica se encuentra, pues, más cerca de Newman que de Pound, pese a haber aprendido de este último.

Lo central, para Venuti, es que el texto traducido sea leído como un texto traducido, una creación de segundo orden. Es por eso que destaca la actitud de Pound. En su ensayo “Towards a Translation Culture” desarrolla más cabalmente esta idea, al tiempo que ataca el ideal de traducción vigente en los talleres de traducción del sistema académico estadounidense, que define como “belletrista”.³⁷ Para Venuti, el ideal de que el texto traducido se sostenga de manera autónoma implica inevitablemente una domesticación forzada que borra u oculta su condición verdadera. Es por ello que, cuando habla del carácter bilingüe de un libro, lo ve como un aspecto positivo en un doble sentido: primero porque pone de manifiesto de manera ineludible que el texto en cuestión es una traducción, segundo porque permite una lectura más crítica del texto traducido.

Venuti da un buen ejemplo de esto en “Translation Trebled”, un ensayo donde habla de su traducción de un libro de poemas efrásticos del poeta catalán Ernest Farrés. Venuti se complace en subrayar las múltiples paradojas involucradas: el libro de Farrés toma como motivo una serie de pinturas del gran pintor estadounidense Eduard Hopper, con lo cual se trata de la visión de un poeta escribiendo en una lengua menor sobre un pintor central de la lengua dominante, y que ahora va a ser traducida a esa lengua. Venuti detalla las estrategias que usa para marcar estas diferencias (en particular el uso de formas coloquiales del inglés estadounidense) y señala que la aparición de un lenguaje no estándar rompe con la ilusión de transparencia que hace sentir al lector que está leyendo un original y no una traducción. El hecho de que el libro sea bilingüe también contribuye:

In my versions of Farrés’s poems, this effect is supported by the bilingual format of the book, so that an anglophone reader expecting fluency in the standard dialect might encounter a nonstandard item in the English text and be driven to glance across the page at the Catalan, suddenly confronted with the awareness that an original composition lies behind the translation, and even that in this particular project they might be seen as working together. (2013: 217)

Aquí vemos que para Venuti la edición bilingüe ayuda a subrayar el carácter derivado del texto traducido, el hecho de que hay un original detrás que no puede obviarse. Las estrategias extranjerizantes dirigen la atención del lector a la página contraria donde encuentra el original, y lo obligan a preguntarse por el acto interpretativo del traductor y a tomar consciencia del hecho de que ninguna interpretación es neutra.

Venuti anticipa la posible objeción de que este tipo de lectura solamente está al alcance de un lector bilingüe. Tras criticar una reseña que deja de lado el hecho de que se trata de un libro traducido, Venuti plantea:

³⁷ El concepto admitiría un mayor desarrollo pero, brevemente, al hablar de “belletrismo” Venuti se refiere a una estética de traducción que privilegia la eufonía (que un texto “suene bien” en la lengua de llegada) de manera ingenua, sin problematizar los valores que implica. Ver Venuti, 2013: 235-240.

You may feel inclined to argue – in the reviewer’s defense – that only a knowledge of Catalan and an ability to compare the English to the Catalan text can support the kind of response I am advocating. But this argument isn’t persuasive: the reviewer’s ignorance can’t justify the failure to take into account the translated status of the book under review. 2013: 228

Aun si el lector no puede realizar el contraste crítico, su lectura no puede dejar de lado la condición derivada del texto. La cómoda ilusión de leer “como si” fuera el original debe ser desterrada, lo cual significa que un lector hispanohablante nunca va a leer a Homero, sino lo que Segalá y Estalella hizo con sus textos, ni tampoco a Dante, sino la versión de Bartolomé Mitre, o la de Angel Battistessa, o alguna otra. La presencia del original en la página opuesta a la traducción vuelve más patente el hecho de que la traducción no es el original y permite, al lector al menos parcialmente bilingüe, indagar la relación entre original y traducción. Pocas evidencias del carácter extranjero de un texto pueden ser más claras que su presencia, en su lengua original, “en face” de la versión traducida.

Antoine Berman afirma en *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* que en la esencia de la traducción está el “*deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua*” (2014: 83; énfasis original). La obra de Berman argumenta constantemente contra lo que denomina la traducción etnocéntrica, hipertextual y platonizante y a favor de una traducción que se haga cargo de su naturaleza ética. Si bien nunca define explícitamente el rol que le cabe a las ediciones bilingües en esta “apertura de lo Extranjero”, es de esperar que la presencia del original sea un factor positivo desde su perspectiva, como podemos comprobar al ir a su último libro.

Dos preguntas recorren *Pour une critique des traductions: John Donne*: en primer lugar, frente a la postura descriptivista de la Escuela de Tel Aviv, ¿es legítimo evaluar críticamente una traducción?; en segundo lugar, ¿cómo hacerlo? Berman (siguiendo a J.-Y. Masson) reconoce que la compulsión de juzgar, y sobre todo de juzgar negativamente, es “natural” en el lector de traducciones (1995: 62), pero cree que se puede establecer un tipo de crítica que no lleve inexorablemente a rechazar las traducciones analizadas (como sucede con los análisis de Henri Meschonnic). No se pregunta, sin embargo, si las condiciones materiales de edición juegan a favor o en contra de esa sospecha a priori frente a la traducción, y sus argumentos a lo largo del libro ofrecen material para reflexiones contradictorias.

Berman menciona explícitamente la traducción bilingüe en dos ocasiones, en ambos casos de manera positiva. La primera es cuando narra su descubrimiento de la versión que hizo Octavio Paz de la elegía XIX de John Donne, “Going to bed”, que Paz titula “Antes de acostarse”. Berman dice sentirse deslumbrado por el poema y su traducción, y los describe del siguiente modo: “Ainsi mis face à face dans *Sur*, ils se miraient et s’enrichissaient réciproquement” (1995: 115). Por el “face à face” sabemos que el original y la traducción fueron publicados en la revista *Sur* en páginas enfrentadas; para

Berman, la traducción de Paz es tan admirable que establece una simbiosis con el original donde ambos se nutren del otro.³⁸ El formato bilingüe de la edición favorece esta mutua iluminación al situar ambos textos frente a frente; no hay menoscabo alguno para la traducción, sino puesta en relieve.

La segunda mención aparece cuando describe la traducción de Yves Denis y Jean Fuzier del poema de Donne, la cual no merece su aprobación. Para Berman, una de las condiciones con las que debe cumplir una traducción ética es la *veracidad* en cuanto a sus operaciones y manipulaciones textuales. Un traductor, dice Berman, puede hacer lo que quiera siempre que sea transparente al respecto (1995: 93); es decir, que no disimule sus elecciones y estrategias de traducción. Y esta exigencia puede cumplirse a través de la edición bilingüe:

Si les traducteurs [...] n'ont pas jugé bon de *présenter leur projet*, c'est qu'à vrai dire la traduction *le présente elle-même, et que le volume et bilingüe*. Par là, le lecteur peut, s'il le veut, procéder à la confrontation [...] Nous posons donc que la traduction de Fuzier et Denis habite la «dimension éthique» dont parle Masson. Elle a le *courage* de se montrer, et elle ne se montre qu'en se plaçant *en face de l'original*.
Berman, 1995: 127; énfasis en el original.

Un traductor debe explicitar su “proyecto de traducción” (ver Berman, 1995: 76-79) pero, si no lo hace, basta con recurrir a la edición bilingüe, ya que esta permite, a través de la confrontación directa con el original, la puesta en relieve del proyecto de traducción y las estrategias empleadas. Aquí vemos casi un encomio la edición bilingüe; editar de esa manera una traducción revela “*coraje*”:

C'est comme si les traducteurs nous disaient : c'est à vous de voir si notre choix (global) et nos choix (ponctuels) ont été bons ; si nos «libertés» sont bonnes ; si nous avons atteint notre but, etc.

Una traducción en edición bilingüe es una traducción que se *muestra*, que no oculta su naturaleza y sus particularidades; es evidente que para Berman estas ediciones son preferibles a las que son monolingües.

Hay, sin embargo, un comentario del que podría deducirse un argumento *contra* las ediciones bilingües, y que de hecho abre una perspectiva distinta dentro del planteo de Berman. En su “Esquisse d'une méthode”, Berman afirma que uno de los momentos insoslayables del análisis es realizar una lectura de la traducción *sin comparación inmediata con el original* (1995: 65). El objetivo es descubrir si, más allá de su relación con el original, la traducción funciona como un texto autónomo; es decir, si tiene consistencia interna y lo que Berman llama “vida inmanente”. Para determinarlo, es necesario dejar el contraste entre la traducción y el original para más adelante; de otro modo es imposible ver a la traducción como un texto en sí mismo. No sería difícil postular, a partir de este argumento, que las

38 Berman rescata la idea de Goethe según la cual una traducción debe llevar a cabo un rejuvenecimiento (*Verjüngung*) del original (2014: 86); la versión de Paz es excepcional entre otras razones porque logra realizarlo.

ediciones bilingües, al yuxtaponer de manera inmediata el original y la traducción, le niegan a esta última la posibilidad de ser leída como un texto autónomo, pero Berman no desarrolla esta reflexión.

Otro autor que puede ser pensado como “fuentista” es George Steiner. Si bien nunca aborda explícitamente el tema de la edición bilingüe, podemos realizar algunas inferencias de su modelo de traducción. En *After Babel* Steiner propone un modelo hermenéutico de cuatro fases para pensar el acto de traducir. El primer movimiento es una *apertura*: el traductor elige confiar en que el texto extranjero tiene un valor que amerita ser descifrado. En segundo lugar viene la *agresión*, en la que el traductor se lanza hacia el texto extranjero y lo “invade”, por así decir: luego de “abrirse” al texto el traductor debe “abrirlo” para capturar sus sentidos. Steiner, siguiendo a Heidegger, describe esta etapa en términos de incursión y extracción, apelando a los campos semánticos de la guerra y la minería. Cada acto de comprensión debe apropiarse de otra entidad; comprender es comprender, es decir rodear e ingerir.

El tercer movimiento es de *incorporación* o *encarnación*. Hay toda una serie de grados de asimilación, desde traducciones que se vuelven, ellas mismas, obras canónicas en su lengua (como la Biblia de Lutero) hasta aquellas que permanecen como un elemento extranjero (el *Onegin* de Nabokov). Pese a que la importación no se realiza sobre un vacío, sino sobre un campo semántico nativo ya poblado, toda incorporación entraña el riesgo de dislocar por completo el sistema. El movimiento hermenéutico, por lo tanto, es peligroso mientras permanezca incompleto precisamente *porque* permanece incompleto. Tras “inclinarse” hacia el texto fuente (Steiner lo describe como un doblarse y lanzarse hacia el objetivo), el traductor lo rodea e invade cognitivamente para luego regresar cargado de bienes, y produce de este modo un desequilibrio en todo el sistema. Hace falta un cuarto momento que equilibre el sistema, una compensación que convierta la agresión en intercambio y establezca una reciprocidad en el acto hermenéutico.

Se trata de la *restitución*, “la clave del oficio y la moral del traductor” (2013: 389). Steiner admite que es difícil plantearla de modo abstracto. Pero, aunque se admita la dimensión de pérdida y ruptura que entraña la traducción (la cual explica los tabúes que muchas culturas establecen en torno a la traducción de sus textos sagrados), hay un costado dialécticamente positivo que aumenta la estatura del original. Elegir un texto para ser traducido un texto es, *a priori*, darle una mayor dignidad. El proceso de traducción, al tiempo que invade, ilumina al original. Las relaciones entre un texto y sus traducciones (junto con otras formas derivadas como imitaciones, variantes y parodias) constituyen parte de su existencia (Steiner quizá esté pensando en la “supervivencia” o “sobrevida” que según Benjamin logra una obra al ser traducido). Se trata de un eco que enriquece, un espejo que no solo recibe luz sino que también ilumina al original. El ideal al que apunta Steiner, rara vez logrado, es un

intercambio sin pérdida, una negación de la entropía que en vez de generar caos preserva el orden en los dos extremos de la ecuación.

No es difícil pensar la edición bilingüe, sobre todo en páginas enfrentadas, como el formato más afín a este ideal: así como Steiner quiere a los dos textos, el original y la traducción, frente a frente hermenéuticamente, la edición bilingüe los enfrenta físicamente. Al poner de relieve de manera más directa las cercanías y desviaciones entre el original y su traducción, se manifiesta de manera más clara este movimiento bidireccional de iluminación y reflejo mutuo. Es lo que ocurre, para Berman, entre el poema de Donne y la versión de Paz.

Claro que lo contrario también puede ocurrir: si entre la traducción y el original la relación no es armónica, si no hay simbiosis, la edición bilingüe lo pondrá en evidencia de manera mucho más clara. En este caso puede haber un ensombrecimiento, en un primer momento parcial (la traducción no logra autonomía frente al original, no genera sentidos propios, queda en un cono de sombra) pero más adelante mutua, ya que en vez de esclarecerse el uno al otro, ambos textos se vuelven más opacos. Pese a la defensa, realizada a lo largo de toda su obra, de las virtudes de la traducción y el intercambio cultural, Steiner no es ingenuo respecto de sus riesgos y entiende que la fuerza del texto extranjero puede ahogar la voz del traductor. Cabe preguntarse si la edición bilingüe, por esa misma extrema cercanía que genera entre ambos textos, no incrementa este peligro.

En resumidas cuentas, puede verse que Venuti, Berman y Steiner se inclinan, más o menos explícitamente, a favor de la edición bilingüe. En el caso de Venuti la opción es explícita y sin ambigüedades; Berman también la prefiere, aunque podemos deducir algunos reparos de su obra; en Steiner se infiere una visión positiva con matices. Es natural, a fin de cuentas, que autores que enfatizan el trabajo hermenéutico y la relación íntima con el texto fuente (fuentistas, al fin y al cabo), prefieran el formato editorial que explicita dicha relación y que lleva al extremo la cercanía (incluso física) entre el original y la traducción.³⁹

El formato bilingüe como norma. Representaciones de actores editoriales

Las definiciones de Venturini y Boase-Beier (ver *supra*), donde el formato bilingüe aparece naturalizado como uno de los rasgos que caracterizan a la edición poesía traducida, sugieren que esta

³⁹ Es esperable que los llamados “metistas” tengan una actitud contraria; comprobar este supuesto será el objetivo de trabajos ulteriores.

práctica puede haberse convertido en una de las “normas” de la edición contemporánea de poesía. Uso el término en el sentido que le da Gideon Toury (1999), quien habla de la traducción como una actividad gobernada por normas. En este caso, la norma no regiría el acto en sí de traducir poesía, sino el modo en que se edita la poesía ya traducida.⁴⁰ No se trataría de una *regla*: hay poesía traducida que se edita de manera monolingüe y, como se señaló más arriba, el formato bilingüe admite diversas variantes. Hay, sin embargo, suficientes indicios para pensar en darle el estatuto de norma. En ausencia de un análisis estadístico que zanje definitivamente la cuestión, es posible sumar evidencias por el lado de lo que Toury llama fuentes “extratextuales”: “formulaciones semi-teóricas o críticas tales como «teorías» prescriptivas de la de la traducción y afirmaciones realizadas por los traductores, editores y otras personas implicadas o conectadas por esta actividad” (1999: 250).

Las ediciones bilingües cumplen un papel determinado en el nicho editorial que constituye la poesía traducida. No existen en un vacío sino como un elemento en un sistema de relaciones comerciales, culturales y sociales. Es por eso que me tomo la libertad de reseñar algunas “representaciones” habituales de editores, traductores y lectores de poesía sobre las ediciones bilingües, bajo el supuesto de que es imposible tener un panorama completo de este fenómeno sin tomar en cuenta los distintos modos en que es percibido y construido por los actores relevantes. Este catálogo de representaciones tiene, inevitablemente, el problema de no ser exhaustivo: es posible que hayan opiniones o perspectivas que no tome en cuenta; es probable que le dé más peso del que tienen a algunas de las perspectivas que reseño. Pero aun si no logro una mirada absolutamente imparcial, creo que obviar estas representaciones sería una mayor distorsión.

Quizá no ha escapado a la atención del lector la ausencia de aspectos materiales y/o comerciales en nuestro estado de la cuestión. La mayor parte de la crítica trata la edición bilingüe (cuando de hecho se ocupan de ella) como algo puramente literario o intelectual, sin atender a factores económicos. El hecho innegable es que un libro en edición bilingüe es más caro que uno monolingüe, y si los editores elijen este formato es porque resulta económicamente rentable. Esto obedece a una preferencia por parte de los lectores (algunos, sin duda, atraídos por la posibilidad de realizar el cotejo; otros, seducidos por cuestiones más bien relacionadas al estatus simbólico del libro). Una edición bilingüe, en general, aparece como una edición más prestigiosa que una monolingüe, como se verá cuando analicemos nuestro corpus. Los editores, en principio, deberían ayudarnos a ver estos factores pero, como veremos, no resulta tan sencillo.

40 La pregunta por cuánto puede influir la expectativa de la edición (y la lectura) bilingüe en el traductor es sumamente interesante, pero ameritaría un estudio mucho más extenso.

El problema, visto desde la sociología bourdesiana, tiene que ver con el rol de la *illusio* en los enunciados y representaciones de editores, traductores y lectores, particularmente los dos primeros. Dado el carácter marginal de la edición de poesía, donde no existen bestsellers y las editoriales pequeñas y medianas tienen un protagonismo mayor, hay una serie de valores que rigen no solo los comportamientos de los actores sino, sobre todo, sus discursos. Esto puede explicar por qué, como se verá a continuación, casi ninguno de los autores alude a cuestiones materiales: en la autorepresentación de los editores como grupo lo económico se escamotea continuamente (ver Bourdieu, 1999: 242-43).

Un estudio a fondo implicaría someter a todas (o al menos la mayoría) de las editoriales de poesía de un campo editorial determinado (el argentino, para el caso que nos ocupa, o por lo menos el porteño) a un cuestionario que muestre cuáles son las razones ostensibles detrás de las ediciones bilingües, aun si se mantiene un sano escepticismo respecto de la *veracidad* de estas razones.⁴¹ Por lo pronto, expondré una muestra de opiniones del campo literario francés y argentino, consciente de su carácter precario pero resignado ante la escasez de bibliografía sobre mi tema.

Comienzo reseñando las distintas posiciones que aparecen en “La traduction de la poésie dans les revues et collections”, un debate entre varios editores franceses en las jornadas sobre traducción literaria realizadas en 1991 en Arles.⁴² Están presentes editores de editoriales con distinta inserción en el mercado; sin embargo, a la hora de discutir el tema de las ediciones bilingües los que más intervienen no son los editores “grandes” (Gallimard, u otra de las casas editoriales dominantes) sino los medianos o chicos. Esto se corresponde con la situación relativamente marginal de la edición de poesía, que ocupa un nicho periférico en el mercado editorial.

La mayoría de las opiniones son favorables a las ediciones bilingües. Hughes Labrusse (editorial Amiot-Lengane, revista *Sud*) argumenta que la edición bilingüe es fundamental para que el lector se enfrente a la brecha entre las lenguas. Podría decirse que su postura se acerca a la de Antoine Berman; si este argumenta que la traducción debe ser la manifestación de lo extranjero en el espacio de la lengua propia, Labrusse plantea de manera similar que el objetivo de la traducción no es acercar las lenguas sino mostrar su radical otredad. En ese sentido, la edición bilingüe tiene un valor casi metafísico: no se trata de la utilidad que pueda derivar de ella un lector bilingüe, sino de presentar el texto extranjero para exponer su alteridad.

Claude-Michel Cluny (ediciones La Différence) también se manifiesta a favor de las ediciones bilingües. Argumenta que la edición bilingüe es buena para el lector (ya que puede mejor evaluar la

41 Es por esto que hablo de representaciones, y no de justificaciones.

42 En *Huitièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1991)*. París: Actes Sud, 1992. 61-94.

traducción) y, curiosamente, también para el traductor, ya que este puede justificar mejor sus elecciones, al tiempo que retoma el argumento de Labrusse, que comparte: la importancia de que el lector tenga enfrente suyo aquello que es diferente. A manera de ejemplo, comenta que está en vías de publicar una edición bilingüe de poemas en nahuatl, y que le importa bastante poco si nadie en Francia es capaz de leer nahuatl: no se trata de hacer ediciones bilingües solo de idiomas conocidos o prestigiosos; se trata de que el texto original esté presente como un *a priori*. Finalmente, menciona que hay estudios (de revistas, bibliotecas y otras entidades públicas) que demuestran que los lectores prefieren las ediciones bilingües (estudios a los que lamentablemente no he podido acceder).

Gérard Pfister (director de Arfuyen) es el que tiene la posición más extrema. Afirma estar radicalmente a favor de las ediciones bilingües, aun si se trata de un idioma arcaico como el alemán medieval, y luego va todavía más lejos. Plantea la noción de ediciones no bilingües sino “bígrafas” que habría publicado su editorial: de un lado el poema en la caligrafía del poeta, del otro una versión tipografiada. Argumenta que un poema es una cierta ocupación del espacio, y menciona lo que pasa con poemas chinos o japoneses, cuyos ideogramas son como dibujos. Concluye afirmando que esto sería una especie de edición bilingüe dentro de la propia lengua.⁴³ Si las ediciones bilingües responden a la exigencia de que el texto original esté presente (exigencia que precisamente pretendo interpelar en este trabajo), aquí aparece una apelación a otro tipo de origen: el manuscrito del poeta.⁴⁴

El único que en este debate presentó una posición contraria las ediciones bilingües fue Christian Bouthemy (Arcane 17); también fue el único que apeló a una cuestión puramente material: el costo. Critica el hecho de que publicar de manera bilingüe poemas que no circulan en el campo editorial francés limita su circulación, ya que el precio más elevado restringe el acceso del público lector. Una edición bilingüe duplica el tamaño del libro, y con ello aumenta sensiblemente el costo de producción. Bouthemy afirma que la solución que encontró fue sólo publicar en edición bilingüe aquellos libros cuyo original no esté disponible para un lector francés (ya sea en librerías o bibliotecas), y publicar en edición monolingüe aquellos que si lo estén (1992: 92). Como ya se dijo, es ilustrativo que solo uno de los editores mencione el aspecto económico de la cuestión.

43 *El libro del haiku*, de *Bajo la luna*, incluye los poemas en kanji por razones similares, y la edición de las *Iluminaciones* en la colección “Colihue Clásica” incluye reproducciones fascimilares de los manuscritos de Rimbaud.

44 Puede apreciarse cierta vocación “romántica” de acercarse lo más posible a la voz del autor, en el sentido que Borges le da al término en “Las dos maneras de traducir”: “los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre, (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!” (1997: 258).

Es evidente que el campo editorial francés difiere del argentino; sin embargo, las particularidades de la edición de poesía, su condición de nicho periférico del mercado, llevan a que las similitudes sean mayores que las diferencias. Es decir: en el campo de la poesía, la posición relativamente más central del campo editorial francés influye menos que en otros géneros. El tipo de editoriales que se ocupan de la traducción de poesía en Francia (al igual que en la mayoría de países de Occidente) es el mismo que en Argentina: editoriales pequeñas o medianas, llamadas “independientes”. Por lo tanto, y más aún dada la histórica relación cultural franco-argentina, creo que estas perspectivas son relevantes a la hora de bosquejar el “sentido común editorial” que sostiene las ediciones bilingües.

Para mostrar la similitud de argumentos, cito los comentarios de Samoilovich en una entrevista realizada con ocasión de los 20 años del lanzamiento de *Diario de poesía*:

...hacia el número 20 empezamos a sacar poesía extranjera en forma bilingüe. Al principio estábamos más presionados por el hecho de poner más material en cada número, pero en algún momento nos sentimos lo bastante confiados como para decidir que aunque el poema en lengua original “coma” espacio, vale la pena hacerlo porque le da una mayor importancia. **Publicar poesía bilingüe implica renunciar a la extensión y buscar más profundidad y seriedad en la edición**; abarcar menos y apretar más. (2006; énfasis mío)

Este enunciado parece simple pero es altamente significativo. “Buscar más profundidad y seriedad en la edición”: semejante preocupación recuerda más a un académico que al editor de una revista que aspiraba a tener (y tenía) una circulación popular. El hecho de que semejante preocupación no surge cuando se trata de prosa ilustra cierta cualidad especial que la poesía parecería conservar, lo cual es doblemente llamativo si se piensa en lo relativamente marginal de la poesía como nicho del mercado literario.⁴⁵ Es como si, a contrapelo de esa misma marginalidad, la poesía conservara cierta aura que implica una actitud especial frente a ella. Las palabras de Samoilovich implican que la traducción de un poema tiene una carencia radical que le impide sostenerse como texto de manera autónoma.

Esto se vería refrendado en el público lector.⁴⁶ Alejandro Crotto cubre varios casilleros en el campo poético argentino: es poeta, traductor y además director de la revista *Hablar de poesía*. Sin embargo, a la hora de reflexionar sobre el tema se define antes que nada como lector de traducciones. En una comunicación personal, afirmó que no compraría un libro de poesía traducida que no sea una edición bilingüe. Añadió que no se trata meramente de “buscar” el original (es decir, no es que necesariamente le interese leer la versión en el idioma fuente, y que recurre a la traducción solo como

45 Si puede decirse que la literatura ha perdido “espacio social”, en el sentido de que, por ejemplo, ningún autor actual goza del prestigio (o de las ventas) de los autores de la generación del *boom* (o incluso de la siguiente), la diferencia es aún mayor en el caso de la poesía.

46 Para establecerlo de manera contundente, sería necesario trabajo de campo como parte de un trabajo más extenso.

apoyo), sino que incluso cuando no conoce el idioma fuente quiere tener el original a mano. La edición bilingüe nuevamente revela un valor intrínseco, no instrumental.

En estas representaciones, junto con una visión particular de la poesía como género, volvemos a encontrar a este lector especializado de poesía, mucho más interesado en todo tipo de problemas textuales (entre ellos, los problemas de traducción) que un lector de narrativa o ensayística. Esta figura engendra tantas preguntas como las que resuelve y, como ya dijimos, merece ser problematizada y no dada por sentado. ¿No existen los lectores “casuales” de poesía? ¿Es por eso que la edición de poesía tiende a asemejarse a la edición académica? ¿De dónde nace este lector especializado? ¿Qué tiene la poesía como género para fomentar este tipo de lectura? O, más bien, ¿qué discursos en torno a la poesía fomentan este tipo de lectura?

La intraducibilidad como tópico

“Cuanto más raras y repetitivas son las definiciones conceptuales de la traducción”, dice Berman en *El albergue de lo lejano*, “más proliferan sus definiciones metafóricas” (2014: 45). Y si algo tienen en común estas metáforas, como lo muestra el propio Berman a través de un pequeño florilegio de ellas, es su negatividad. Con la excepción de aquellas usadas por los traductores de la King James Bible y por Walter Benjamin, todas las metáforas más célebres sobre la traducción parten de un rechazo hacia ella: para Cervantes leer un texto traducido es ver un tapiz flamenco al revés; Boileau compara al traductor con un lacayo que repite un mensaje elegante en términos más groseros; para Montesquieu una traducción es como una moneda de cuero que, aunque tenga el mismo valor que una de oro, siempre será de peor calidad; Madame de Staël habla de una música que, compuesta para un instrumento, no puede ser interpretada por otro, y la lista podría alargarse mucho más. Como demuestra el proverbio italiano, la tarea del traductor históricamente ha sido objeto de una desconfianza sistemática, la sospecha de que, al igual que el comercio y otras actividades relacionadas con el dinero, la traducción es una actividad tan necesaria como vil (Berman, 2014: 45), un “tráfico” tan indecoroso como otros.⁴⁷

Si la traducción en términos generales ha sido con tanta frecuencia denostada como algo impropio, en el caso de la traducción de poesía la condena es doble. Dante, Joachim du Bellay, Robert Frost y Roman Jakobson son solo algunos de los nombres que han declarado que la traducción de poesía es esencialmente imposible (y por consiguiente también indeseable).⁴⁸ Dado lo conocido del

⁴⁷ Como señala André Lefevere, sin embargo, se trata sobre todo de la visión occidental de la traducción (1998: 16-17).

⁴⁸ Incluso Borges, célebre defensor de la infidelidad en la traducción, era capaz de decir en una entrevista: “Yo diría que cada palabra es un ser, es una entidad y posiblemente no haya sinónimos [...] no estoy seguro de que la palabra luna sea exactamente equivalente a la palabra *moon* en inglés, o *lune* en francés. Pero quizá “moon” y “lune” estén más cerca

tema me eximo de repasar cada uno de estos autores. Según Berman, que la poesía sea considerada como intraducible significa dos cosas:

que no *puede* ser traducida debido a esa relación infinita que instituye entre el “sonido” y el “sentido”, y que ella *no debe* serlo, porque su intraducibilidad (como su intangibilidad) constituye su verdad y su valor. Decir de un poema que es intraducible, es decir en el fondo que es un “verdadero” poema.

2014: 44

La “intraducibilidad” como esencia de la poesía constituye un razonamiento circular: quienes defienden esta postura definen la poesía precisamente de manera que no pueda ser traducida.⁴⁹

Esta postura ni siquiera está limitada a poetas o escritores en general, de quienes cabría esperar cierto nivel de celo en defensa de su oficio, sino que también es compartida por el célebre lingüista Roman Jakobson, quien distingue la función “cognitiva” del lenguaje (en tanto medio de transmisión de información) de la “everyday verbal mythology” que puede hallarse en los sueños, la magia, las bromas y, sobre todo, la poesía. Jakobson señala que la primera reflexión sobre la traducción en la literatura eslava concierne la imposibilidad de preservar el simbolismo relacionado con los géneros de las palabras (“río” y “estrella” son masculinos en griego, femeninos en eslavo antiguo). El género, un rasgo que a menudo es considerado puramente formal, y que cognitivamente tiene escaso valor, simbólicamente puede ser crucial: Jakobson menciona al pintor ruso Repin, quien no entendía por qué la figura alegórica del pecado era representada por los pintores alemanes como una mujer, ya que ignoraba que aunque en ruso *pecado* (Грех) es, como en castellano, un sustantivo masculino, en alemán es femenino (*die Sünde*).⁵⁰

A partir de esta reflexión sobre las mitologías implícitas en cada lenguaje, Jakobson señala que “In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text” (2000: 117). Las semejanzas fonéticas, pese a ser completamente arbitrarias, son percibidas en poesía como relaciones semánticas y

porque son monosílabas, pero quizá... cada palabra sea un ser. Por eso creo que es imposible de traducir la poesía.” (1985).

49 Sería interesante pensar la intraducibilidad de la poesía a partir del concepto de *aura* y su pérdida tal como lo describe Walter Benjamin (1989), suponiendo una analogía entre la traducción y la reproducción técnica (analogía válida si partimos de la visión negativa de la traducción que esgrimen estos autores). El aura del poema original consistiría, en un “aquí y ahora” que más que a su origen histórico o temporal remite a la peculiar relación entre la obra y su lengua. Si aceptamos la tesis de Jakobson y postulamos que la paronomasia es el rasgo fundamental de la poesía, la particular elección de palabras que realiza el poeta no admite modificación alguna. Como dice Burnshaw, “the words are the poem. Ideas can often be carried across, but poems are not made of ideas (as Degas was informed by Mallarmé): they are made of words.” (2002: 360). Según Valéry, prosa es aquello que es “expresable por medio de otro escrito”; queda implícito que la poesía no lo es y, por lo tanto, no es reproducible (ni traducible). Si se acepta esta perspectiva, la edición bilingüe ofrece una escapatoria, un punto medio: se traduce la obra, pero se la presenta junto al original. Si el aura de un objeto natural puede pensarse como “la manifestación de una lejanía”, el original, yuxtapuesto a la traducción, denota la lejanía irreparable que una lengua guarda respecto de otra.

50 Por dar un ejemplo más cercano a nuestra lengua, uno puede imaginarse la desesperación de un traductor al alemán del *Romancero gitano* de Lorca. ¿Es posible pensar el “Romance de la luna, luna” con una luna (*der Mond*) en masculino? Tal vez no, aunque puede ser que el hecho de que *muerte* en alemán también sea masculina (*der Tod*) permita preservar suficiente de la red simbólica para que una traducción funcione.

simbólicas *necesarias*. La poesía comparte este aspecto con otros géneros como el proverbio, y de hecho Jakobson se sirve de uno en particular para reforzar su argumento. El adagio italiano *traduttore, traditore* suele citarse en esa lengua en vez de traducirse porque su fuerza persuasiva viene de la paronomasia, el hecho de que haya apenas un sonido de diferencia entre una y otra palabra. Si se tradujera al inglés como “the translator is a betrayer”, dice Jakobson, la yuxtaposición de ambas palabras no resultaría más convincente que cualesquiera dos vocablos elegidos al azar, y la identificación entre traductor y traidor pierde toda su fuerza.⁵¹ En tanto la paronomasia sea uno de sus rasgos constitutivos, “poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible” (2000: 118). Tanto si se reduce la poesía a un hábito o fuerza (como en Frost y Du Bellay), como si se enfatiza exageradamente su materialidad lingüística (Nabokov y Jakobson), es posible llegar a la misma conclusión.

Este tópico no se limita a una mera idiosincrasia, sino que forma parte, a esta altura, de cierto “sentido común” sobre el tema. En la primera edición de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, David Connolly escribe:

Poetry translation has been called the art of compromise (Jones 1989: 197) and its success will always be a question of degree. The translation will always incur loss in relation to the original, irrespective of whether there may be gain in the translation, in the sense that the translation may be considered a better poem. 2001: 174

Daniel Weissbort, en el prefacio a un libro sobre la traducción de poesía, afirma:

Most of the contributors here would probably agree with the present writer that, from an absolutist standpoint, the poetic translation of poetry is an impossible task. 1989: xi-xii

También Venturini lo retoma, aunque solo sea para criticarlo:

cada vez planteada la ecuación que intenta reconciliar dos términos tales como poesía y traducción, se delinea esa condición austera e inevitable, de fondo, alimentada por una tradición filosófica y lingüística demasiado extensa: la de un trabajo *en y desde la pérdida* (2009: 123)

Habría que indagar en qué medida la edición bilingüe participa, o incluso estimula, el discurso de la pérdida, ya que de algún modo pretende subsanarla ofreciendo, junto a la traducción, el texto original.

Dada la multiplicidad de factores que inciden en cualquier fenómeno editorial, difícilmente podrá establecerse una relación categórica entre un tópico crítico-literario (la intraducibilidad de la poesía) y una práctica determinada (la edición bilingüe). Sin embargo, sería ingenuo suponer que semejante construcción ideológica no tenga incidencia alguna; si, como se dijo antes, la edición bilingüe acentúa el rol “documental” de la traducción, claramente puede vincularse la presencia del

51 No deja de resultar llamativo que Jakobson traduzca “the translator is a betrayer” en vez de “translator, traitor”, que mantiene algo de la fuerza paronomásica del italiano.

original con la deficiencia irremediable que supuestamente padece toda traducción de poesía. Si el poema *no* es pasible de ser traducido, porque por definición ningún poema lo es, la traducción no será otra cosa que una puerta de acceso altamente imperfecta, un apoyo que guíe al lector “across the page”, como querría Venuti, hacia el original.

No es un dato menor que haya editores que se amparan explícitamente en este discurso. Stanley Burnshaw, por ejemplo, editó una antología de poesía traducida al inglés sugestivamente titulada *The Poem Itself* donde el recurso a lo “esencial” de la poesía está ya en el título. Su apelación a la intraducibilidad de la poesía no puede ser más clara:

Since the poetry inheres in the tonal language (the sounds of the poem in its original tongue), how could one possibly experience a Spanish poem in any language but Spanish, a French poem in any language but French? 2002: 358

Tomando una frase de (nuevamente) Frost como guía (“[Y]ou don’t try to translate poems —you *discuss them into English*”; cit en Burnshaw, 2002: 358; énfasis en el original), Burnshaw prescinde directamente de lo que habitualmente se entiende por una traducción. En su lugar, ofrece una versión “literal” en prosa junto con un comentario erudito; es decir, reemplaza la traducción imposible con una glosa, como había recomendado Nabokov en “Problems of Translation: *Onegin* in English”:

1. It is impossible to translate *Onegin* in rhyme. 2. It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. [...] I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. (2000: 83)

En el mismo ensayo, Nabokov habla de “disecar” y “estudiar científicamente” el texto. La idea de intentar reproducir las características más sobresalientes del texto fuente a través de procedimientos de la lengua meta es algo que le produce horror. Burnshaw organiza su antología de acuerdo con estos preceptos: si la poesía está hecha de palabras, y no de ideas, una traducción inevitablemente será un poema de la lengua meta, y no puede dar una idea del original (2002: 360). La solución, por ende, es leer el original (para apreciar su “sonido”) ayudado por una glosa que nos permita entender su “sentido”.⁵² Si bien se trata de un caso extremo, la antología de Burnshaw nos muestra en qué medida la presencia del original puede estar motivada por la sospecha frente a la traducción.

Claro está que la editora más relevante para nosotros, quien también adhirió a este discurso de la intraducibilidad, es Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur*. A lo largo de su carrera literaria

52 No es difícil criticar los supuestos en los que se ampara Burnshaw. La idea de que es posible apreciar la “sonoridad” de las palabras en un idioma que no se comprende es por lo menos dudosa, y opera una escisión entre significante y significado más radical que la puede encontrarse en cualquier traducción.

volvió una y otra vez sobre este tema. En su primer libro, *De Francesca a Beatrice*, que no por nada fue publicado por primera vez en traducción, Ocampo plantea que

La ensambladura de palabras justas, ardientes, que se encienden una a otra y alumbran el pensamiento por mágico modo constituye el elemento intraducible, inapresable... el teorema de Pitágoras nada podrá ganar ni perder en ser traducido y demostrado en no importa qué idioma, pero si otro tanto acontece también con las doctrinas políticas y filosóficas, ¿qué diferencia con lo que es Poesía! 1924:
14

Años después, en un número de la revista *Sur*, llegó a un aforismo brillante y lacónico, a la altura de los mejores que recopilara Berman: “Las traducciones son guantes que nos impiden tocar las palabras con las llemas desnudas de los dedos” (1961: 93-94). Traductora y traducida ella misma, Ocampo no puede esconder su desprecio hacia esta práctica.

La edición bilingüe en la Argentina

Breve esbozo histórico

Más arriba postulamos tentativamente que la publicación de tres poemas de Langston Hughes (el texto original y la versión de Borges) en el N.º 2 de *Sur* constituían una especie de “momento cero” para la edición bilingüe. Esto es una hipótesis transitoria, ya que hay antecedentes que ameritan ser discutidos, y no es posible descartar que aparezca otro caso más digno de ser considerado el momento cero.

De hecho, *Sur* no fue la primera publicación, y ni siquiera la primera revista, en utilizar el formato bilingüe. No era infrecuente, a comienzos del S. XX, que las revistas literarias argentinas publicasen poesía en lengua extranjera de inmigrantes europeos (aunque, como en el caso de Duncan Wagner, con mayor frecuencia en francés). La revista *Nosotros*, por ejemplo, publicó en su N.º 8 (marzo de 1908) «Cantique des cantiques», del inmigrante francés Charles de Soussens. Esto difícilmente resulte extraño: Buenos Aires era una ciudad bajo los efectos de la inmigración aluvional, y en sus calles se hablaba una multitud de lenguas. Si bien es cierto que muchas de ellas no tenían el prestigio social del francés, no por eso dejaban de circular publicaciones en varias otras lenguas.⁵³

Es menester mencionar el caso bastante peculiar de *La Brasa*, una revista editada en Santiago del Estero, de la cual salieron 9 números entre 1927 y 1928. En el N.º 1, octubre de 1927, aparecen publicados cuatro sonetos del francés Duncan L. Wagner bajo el título «Le Rêve d'Icare / El sueño de Ícaro», con el original y la traducción en páginas enfrentadas. No lo tomo como primer ejemplo del

53 En la década del 20, la publicación orgánica del Partido Comunista (*La Internacional*) era bilingüe, pues tenía una sección en italiano, y no era infrecuente que en los actos de la Unión Sindical Argentina algún orador hablara en idish (sin mencionar, volviendo al ámbito literario, la existencia del teatro en idish).

fenómeno porque, pese a que se trata de poesía contemporánea, Wagner en ese momento vivía, con su hermano, en Santiago del Estero, con lo cual no fue una instancia de genuina importación literaria.⁵⁴ Es más: la revista tiene como uno de sus objetivos principales difundir las investigaciones de Emilio R. Wagner, hermano de Duncan, quien postuló la existencia de una civilización chaco-santiagueña. El primer número de la revista se abre con esta temática, que será recurrente en los demás; ambos hermanos tenían una posición notable en la sociedad santiagueña, con lo cual la publicación de «Le Rève d'Icare» viene traccionada por las relaciones personales entre su autor y los editores de la revista.⁵⁵ Dicho eso, no deja de ser relevante que los poemas de Duncan hayan aparecido en formato bilingüe, lo cual implica un honor particular. En números subsiguientes aparecen más poemas de Duncan, pero solamente en francés.

El N.º 2 de *Sur*, por lo tanto, no es el *primer* caso de edición bilingüe en términos absolutos, sino el caso que, entre los ejemplos más primitivos, guarda más similitudes con lo que vendría después; puede verse en la publicación de las versiones de Borges enfrentadas a los originales de Hughes el mismo formato (y, en parte, la misma función) que en las revistas y libros que publican en este formato hoy en día. Además, *Sur* adoptó este formato como una práctica regular, lo cual no es un dato menor: una cosa es probar un formato editorial en un número a manera de experimento, otra es hacerlo parte del repertorio de prácticas de la revista (que, no nos olvidemos, era en ese momento la principal revista cultural de la Argentina).

Dada la especificidad de la revista como medio, es menester preguntarse además cuándo apareció el primer libro en formato bilingüe. Hasta donde se ha podido determinar, el primer libro editado de manera bilingüe en la Argentina es *El Infierno de Dante* en traducción de Mitre. Se trata, sin embargo, de uno de los clásicos por excelencia y, corriendo el peligro de caer en el presentismo, es comprensible que recibiera un tratamiento editorial en la línea del que merecían los clásicos grecolatinos.⁵⁶ La versión de Mitre tenía, además del texto bilingüe, un aparato de notas y una teoría del traductor. Las pautas editoriales son, claramente, las de la edición académica. Dada su elevada canonicidad, no puede ser tomado como el primer caso de nuestro fenómeno.

54 Pese a esta aclaración, el corpus sí incluye las obras de autores radicados en la Argentina que, como Wagner, escribieron en lengua extranjera y fueron publicados de modo bilingüe; lo mismo para aquellos que escribieron en castellano y, por la razón que sea, fueron traducidos a otra lengua y publicados de modo bilingüe. No dejan de ser, de todos modos, casos que no hacen al núcleo de la edición bilingüe, que tiene como centro a la importación literaria. Es por esto que decidí no tomar *La Brasa* como punto de partida para el análisis, aunque sí esté incluido en el corpus.

55 Duncan Wagner incluso contribuyó parte de las ilustraciones del primer número de la revista.

56 Sin embargo, de todas las ediciones del *Infierno* (la única parte que circuló separada) y la *Comedia* que Mitre publicó en esos años, solamente la edición de lujo de 1891 aparece en formato bilingüe. Como veremos, durante mucho tiempo uno de los elementos que distinguirá a las ediciones bilingües será el de ser ediciones relativamente lujosas.

Si aplicamos el mismo criterio que antes (es decir, cuál es el primer libro en el que puede reconocerse el formato bilingüe tal como se sigue utilizando hoy en día), nuestro “momento cero” sería *Le cimetière marin* de Paul Valéry en traducción de Néstor Ibarra, con prólogo de Borges (Buenos Aires: Schillinger, 1932). Este poema fue publicado originalmente en 1920, apenas doce años antes y, más allá del prestigio del que obviamente gozaba Valéry (quien era uno de los poetas más celebrados de su momento), de ningún modo se trataba, en ese entonces, de un clásico.

Tentativamente, entonces, podemos fechar el origen de la edición bilingüe de poesía contemporánea en la Argentina, a comienzos de la década del 30 en un medio social determinado: el grupo de *Sur* y allegados.⁵⁷ Debido a que el corpus no es aún definitivo, no pasa de ser una hipótesis; sin embargo, de confirmarse, nos permitiría enmarcar esta práctica editorial en una serie de transformaciones que atravesaron el campo literario argentino por esos años y que tuvieron, en *Sur*, a uno de sus principales vehículos. Ciertamente, la presencia de Borges en los dos casos mencionados (traductor de Hughes y prologuista de *Le cimetière marin*) permite, especulativamente, relacionar el formato bilingüe con las tendencias estéticas de vanguardia que privilegiaban la autonomía del arte.

Patricia Wilson (2004: 67-74) se vale de la polémica literaria entre Henry James y H. G. Wells para ilustrar este cambio. A principios del S. XX Wells fue ampliamente publicado y leído en Buenos Aires; sus novelas realistas y sus ensayos, donde expone sus tesis políticas, gozaron de amplia circulación. James, pese a ser bastante mayor que Wells, no tuvo la misma acogida, y sus obras debieron esperar a los años 40 para ser traducidas y leídas por los argentinos. Las posturas estéticas de cada uno son, como reseña Ocampo, opuestas: donde James fue acusado por Wells de ser un mero formalista y escribir obras superficiales, y sin pasión, James criticó en Wells (de manera mucho más moderada) una falta de pericia técnica, una deficiencia literaria en el uso de los materiales con los que satura sus novelas.

Las primeras tres décadas del S. XX fueron caracterizadas, en el mercado editorial argentino, por la publicación masiva de colecciones de “grandes obras” que tenían, entre otros, un propósito pedagógico: desde la Biblioteca de *La Nación* (que publicó en 1901 *Los primeros hombres en la luna* de Wells en el número dos de la colección) hasta *Los Pensadores* y *Leoplán*. Estas colecciones, a la vez que satisfacían la demanda de un creciente público lector, buscaban formar a estos lectores a menudo “recién llegados” al universo de la lectura.⁵⁸ Para estas colecciones, un autor como Wells, con sus

57 Néstor Ibarra no formó parte formalmente del grupo *Sur*, y ni siquiera está en la lista de colaboradores publicada en el N.º 192 (1950). Sin embargo, fue amigo de Borges y frecuentó algunos de los mismos ambientes; más tarde sería, con Roger Caillois, uno de los primeros que tradujo a Borges al francés, y con frecuencia aparece en el *Borges* de Bioy. Todo esto muestra una indudable afinidad estética e intelectual.

58 Me refiero al caso de los hijos de inmigrantes cuyos padres eran muchas veces analfabetos.

preocupaciones humanísticas y sociales y su estilo para nada opaco, resultaba ideal. La narrativa de James, en cambio, quedaba fuera su paradigma.

En los 40 la situación en buena medida se ha invertido. En 1949, Wilcock escribe en las páginas de *Sur*, refiriéndose a la polémica entre Wells y James, que “en estos años todo intelectual *siente* que debe estar ‘del lado’ de Wells” (cit. en Wilson, 2004: 71). Como señala Wilson, quien así escribía mostraba su adhesión a una nueva estética en la que los aspectos compositivos y formales tienen una mayor importancia que el contenido social o ideológico, estética que había sido desarrollada fundamentalmente por Borges, Bioy Casares y José Bianco. En este nuevo contexto, es James quien es visto como paradigma literario, no Wells. Este, por demás, no deja de ser valorado, pero incluso aquí puede verse la transformación: en consonancia con los juicios de Borges en el ensayo de *Otras inquisiciones* dedicado a Wells, los textos humanistas y utópicos de Wells dejan de publicarse, mientras que los de ciencia ficción, alabados por Borges (quien se refiere a ellos como “milagros atroces”), permanecen en circulación.

No es difícil pensar la edición bilingüe como otra manifestación de este cambio. Si los intelectuales de los 40, al decir de Wilcock, sentían la obligación de apoyar la estética de James, es porque entendían que ser un intelectual, ser un literato, implicaba cierta forma de apreciar la literatura: al contrario de lo que, con Sartre, sería denominada literatura “engagée”, lo que importaba de una obra no era su posición política sino su composición y la pericia técnica de su autor. Cuando Bioy (hablando de Borges) habla de una “literatura de la inteligencia”, cuando Borges (hablando de Bioy) alaba las “obras de imaginación razonada”, el énfasis está puesto en una apreciación estética de la obra de arte, no en la identificación ingenua del lector con los personajes, o de la ficción con la realidad.

Es notable que el lector ideal que Bioy imagina para las obras de Borges se ajusta bastante bien al perfil del lector de poesía, casi especializado, que hemos visto más arriba:

Con el “Acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz [...] destinados a *lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura* (1940; énfasis mío)

El tipo de lectura que, según Venturini, Pariente y los demás, promueve la edición bilingüe (el cotejo, la confrontación crítica entre el original y la traducción), es muy cercano a la lectura que Bioy pretende para los textos de Borges: una lectura reflexiva, intelectual, con más énfasis en los aspectos formales que en “todo elemento humano, patético o sentimental”. El lector ideal de una edición bilingüe, capaz de ir y venir entre ambos textos en una especie de zigzag semántico, por definición va a estar más centrado en lo formal, y esto por partida triple: tiene frente a sí dos conjuntos de disposiciones

formales, cada una de las cuales puede ser analizada por su cuenta junto con, en tercer lugar, la comparación entre ambas, que constituye una ventana al proceso de transformación operado para generar, a partir de la primera de estas configuraciones, una nueva versión.

Dijimos antes, con Venutti, que toda traducción (como toda obra) tiene un público meta para el cual tiene una máxima inteligibilidad; es decir, un grupo para el cual dicha traducción será máximamente comprensible. Una traducción académica del *Banquete* de Platón será plenamente comprensible (y “apreciable”) solo por profesores y estudiantes de lenguas clásicas y otros estudiosos del tema y, en un caso extremo, por unos cuantos especialistas. En el caso de la edición bilingüe, si aceptamos (con Venturini) que la función principal de la edición bilingüe es facilitar el cotejo y, de esta manera, permitir la lectura crítica de la traducción y el original en un ida y vuelta, el lector ideal sería, evidentemente, aquel capaz de realizar esta operación.

Apenas hace falta recordar que el grupo *Sur* y sus colaboradores pertenecían, de modo general, a la clase alta de la Argentina, llámesela aristocracia u oligarquía. John King señala hasta qué punto la historia de la Argentina decimonónica era, para Victoria Ocampo, una historia realizada por familiares y conocidos (1989: 48). Era normal que los integrantes de esta clase social supieran manejarse en varios idiomas de manera fluida; sin ir muy lejos, Ocampo tuvo el francés como lengua materna, y no se sintió cómoda escribiendo en español sin la asistencia de un traductor hasta casi los cuarenta años. En la medida en que la revista apuntaba a un lector ideal que tenía afinidad con quienes escribían en ella y la editaban, era de esperar que ese lector también manejara otros idiomas.

Todo esto revela una de las contradicciones en el proyecto de *Sur*: se trató de una empresa de importación cultural para la cual, inevitablemente, la traducción ocupó un lugar destacado, y sin embargo fue liderada por alguien que guardaba bastante escepticismo frente a la traducción.⁵⁹ Como señala Wilson, el comienzo de la carrera literaria de Ocampo parece “un paso en falso, un gesto en menoscabo del estatuto de la práctica” (2004: 75): su primer libro, *De Francesca a Beatrice*, fue escrito en francés pero se publicó, por primera vez, en castellano, traducido por Gaspar de Baeza pero sin ninguna mención del traductor. No sólo eso, sino que en el libro Ocampo se manifiesta desdeñosamente respecto de las traducciones:

59 Patricia Wilson (2004: 80) señala que esta contradicción aparente puede ser resuelta si se toma en cuenta la “traducibilidad diferencial”: no todo es igualmente traducible, no todo texto soporta en la misma medida el paso de una lengua a otra (Ricardo Piglia retoma una idea similar cuando plantea que la novela es el género traducible por definición). Como ya se vio, en la escala de lo traducible la poesía ocupa, para Ocampo y tantos otros, el lugar más remoto.

Leed un verso cualquiera de la *Commedia* en el texto, repetidlo una y otra vez, impregnáos bien de él. Luego, tomad la mejor traducción posible de ese verso y veréis cómo, apagadas las palabras, el pensamiento retrocedió hacia la sombra. cit. en Wilson, 2004: 76

La poesía, nuevamente, aparece como lo no traducible por excelencia. Wilson, retomando las distinción que realizara Borges entre el traductor clásico y el romántico, señala que en su papel de crítica y de traductora Ocampo fue una romántica, pero en tanto editora adoptó una postura clásica (2004: 83).

Sur, al mismo tiempo que emergida de una aristocracia, aspiraba a establecer una élite del pensamiento o “aristocracia espiritual” (King, 1989: 45), en un movimiento que podría definirse como de retroalimentación. Si bien este objetivo nunca fue del todo realizado (ya que los intelectuales más destacados de las siguientes generaciones se definieron, como los escritores nucleados en *Contorno*, *contra* el grupo *Sur*), cierta intención “pedagógica” nunca desapareció del todo de la revista. Esta era, después de todo, heredera explícita de la tradición aristocrática y liberal de la generación del 80, y la divulgación del pensamiento europeo contemporáneo fue uno de sus principales proyectos. Hay una línea directa que une la Biblioteca de *La Nación*, aparecida en la primera década del siglo, con *Sur*: ambos son proyectos editoriales liderados por sectores de la clase dominante que tienen, como uno de sus elementos centrales, la publicación de traducciones, y que son llevados a cabo por individuos que a menudo no necesitan de esas traducciones para acceder a los textos que publican.

Podría concluirse, entonces, que la edición bilingüe, al menos la practicada por *Sur*, apuntaba a establecer (o a consolidar, si suponemos su existencia incipiente) un nuevo tipo de lector, más enfocado en aspectos formales y estéticos que en lecturas políticas o empáticas. Efectivamente, durante los primeros años la edición bilingüe tuvo una existencia relativamente marginal: son pocos los libros que adoptan el formato, y en las revistas no va a ser una constante (incluso en *Sur*, donde sin embargo se vuelve cada vez más habitual). Con los años, sin embargo, su frecuencia aumentó cada vez más.

A continuación, voy a desarrollar el devenir de la edición bilingüe tal como puede verse en el corpus construido, tanto en revistas como libros, primero hasta la década de 1960 y luego de 1970 hasta nuestros días. Tomo esta fecha como parteaguas para esta primera aproximación porque 1965 fue el año en que se publicó la colosal *Antología del poema traducido* de Lysandro Z. D. Galtier, donde la edición bilingüe tiene una presencia incompleta (no todos los poemas del libro aparecen de manera bilingüe) pero determinante, ya que en la “Advertencia preliminar” de Galtier (al comienzo del segundo tomo) se puede vislumbrar su eventual constitución como norma. En 1966, por otro lado, se publicó el N.º 303-305 de *Sur*, que incluyó un índice de 35 años de actividad. Para ese entonces la revista de Ocampo había dejado de ocupar el lugar central que supo ostentar en el campo intelectual

argentino, y resulta práctico tomar este año como límite para su inclusión en el corpus. En la década de 1970, finalmente, se publicó la colección de Fausto que constituye la primera adopción a gran escala de este formato.

Si bien el corpus busca incluir toda la poesía contemporánea publicada en formato bilingüe en la Argentina desde 1931 hasta nuestros días, es natural que conforme avanzan las décadas la cantidad de material publicado de manera bilingüe crezca y, por ende, se vuelve más probable que queden libros por afuera. Por ende, el corpus es exhaustivo en las primeras décadas (hasta 1970, aproximadamente) y representativo en las siguientes, lo cual no es un impedimento para analizar el fenómeno, ya que el panorama que ofrece el corpus es suficientemente detallado.

Hay autores argentinos (o radicados en la Argentina, como Duncan L. Wagner) que escribieron una parte o la totalidad de su obra poética en un idioma distinto al castellano: Lysandro Z. D. Galtier en francés, Alejandro Korn en alemán, William Shand. En ocasiones estos autores fueron editados de manera bilingüe. Si bien decidí incluirlos en el corpus ya que, a fin de cuentas, forman parte de la historia y el desarrollo del formato bilingüe, ocupan un lugar secundario, debido a que no se trata de una genuina operación de importación literaria y, como en el caso de Duncan Wagner, su publicación aparece mediada por relaciones personales con los editores (o, en algunos casos, se trata de ediciones de autor), lo cual relativiza el significado que puede tener una edición bilingüe.

Una vez más: se trata de la edición bilingüe de poesía *contemporánea*. Si bien la edición bilingüe de clásicos modernos también fue *in crescendo* a lo largo del período que reseñamos, no es nuestro objeto de estudio.⁶⁰ Dicho eso, no siempre es fácil definir qué es y qué no es contemporáneo. Uno podría, de manera tentativa, plantear un plazo de cincuenta años como el límite para ese término, y con frecuencia usaremos este número como criterio no vinculante para incluir o excluir un libro. El problema es que los propios editores lo usan de manera mucho más laxa. Por dar un ejemplo: la antología *Poetas franceses contemporáneos*, publicada por la editorial Fausto en 1974, lleva como subtítulo “De Baudelaire a nuestros días”. Baudelaire murió en 1867, más de un siglo antes, y para ese momento podía ser considerado ya como un clásico; de ningún modo era un contemporáneo. Es fácil ver que la antología responde al criterio, bastante generalizado, de tomar *Las flores del mal* como punto de partida para la poesía moderna francesa (o incluso europea), lo cual no quita que estirar el criterio de

⁶⁰ En muy pocos casos, cuando lo singular del libro lo amerita, incluimos una publicación que no sea de poesía contemporánea.

“poeta contemporáneo” a más de cien años desvirtúa por completo esta categoría. Dicho eso, estas confusiones emanan de las prácticas editoriales existentes y no hay manera de evitarlas por completo.⁶¹

Revistas 1930-1970

Mucho habría que reflexionar sobre las diferencias entre el formato-libro y el formato-revista, el conjunto de expectativas y rasgos formales que condicionan la lectura en cada caso. Evidentemente el tema, planteado de manera tan general, resulta casi imposible de abordar, pero es menester atender algunas de sus implicaciones para nuestro objeto. Si bien el “modelo”, de algún modo, son las ediciones académicas, no fue en libros donde, en un principio, se desarrolló con más frecuencia la edición bilingüe de poesía contemporánea sino en revistas: *Sur*, en un primer momento, y algunas más. Si bien durante este período no devino en *norma* (tal como venimos utilizando el término), sí estableció un nicho dentro del mercado editorial que con el tiempo se fue agrandando.

Es por esto que vale la pena preguntarse por qué, en ese primer momento, las revistas fueron más hospitalarias a la edición bilingüe que el formato libro. De manera puramente especulativa podrían elaborarse argumentos para un lado o para el otro. Según Samoilovich, en la entrevista ya citada, “Publicar poesía bilingüe implica renunciar a la extensión y buscar más profundidad y seriedad en la edición”; tomando esto como punto de partida, podría decirse, en términos algo burdos, que el objeto-libro se presta más a la “profundidad y seriedad” que el objeto-revista. Este último constituye un objeto de consumo suntuario con menor frecuencia que aquel, en cuyo caso cabría esperar que prime el criterio de privilegiar la “extensión” por sobre la “seriedad”.

Al mismo tiempo, el eclecticismo inherente a una revista, que puede combinar diferentes géneros con mayor agilidad que un libro (relatos, poesía, crítica, reseñas, etc.), abre un mayor espacio para la experimentación. Publicar unos cuantos poemas en formato bilingüe, como en el N.º 2 de *Sur* o el N.º 1 de *La Brasa*, no necesariamente compromete a la revista a tomar una línea determinada (como veremos en seguida, incluso *Sur* osciló en cuanto a la adopción del formato bilingüe). Un libro, en cambio, normalmente está pensado de manera más orgánica, con lo cual el formato editorial debería mantenerse de principio a fin, lo que supone una apuesta más fuerte.

61 Las antologías de múltiples autores son el caso más difícil, ya que pueden incluir autores clásicos y contemporáneos a la vez, pero las de un solo autor también suponen un problema si ese autor ha tenido una vida particularmente larga. ¿Es contemporáneo un autor vivo que recibe una edición académica (como sucedió a Augusto de Campos, de quien el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires publicó una antología bilingüe, con versiones de Gonzalo Aguilar, en 1994)? En última instancia, no queda más que aceptar cierto nivel de imprecisión.

No deja de ser cierto que, como señalé antes, no era infrecuente que aparecieran poemas en lengua extranjera en revistas argentinas. Mencionamos el N.º 8 (marzo de 1908) de *Nosotros*, donde aparece publicado «Cantique des cantiques» del inmigrante francés Charles de Soussens; también *La Brasa*, donde además del que, en términos estrictos, es el primer caso de publicación bilingüe de un poema contemporáneo en la Argentina, por más que por otros motivos no lo consideremos como tal, aparecen otros poemas en francés de Duncan L. Wagner sin traducción. Para mencionar otro ejemplo, *Clarín*, revista literaria cordobesa publicada entre agosto de 1926 y junio de 1927 publicó, en su primer número, dos poemas en italiano: “Al sole” de Giovanni Papini y “Ore sole” de Aldo Palazzeschi.⁶² Luego, en el N.º 8 (enero de 1927), dos poemas en francés de George Linze y, en el N.º 10, también en francés, “C’est aussi échevelé en chemise” de Jean Cocteau. Puede pensarse que de publicar poesía en lengua extranjera a publicar poesía en edición bilingüe no hay una distancia tan grande; si incluso en una revista de distribución masiva como *Nosotros* hay lugar para un poema en francés, eso significa que un sector no desdeñable de su público puede leer o al menos valorar su presencia en la revista, no más sea como una nota de distinción.

Por otro lado, una cosa es el “formato revista” en términos abstractos y otra, u otras, las revistas concretas, a menudo muy distintas entre sí en términos de edición, formato, público y pretensiones. En el caso de *Sur* resulta evidente que la hipotética mayor precariedad de la revista no opera: sus elevadas aspiraciones (intelectuales, pedagógicas, políticas) y lo cuidado de su edición apuntan hacia una “vocación de permanencia” mayor que la de muchos libros de edición barata. Las limitaciones materiales en *Sur* eran menos que las de la revista promedio, lo que permitía una sacrificar extensión (dado que no había demasiados límites a esta) en aras de “profundidad y seriedad”; es más, esas mismas aspiraciones volvían casi inevitable esta elección. Pero lo que en *Sur* puede resultar más o menos “natural” (duplicar el espacio dedicado a una obra en aras de satisfacer a un lector más exigente) parece más desconcertante en revistas menos opulentas.

Abordaremos primero el caso de *Sur*, luego el de otras revistas menores y, finalmente, el de *Disco*, revista dirigida por J. R. Wilcock que ofrece un interesante contraejemplo para pensar el lector ideal de poesía que venimos discutiendo.

62 De Palazzeschi también aparece, traducido al castellano, “La pirámide”, especie de prosa poética.

Sur

Para nuestro relevamiento de la poesía traducida en *Sur*, tomamos como límite el número triple 303-305, publicado en noviembre de 1966, y que incluye el índice de 35 años de publicación de la revista. La primera instancia de poesía traducida, como ya se dijo, consiste en los tres poemas de Hughes traducidos por Borges en el N.º 2; la última, “Image d’Elohim” de Pierre de la Place, traducido por Guillermo Sucre en el N.º 301 (1966). En total, pueden hallarse 143 instancias de poesía traducida a lo largo de trescientos números y 35 años de actividad, de las cuales 139 pueden considerarse poesía contemporánea.⁶³ Esto parecería indicar que la poesía traducida tuvo una destacada presencia en *Sur*, pero en la práctica su lugar siempre fue relativamente subalterno (Venturini, 2009: 127). La vasta mayoría de poemas traducidos aparecen concentrados en unos cuantos números que funcionaban como pequeñas (o no tan pequeñas) antologías de la literatura de determinado país, práctica que comenzó con el N.º 96, dedicado a la literatura brasileña. En total, solo encontramos poesía traducida en 52 números, y varios de estos fueron ejemplares especiales, números dobles o triples como el N.º 113-114 dedicado a EEUU, o el N.º 147-149 dedicado a Francia.

Sur, como revista y editorial, siempre tuvo una fuerte orientación a publicar textos contemporáneos, cosa que puede verse a lo largo de todo su catálogo. Solamente pueden hallarse, por lo tanto, cuatro instancias de poesía traducida no contemporánea. Se trata de “De Eloísa a Abelardo” de Alexander Pope, traducido por Silvina Ocampo (N.º 124), “El cantar de la muerte de Ígor”, poema en antiguo eslavo traducido por María Rosa Lida y Yakov Malkiel (N.º 176), “Cuatro sonetos” de Shakespeare traducidos por Manuel Mujica Láinez (N.º 209-210) y “Poesía rimada” de Alano de Lila, texto en latín traducido por María Rosa Lida (N.º 215-216). Los dos primeros se publicaron de manera monolingüe (“El cantar de la muerte de Ígor” aparece en versículos, no en versos) y los dos últimos, de modo bilingüe.

En cuanto a poesía en lengua extranjera sin traducción, hay un solo caso: “París liberado” de Víctor Hugo, en el N.º 119 dedicado a Francia tras la liberación de París al término de la Segunda Guerra Mundial. Para volverlo aún más singular, Hugo nunca escribió un poema con ese nombre, sino que se trata de una especie de poema armado por la propia revista y que consiste en fragmentos de “L’année terrible” y “Les châtements”, en francés, reunidos bajo un título en castellano. No fue, como

63 Por esto nos referimos a 144 instancias distintas de uno o más textos de un autor en versión de un traductor. Es decir que los tres poemas de Hughes traducidos por Borges se cuentan una sola vez, mientras que “Prayer Before Birth” y “Poem” de Louis McNeice se cuentan cada uno por separado, dado que uno fue traducido por J. R. Wilcock y otro por Elena Ivulich.

puede verse, una práctica habitual, como sí sucedió en el caso de *Disco* pero, como veremos más adelante, no deja de tener connotaciones interesantes.

Los “números-antología”, como se dijo, concentran una elevada proporción de la poesía traducida. Esto refleja el hecho de que el formato bilingüe se abre paso, cuando se empieza a volver un fenómeno editorial más frecuente, precisamente en las antologías, como veremos más adelante. En los 35 años que nos ocupan hubo nueve de estos números especiales: el 96 (en 1942), dedicado al Brasil; el 113-114 (1944), a EEUU; el 147-149 (1947), a Francia; el 153-156 (1947), a Inglaterra; el 225, a Italia (1953); el 240 (1956), a Canadá; el 249 (1957), a Japón; el 254 (1958), a Israel y el 259 (1959), a la India. Estos números concentran 92 de todas las instancias de poesía contemporánea traducida aparecidas en *Sur*, casi dos tercios del total; fuera de ellos, el lugar de la poesía traducida en la revista fue más bien discreto.

Los idiomas de los cuales se tradujo con más frecuencia fueron, como era esperar, el inglés y el francés, aunque quizá llame la atención que el inglés supere al francés en la revista de la francófila Ocampo. En total, hay 56 traducciones directas del inglés y 30 del francés; a continuación siguen el portugués y el italiano, con 14 y 11 traducciones. Redondean la lista el hebreo (cuatro), el alemán (apenas tres) y el griego (una sola). Se trata de los cinco idiomas que tradicionalmente tuvieron mayor presencia en el campo cultural argentino, ya sea por prestigio literario, proximidad cultural, o ambas cosas, a los que se suman el hebreo y el griego. Llama la atención la escasa presencia del alemán, en buena parte debida a que *Sur* no editó un número especial dedicado a Alemania, como si hizo con Inglaterra, Francia, Italia, EEUU y Brasil, algo que quizá pueda relacionarse con el contexto político de la Segunda Guerra Mundial.

Si tomamos en cuenta las traducciones indirectas, el dominio del inglés se vuelve aun mayor. Hay 12 traducciones de poemas japoneses a partir de versiones en inglés, y 7 de poemas indios (la revista no especifica en cuál de las lenguas de la India estaba el original; podemos suponer que en hindi), también de versiones en inglés, todas realizadas por Alberto Girri. La única otra traducción indirecta es de un poema en griego de Ángel Sikelianos, realizada por Eduardo González Lanuza a partir de las versiones francesa e italiana.

Alberto Girri, en parte gracias a sus traducciones indirectas, es el traductor con más apariciones en *Sur*: en total suma 42, de las cuales 10 son colaboraciones (8 del italiano con Carlos Viola Soto y 2 del inglés con William Shand). Tradujo 9 poemas del inglés, 8 del italiano y 6 del francés, a lo que hay que sumar las 19 traducciones indirectas de poemas japoneses e indios. A cierta distancia aparecen

Borges con 13 traducciones (4 del francés y 8 del inglés, 7 estas en colaboración con Bioy), Viola Soto con 11 (1 del francés, 1 del inglés y 9 del italiano, 8 de las cuales fueron en colaboración con Girri) y Rodolfo Wilcock con 10 (9 del inglés y 1 del francés).

En cuanto al formato, hay 51 poemas publicados de manera monolingüe y 88 en formato bilingüe; de estos 88 originales, 74 aparecen “en face” (lo que llamamos bilingüe pura) y 14 en pie de página (bilingüe impura). Como muestran los números, hay una fuerte apuesta a favor de lo bilingüe, que constituyen el 63% del total. Si excluimos las traducciones indirectas (20), el porcentaje sube a 74%, 62% bilingüe pura y 12% bilingüe impura. No se trata, entonces, de un capricho ocasional de los editores, sino de una práctica sostenida que ofrece al público de la revista la posibilidad de leer poesía en lengua extranjera de manera bilingüe.

La hipótesis de que la función de la edición bilingüe es facilitar la lectura por cotejo parece, a primera vista, adecuada al caso de *Sur*. En casi todos los casos de edición bilingüe se trata de lenguas que podía esperarse estuvieran al alcance del público lector la revista, relativa o al menos aspiracionalmente culto. El inglés y el francés eran (y siguen siendo) las “segundas lenguas” que con más frecuencia aprendían las clases medias y altas en la Argentina. El italiano tenía una presencia pública innegable dada la cantidad de inmigrantes venidos de Italia, mientras que el portugués es la lengua del mayor de los países vecinos a la Argentina. Dicho eso, es discutible en qué medida se pensaba, ya entonces, en el cotejo, la lectura en zigzag, o si la edición bilingüe apuntaba a satisfacer tanto al lector que podía leer la lengua fuente como al que necesitaba la traducción. El caso, mencionado arriba, del poema de Hugo publicado en francés (y sin traducción) con motivo de la liberación de París, ilustra que para un sector del público de *Sur* (como para buena parte de sus editores) la traducción era hasta cierto punto algo suplementario, no imprescindible (algo que también puede comprobarse en *Le cimetière marin* de Ibarra, como veremos abajo).⁶⁴ Habría que analizar si no puede pensarse la edición bilingüe como una práctica “ecuménica” que ofrecía el poema “genuino” para la élite y la traducción para el resto, satisfaciendo así a todos.

Las cuatro lenguas mencionadas reúnen todas las instancias de edición bilingüe en la revista a excepción de tres poemas, dos en alemán y uno en griego. El alemán nunca gozó de un número de lectores equivalente a las otras, pero tiene el prestigio de ser una “gran lengua” europea; es de esperar que, de haber mediado otro contexto político, su presencia hubiese sido un poco mayor. La presencia

64 Dadas las connotaciones políticas del N.º 119, que conmemoraba la liberación de París, es más que significativo que el “poema” de Hugo (ya vimos que era en realidad una yuxtaposición de dos poemas) apareciera solo en francés: claramente era un gesto dirigido solamente hacia aquellos que, al poder leerlo en francés, eran capaces de sentir la invasión y posterior liberación de Francia de manera personal.

de tres poemas de Kavafis en formato bilingüe, por su parte, constituye una verdadera sorpresa. Se trata de la única instancia en *Sur* de poesía en un idioma por fuera de los cinco habituales, que ya mencionamos (idioma que, además, tiene un alfabeto distinto). Los poemas traducidos del hebreo, también un idioma periférico con un alfabeto no latino, fueron publicados de manera monolingüe. Tentativamente, puede considerarse la primera muestra de la otra función que va a cobrar la edición bilingüe, una que ya estaba en germen pero con los años opacaría a la otra: lo que Boase-Beier denomina la función documental y que tiene por consecuencia poner de relieve la condición de texto traducido (como plantea Venuti) y obturar la autonomía del texto traducido al enfrentarlo a la presencia del original, sin importar que el lector pueda o no leer de manera bilingüe.⁶⁵

Se trata, sin embargo, meramente de conclusiones preliminares. Lo que resulta indudable es que en *Sur* por primera vez la edición bilingüe de poesía contemporánea tiene una presencia importante en el campo literario argentino. Su centralidad apunta a la construcción de un lector particular, capaz de moverse de una lengua a otra. Este lector, aunque tuvo una presencia empírica real, también podía tener un aspecto aspiracional: incluso cuando manejaba el idioma original de manera imperfecta, y por ende era incapaz de realizar el cotejo, el hecho de tener ambas versiones le ofrecía un acceso parcial a esa lengua. Como veremos, la edición bilingüe tuvo una presencia marginal en otras revistas de la época, pero con el paso de los años se va a ir volviendo más central.

Revistas menores

Cuando hablamos de “revistas menores” no usamos el adjetivo en modo despectivo. Se trata de simplemente de reconocer que, cuando se habla de revistas en la Argentina, de un lado está *Sur* y del otro están todas las demás, sobre todo en las dos primeras décadas de su existencia. Ninguna otra tuvo el prestigio y la influencia de *Sur*; ninguna otra tuvo, sobre todo, la presencia continuada en el tiempo, el reconocimiento internacional, la familiaridad incluso para los no especialistas. No es que no haya revistas que rivalicen con *Sur* en cuanto a su importancia para la historia intelectual argentina (*Martín Fierro*, *Contorno*), pero incluso estas no perduraron en el tiempo de manera comparable, ni devinieron una institución tan claramente reconocible. En lo que respecta a nuestro objeto de estudio la centralidad de *Sur* es indiscutible, ya que entre 1931 y 1965 *Sur* publicó más poesía en formato bilingüe que todas las demás revistas juntas.

65 Esta función podría denominarse, siguiendo a Benjamin, como *aurática*.

Quizá convenga mencionar, antes que las otras revistas que hicieron uso de la edición bilingüe, aquellas donde no es posible encontrar este formato, dado que incluyen algunas de las más influyentes de la historia argentina: *Martín Fierro*, *Papeles de Buenos Aires*, *Poesía Buenos Aires*. Que ni siquiera *Poesía Buenos Aires* (principal revista de poesía de la década de 1950, en la cual la presencia de poesía traducida es determinante) haya recurrido al formato bilingüe puede ser interpretado de varias maneras, pero a efectos de este trabajo lo que más nos interesa es remarcar que todavía en este momento la edición bilingüe no gozaba de la centralidad actual en el campo literario. Seguía siendo un fenómeno marginal, un formato lujoso que algunas revistas se permitían en busca de un mayor prestigio.

Un ejemplo bastante claro de esto es *Sol y Luna*. Publicada de manera bianual entre 1938 y 1943, podría considerarse la respuesta del integrismo católico al liberalismo de *Sur*.⁶⁶ Todo en ella es de factura similar: su edición, particularmente cuidada, con grabados y otras ilustraciones; su extensión (casi doscientas páginas por número); su contenido (ensayos filosóficos, literatura, reseñas); incluso, por momentos, su tono grandilocuente.⁶⁷ Finalmente, algunos de los colaboradores, como Leopoldo Marechal, Ángel Battistessa y Ricardo Molinari, también publicaron en *Sur*.

Si bien la poesía no es su fuerte, los primeros cinco números incluyen cada uno un poema traducido: “Lepanto”, de Chesterton, en el N.º 1, traducido por Borges; “Vida de San Alejo”, anónimo francés, en el N.º 2, traducido por Battistessa; “El huésped”, de Charles Peguy, en el N.º 3, traducido por Manuel Mujica Láinez; “Himno de San Benito”, de Paul Claudel, en el N.º 4, traducido por Lisardo Alonso; finalmente, “Canto Pastoral”, de George Meason Whicher, en el N.º 5, traducido por Aurelio Espinosa Polit. Luego de este número la poesía traducida desaparece; solamente en el N.º 10, el último de la revista, aparece “La ville”, fragmento de teatro en verso de Paul Claudel, traducido por Jorge Mejía.

De estos, el primero, el segundo y el quinto aparecen editados de manera bilingüe; todos menos el segundo pueden, de manera algo laxa, ser considerados poesía contemporánea. Dada la relativa escasez de poesía en sus páginas, es poco probable que *Sol y Luna* estuviera pensada para ese lector de poesía que busca el cotejo del original y la traducción; la función de este formato aquí parece ser, como los grabados que adornan la revista, una marca de prestigio, de “seriedad y profundidad”, un elemento más que señala que la revista está a la altura de *Sur* (y del tipo de revista sobre la cual se modela *Sur*).

66 Aunque, como señalan King y otros, *Sur* tuvo, pese a la reputación de ser un bastión del liberalismo criollo, una fuerte presencia del “personalismo”, corriente de pensamiento cristiano (sobre todo católico) que propugnaba una Iglesia socialmente progresista (King, 1989: 81).

67 Según el primer número, “«SOL Y LUNA», con el doble simbolismo del Sol, que es luz directa, y de la luna, que es la luz reflejada, quiere contribuir a dar testimonio de la luz y afirmar los principios substanciales del orden verdadero” (1938: 7).

Verde memoria, revista de poesía y crítica, a cargo de Ana María Chouhy Aguirre y Juan Rodolfo Wilcock, este último traductor frecuente en *Sur*, tuvo como foco la poesía argentina, pero incluyó al menos un poema en traducción. El N.º 4, publicado en septiembre de 1942, incluyó “The Spring” de Ezra Pound en formato bilingüe (aunque en páginas consecutivas no enfrentadas), traducido por Wilcock.⁶⁸ Como veremos en seguida, un par de años después Wilcock dirigiría *Disco*, donde la poesía en lengua extranjera tuvo un rol mucho mayor.

La idea de un formato “de lujo”, que venimos mencionando como uno de los valores asociados a la edición bilingüe, no puede explicar la edición bilingüe en la revista *Cosmorama*, que publicó nueve números de noviembre de 1943 a octubre de 1945 bajo la dirección de Mario Briglia, Ernesto B. Rodríguez y Tomás Enrique Briglia. Se trata de una revista claramente en formato menor, sin las encuadernaciones ostentosas de *Sur* o *Sol y Luna*; el entorno que la produjo, asimismo, estaba muy lejos de los recursos con los que contaba el Grupo Sur.

Hay 9 instancias de poesía traducida en *Cosmorama*. Dos de ellas fueron publicadas en formato monolingüe: en el N.º 1 “Yo también” de Langston Hughes (uno de los tres poemas traducidos por Borges en el N.º 2 de *Sur*), en versión de Gastón Ferreira y, en el N.º 8, “La presencia de un muerto” de Hilarie Voronca, traducida del francés por Juan L. Ortiz. Las restantes siete aparecieron en formato bilingüe. En el N.º 6 hay dos traducciones del portugués, una de “O Ressuscitante” de Cecilia Meireles, realizada por Gastón Ferreira, y otra de “Soneto de Natal” de Lêdo Ivo, realizada por Alfonso Carricondo. En el N.º 7 hay dos traducciones del inglés, de sendos poemas de Frederick E. Laight y Alan Brown (“Soliloquy” y “Vernal Frequency”, respectivamente), realizadas en colaboración por María Teresa Alzaga y Enrique Azcurra, así como una de un poema italiano, “Sentimento del sogno” de Ungaretti, hecha por Alberto Girri. Finalmente, en el N.º 9 hay dos versiones de poemas en inglés realizadas por Enrique L. Revol, de “Shopping for meat in winter” de Oscar Williams y “Tombstone with Cherubim” de Horace Gregory.

Algunos nombres, de autores como de traductores, se repiten de *Sur*: Hughes, Ungaretti, Girri, Revol. Otros son nuevos y revelan un grupo distinto, con sus propias preferencias estéticas. Lo más relevante para nuestro propósito, sin embargo, es pensar cuál era el público de esta revista para, a partir de ese dato, especular acerca de las razones por las que esta revista adoptó la edición bilingüe. Un ejemplar de *Cosmorama*, que no llevaba publicidad, costaba 40 centavos en tiempos en que uno de *Sur* (que sí la incluía copiosamente) costaba 1 peso; sus números promediaban 20 páginas, los de *Sur* más de cien. Evidentemente se trataba de una revista más accesible; lo que no significa, por supuesto, que

68 El N.º 4 es el único disponible en la Biblioteca Nacional, por lo cual un análisis completo de esta revista debe esperar.

haya sido una revista “popular” (era, a fin de cuentas, una revista de poesía, nunca el más popular de los géneros).

Suponiendo que su público tuviese un nivel social y económico menor al de *Sur*, la idea de la edición bilingüe como una publicación bifronte dirigida a lectores con diferentes capacidades parece menos persuasiva (aunque no deba descartarse). En todo caso, la presencia de este formato en una revista de características tan distintas a *Sur* muestra que ya entonces la edición bilingüe podía asumir diferentes funciones, y que empezaba a caracterizar a una parte de la publicación de poesía traducida.

***Disco*: revista para el lector hiperculto**

Disco, creada y dirigida por J. R. Wilcock, publicó diez números entre noviembre de 1945 y junio de 1947. Hecha a imagen y semejanza de su creador, se trata de una revista dedicada exclusivamente a la poesía y destaca por la multiplicidad de idiomas que coexisten en sus páginas, así como por el arco tan extenso de autores que incorpora. En sus páginas conviven autores del S. XX como Supervielle y Maeterlinck con románticos como Keats, isabelinos como Marlow y clásicos como Horacio. Por otro lado, los poemas pueden aparecer de modo bilingüe, solamente en traducción o solamente en la lengua de origen. Gracias a esto, conviven en sus páginas el castellano y el latín junto con el inglés, francés y alemán.

Si nos atenemos estrictamente la definición de nuestro objeto (poesía contemporánea traducida en edición bilingüe), *Disco* sería un caso marginal, pues solo dos de los poemas que califican como contemporáneos en sus páginas aparecen en formato bilingüe: “The Tomb at Akr Zaar” y “Apparuit” de Ezra Pound, en el N.º 9.⁶⁹ Sin embargo, para entender el lector de poesía que, hemos postulado, está implícito en la edición bilingüe (ese lector activo, que va en zigzag de un texto a otro y tiene un elevado compromiso con el género), esta revista es central: ninguna otra yuxtapone lenguas y tradiciones de manera tan libre, ninguna otra exige tanto a su lector. Si antes postulamos que la edición bilingüe en *Sur* podría ser pensada como una estrategia bifronte, con el original dirigido a un lector (hipotéticamente más culto) y la traducción a otro, *Disco* parece estar pensada enteramente para ese primer lector capaz de ir con soltura de una lengua a otra.

Una mirada breve al primer número basta para comprobar esto. Este incluye: un poema de Benedetto Croce en italiano pero con título en español; un poema de Silvina Ocampo, “León cautivo en

⁶⁹ Es frecuente que no aparezca el nombre del traductor, aunque cabe suponer que en la mayoría de los casos se trata del propio Wilcock.

una medalla”; una nota de Paul Valéry sobre Mallarmé; un poema en francés de Jules Supervielle, “Le regard”, sin traducción; una traducción (podemos suponer que de Wilcock) de “Tithonus”, de Lord Tennyson; el original y la traducción de “Im Frühling” (“En primavera”) de Eduard Mörike (poeta romántico); dos poemas en inglés, “Final de *The Flaming Heart*” de Richard Crashaw y “The Dust of Timas” de Edwin Arlington Robinson; dos epigramas de E. Díez Canelo; finalmente, una nota sobre *El río distante* de Vicente Barbieri y otra sobre *Plan de evasión* de Bioy Casares.

Ni en este ni en otros números puede discernirse un patrón que explique por qué unos poemas aparecen solo en traducción, otros de manera bilingüe y otros solamente en el idioma original. Probablemente fuera algo que Wilcock decidía según su antojo, así como la selección de textos. Por eso publica las versiones de Rilke de dos sonetos de Louïze Labé (en formato bilingüe francés-alemán), y la oda 1,4 de Horacio (latín-castellano). No hay que exagerar respecto de su amplitud: la mayoría de los poemas extranjeros que aparecen en la revista están en inglés o en francés. Pero el hecho de que la traducción con frecuencia no aparezca del todo ilustra hasta qué punto Wilcock pensaba en un lector que fuera, esencialmente, como él, capaz de (y bien dispuesto a) moverse en más de una lengua.⁷⁰

En la revista, dejando de lado la distinción entre textos contemporáneos y no contemporáneos, la poesía en lengua extranjera aparece sólo en lengua extranjera en 19 ocasiones, otras 19 solamente en traducción y 5 en formato bilingüe (y en uno de estos casos, el de las versiones de Rilke, las dos lenguas son extranjeras).⁷¹ El inglés y el francés dominan ampliamente, ya que 23 y 15 de las obras pertenecen a estas lenguas, respectivamente. El único traductor que aparece explícitamente es el propio Wilcock, pero con frecuencia no se menciona a ninguno. Puede suponerse que en esos casos también fuera Wilcock, pero es algo que habría que corroborar.

La edición bilingüe, como puede verse, no tuvo una presencia tan destacada en esta revista como quizá cabía esperar. Pero la idea de que la poesía debe leerse en su propio idioma, que hemos vinculado con el formato bilingüe, sí tiene un lugar preponderante, ya que la cantidad de textos extranjeros en lengua original es igual a la de textos traducidos. Pareciera que para Wilcock un lector de poesía era, necesariamente, alguien que manejaba más de una lengua, y podía ir con soltura de una a otra. Su revista, si bien no puede llamarse de ningún modo “académica”, está evidentemente pensada para un cierto tipo de “especialista”, un lector de poesía que, repetimos, no es un lector casual. En qué

70 A modo de comparación, solo hay un poema en lengua extranjera (francés) en los cinco números de *Papeles de Buenos Aires*, otra revista que apuntaba a un lector selecto.

71 Como en el caso de *Sur*, contamos las instancias de unión de un autor y un traductor, aun si este traduce más de un poema de aquel.

medida la consolidación del formato bilingüe acompaña la consiguiente consolidación de este lector es algo que solo un trabajo más extenso podría alumbrar.

Libros 1930-1970

Como hemos visto, la edición bilingüe de poesía contemporánea surgió y, en un comienzo, tuvo más desarrollo en revistas que en libros, particularmente en *Sur*. Sin embargo, podemos rastrear los pocos libros que fueron publicados de este modo hasta llegar al momento en que empieza a ser adoptado de manera sistemática. Esto nos permitirá ver cómo el fenómeno fue moviéndose desde una posición absolutamente periférica hasta una más central. Si se trazara el fenómeno de manera completa hasta nuestros días, y se expandiera el corpus para incluir editoriales de otros países hispanohablantes, se lograría un retrato completo y acabado de esta práctica, lo cual espero lograr en trabajos subsiguientes.

El primer libro de poesía en formato bilingüe que no fuera una edición académica, como se dijo antes, fue la *Comedia* de Mitre; el primero de poesía contemporánea, *El cementerio marino* de Valéry en traducción de Néstor Ibarra. O, más bien, *Le cimetière marin* ya que, pese a que el libro fue editado en Argentina, todos los paratextos están en francés: el título, el prefacio de Borges,⁷² la nota del traductor e incluso el pie de imprenta que dice “Achevé de imprimer le 24 janvier 1932 chez François Colombo, San Antonio de Areco et Buenos Aires”. Evidentemente el libro tiene como meta a un lector que maneje el idioma francés, al punto que se vuelve legítimo preguntarse por qué incluye una traducción. La hipótesis de la doble orientación, planteada para la revista *Sur*, puede ser una respuesta.

Después de la traducción de Ibarra, el próximo libro en aparecer en formato bilingüe fue el *Himno al Santísimo Sacramento* de Paul Claudel, en versión de Osvaldo Horacio Dondo y editado por *Sol y Luna*. En su búsqueda de ser el equivalente de *Sur* para el integrismo católico, no es de extrañar que la revista intentara, como *Sur*, convertirse en una editorial, y de que eligiera para ser publicado un autor explícitamente católico. (Curiosamente, *Sur* no publicaría poesía contemporánea de manera bilingüe en formato libro hasta 1959.)

El siguiente libro, de Lysandro Z. D. Galtier, es un artefacto particular y, más aun que en el caso de Duncan Wagner, no se trata de una instancia de genuina importación literaria. Nacido en Argentina, Galtier sin embargo escribió la mayor parte de su obra poética en francés, lo cual lo emparenta culturalmente con Victoria Ocampo, quien también prefería esa lengua a la hora de escribir. En 1942 publicó *Poemas. Mot de passe. Dénouement*, ya bilingüe desde el título y traducido por sus amigos

72 El texto, con algunas variantes, es casi una copia de “Las versiones homéricas”.

Marcos Fingerit y Antonio Gullo. Se trata de una edición de autor con ejemplares numerados, pensada menos para el mercado que para la distribución personal. Aquí el formato bilingüe funciona claramente como un elemento de distinción, una especie de “valor agregado” que junto con otros elementos la convierte en una edición de lujo.

No fue el único poemario bilingüe de un autor argentino que se publicó ese año. También en 1942 se editaron los *Poemas* de Alejandro Korn, quien había muerto seis años antes. Korn, nacido en Argentina e hijo de un padre prusiano y una madre suiza, escribió su obra filosófica, científica y política en castellano pero eligió, para su obra poética, la lengua alemana de sus padres. Tras su muerte, el Instituto de Estudios Germánicos de la UBA decidió publicar sus poemas en traducción de Ernesto Palacio. Al igual que el libro de Galtier, no se trata de un caso de importación literaria, pero vale la pena mencionarlo porque, por un lado, aquí el formato bilingüe expresa, nuevamente, cierta distinción, a la manera de una edición de lujo; por el otro, este Instituto publicaría en esos años varios textos alemanes clásicos en formato bilingüe,⁷³ en un momento en que este formato todavía no se había vuelto la norma para los clásicos modernos.

En 1945 la Sociedad Editora Latino Americana publicó *Tú y yo (Toi et moi)* de Paul Géraudy, poema de corte romántico que tuvo gran popularidad. Este poemario había sido editado de manera monolingüe con anterioridad tanto por Tor como por Hachette,⁷⁴ y tenía un público más bien popular, distinto de aquel al que apuntaba *Sur*. Puede interpretarse que ya en ese momento la edición bilingüe no tenía que estar confinada al público más culto o, desde otro punto de vista, que la popularidad del libro de Géraudy alcanzaba a aquellos lectores capaces de ensayar una lectura del original.

En 1947 y 1948 aparecen, por primera vez, dos antologías de poesía contemporánea en formato bilingüe: *Poesía inglesa de la guerra española* y *Poesía inglesa contemporánea*.⁷⁵ Aunque fueron publicadas por distintas editoriales (El Ateneo y Nova, respectivamente), ambas fueron elaboradas por Alberto Girri y William Shand, quienes aparecen como cotraductores. Como ya vimos, para 1947 ya habían salido tres de los “números antología” de *Sur*, con lo cual apenas se trata de una novedad

73 Entre ellos el *Parzival* de Wolfran von Eschenbach (1947), *La canción popular a través de los siglos* (1945) y, el caso más particular debido a lo poco habitual de encontrar textos en prosa editados de manera bilingüe, *Teorías dramáticas* de Lessing.

74 También parece haber circulado mucho en su idioma original en ediciones francesas, a juzgar por la cantidad de ejemplares que permanecen en la Biblioteca Nacional.

75 Como nos suele venir sucediendo, este “por primera vez” es relativo. En 1941 la Asociación Argentina de Cultura Inglesa publicó la antología *Joyas de la poesía inglesa desde Shakespeare a Kipling*. Rudyard Kipling, muerto en 1936 y activo poéticamente hasta la década de 1920, claramente es un contemporáneo, con lo cual esta antología podría en teoría formar parte de nuestro corpus. Sin embargo, el enfoque de la antología claramente apunta a convertir a Kipling en un clásico moderno, una “joya” más de la poesía inglesa junto con Shakespeare y los demás poetas clásicos. El centro de gravedad de la antología, por así decir, está inclinado hacia lo clásico, no lo contemporáneo.

parcial; sin embargo, no dejan de ser las primeras antologías bilingües en formato libro. Con el paso de los años, las antologías ocuparán una proporción destacada de los libros editados de manera bilingüe.

No encontramos nuevos libros publicados hasta 1955.⁷⁶ Ese año encontramos uno bastante peculiar: *El poema Rosas de John Masefield*, traducción y estudio de José Luis Muñoz Azpiri. John Masefield, poeta laureado del Reino Unido entre 1930 y 1967, publicó en 1918 un poema dedicado a Juan Manuel de Rosas, donde narra su historia. Azpiri tradujo el poema y lo publicó con una detallada introducción crítica. Masefield no fue, en comparación con otros poetas laureados, una figura relevante de la poesía contemporánea inglesa, como sí lo fueron en su momento Wordsworth o Tennyson; es evidente que la relevancia del poema para Azpiri viene dada por la extrañeza de ver a una figura histórica argentina cantada por un vate de otras tierras. Dicho eso, no puede quedar fuera del corpus, dado que cumple con los criterios establecidos.

En 1956 tenemos la primera (aunque parcial) instancia de una colección que hace del formato bilingüe una de sus características: la colección “La poesía” de la editorial Raigal. En 1956 se publicaron cinco libros de poesía traducida bajo este sello; de los cinco, tres son antologías y dos de ellas fueron editadas de modo bilingüe: *Poesía norteamericana contemporánea*, nuevamente con versiones de Alberto Girri y William Shand, y *Poesía italiana contemporánea* cuyos traductores son Alberto Girri y Carlos Viola Soto.⁷⁷ También en formato bilingüe fueron publicados *Los cuatro cuartetos* en versión de Rodolfo Wilcock y, de manera monolingüe, *Poesía moderna del Brasil* (con traducciones de Raúl Navarro) y *Poemas*, de Jorge de Lima.⁷⁸ No resulta del todo claro por qué una parte de esta pequeña colección se editó de manera bilingüe y otra parte no (puede que el idioma haya tenido algo que ver), pero el uso mayoritario del formato bilingüe marca un avance en su desarrollo.

Como lo muestra *Los cuatro cuartetos* de Eliot, en general los editores recurrían a la edición bilingüe para la publicación de autores consagrados. Sur publicó, en 1959, la *Obra completa* de Salvatore Quasimodo⁷⁹ y, en 1961, *Señales de mar* de Saint John Perse (traducción de Lysandro Galtier), ambos de modo bilingüe. Se trata, junto con otro título de 1979, de los únicos libros de poesía bilingüe que publicó esta editorial, lo cual contrasta con la mucho mayor actividad de la revista. Por

76 Libros de poesía contemporánea, claro está. Entre otros clásicos modernos que se editaron de manera bilingüe en esos años cabe destacar un *Martín Fierro* castellano-guaraní publicado en 1951. En 1972 la editorial Vasca Ekin publicaría un *Martín Fierro* bilingüe castellano-vasco; en 1985 y 1986, la Asociación Dante Alighieri publicó *Martín Fierro: La ida. La partida*, y *Martín Fierro: La vuelta. El retorno*, versiones castellano-italiano. También en 1985, pero en Moscú, se publicó una versión castellano-ruso.

77 Tres años antes, el N.º 225 de *Sur* incluyó una pequeña antología de poemas italianos, en formato bilingüe (con los poemas en pie de página), en versiones de Girri y Viola Soto.

78 El traductor no aparece mencionado.

79 Versiones de Franco Moggi, Carlos Viola Soto, Alejandra Pizarnik, María Cristina Giambelluca, Basilio Uribe y Héctor Miguel Angeli.

otro lado, la editorial Fabril publicó *Paroles – Palabras* de Jacques Prevert en 1961 (reeditado en 1965), en traducción de Juan José Ceselli, en lo que vendría a ser una excepción a su práctica habitual: la mayoría de sus libros de poesía traducida, de Henri Michaux a Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti y Ezra Pound (todos, como puede verse, autores consagrados), fueron publicados de manera monolingüe. Bibliográfica Omeba, por su parte, publicó en 1967 *Poemas de Wallace Stevens*, traducción de Alberto Girri.

Dos antologías fueron publicadas en esta década: *Quince poetas norteamericanos*, nuevamente de Alberto Girri (Bibliográfica Omeba, 1966) y la tremenda *Antología del poema traducido* de Lysandro Galtier, la cual es un caso aparte, por su escala, su ambición, su pertenencia institucional y, sobre todo, por poner el hecho de la traducción en primerísimo plano. Compuesta por tres tomos, el primero consiste en un ensayo de Galtier sobre la traducción, el segundo es una selección de poemas en lenguas extranjeras traducidos por argentinos (desde Homero hasta Dylan Thomas) y el tercero, tal vez el más original, abarca una selección de poemas argentinos traducidos a otras lenguas. Esta multitud de enfoques la vuelve un fenómeno único. Para nuestros propósitos, sin embargo, lo central es el rol del formato bilingüe en esta antología.

La “Advertencia preliminar” de Galtier al segundo tomo de la antología es, quizá, el primer comentario sobre la edición bilingüe realizado en la Argentina. Galtier se manifiesta terminantemente a favor del formato bilingüe (“Lo ideal, lo sabemos todos, hubiera sido la edición bilingüe. Razones de espacio no lo han permitido” 1965: 8), y plantea que, de no mediar razones logísticas toda la antología (al menos el segundo tomo) habría sido editada en este formato. Galtier, como se dijo, era un autor bilingüe al punto de escribir mayoritariamente en francés,⁸⁰ con lo cual su defensa de este formato está informada por valores culturales específicos (que comparte con el grupo *Sur*).

Pero, aunque no adopte el formato bilingüe de manera sistemática, Galtier sí incluye los textos originales cuando quiere mostrar más de una traducción de un poema determinado. Aun en estos casos no se trata del formato bilingüe tal como lo venimos viendo, en sus formas más usuales: el original no aparece en página enfrentada, o al pie de página; en cambio, el original aparece de primero, seguido por las traducciones múltiples. El objetivo es, tal como Galtier lo manifiesta explícitamente, fomentar la lectura por cotejo, tal como la define Venturini. De hecho, toda la *Antología del poema traducido* aparece orientada hacia el tipo de lector que maneja múltiples idiomas: el tercer tomo, donde aparecen poemas argentinos traducidos a otras lenguas, no podría ser apreciado por un lector estrictamente

80 Los poemas en francés (de autores francófonos, no necesariamente franceses) son, por lejos, los que más abundan en la antología (134), seguido a bastante distancia por los poemas en inglés (54).

monolingüe, e incluso para un lector bilingüe es de utilidad moderada. Parece pensado para alguien que, como Galtier y buena parte de los intelectuales de su clase, manejaban tres o cuatro idiomas, o incluso más.

Antes de pasar a la segunda parte del corpus, vale la pena hacer una recapitulación. Según nuestros datos en la década de 1930 se publicaron 2 libros de poesía contemporánea traducida en formato bilingüe; en la de 1940, 5; en la de 1950, también 5; en la de 1960, 5 nuevamente. En la de 1970, sin embargo, se publicaron 25 libros en formato bilingüe. Si bien todavía no puedo relacionar esta (relativa) explosión con un cambio concreto en la industria editorial, tema que quedará para un trabajo ulterior, sin duda fue entonces que empezó a constituirse como un fenómeno más central en la edición de poesía traducida.

Revistas 1970-2015

Las revistas principales de las décadas de 1960 y 1970, como *Escarabajo de oro*, *Los libros* o *Crisis*, incluyeron poca o nula poesía traducida y no utilizaron el formato bilingüe. Tampoco puede hallárselo en *Dado* que *Sur* disminuyó en estas décadas su ritmo de publicación y ninguna revista ocupó el vacío que dejó *Poesía Buenos Aires* (la revista de poesía por excelencia de la década de 1950, que tampoco utilizó el formato bilingüe) en cuanto a la importación literaria, esto nos deja con un vacío importante en nuestro corpus, que abarca casi la totalidad de estas décadas. Las siguientes revistas que abordaremos son *Xul*, lanzada en 1980, y *Diario de poesía*, en 1986, en las que la traducción tiene un rol indudable.

Esto no implica que al margen de estas no hubieran otros fenómenos de interés para nuestro tema. Uno de ellos es la revista internacional bilingüe *Zum Zum*, editada entre 1979 y 1983 por Antonio Aliberti. Nacido en Sicilia pero emigrado a la Argentina todavía niño, fue ensayista, traductor y conferencista. *Zum Zum* incluyó poetas italianos, latinoamericanos, españoles y griegos, a menudo en ediciones bilingües. Aliberti tradujo y publicó autores hispanoparlantes traducidos al italiano de manera bilingüe, en un intento de difundir la poesía argentina y latinoamericana en otros ámbitos lingüísticos. Sus ensayos en este sentido continuarán durante la década de 1980 con la publicación de varias antologías bilingües. Con Aliberti, surge con fuerza una nueva función de la edición bilingüe: no como instrumento de importación literaria sino, al contrario, como una forma de exportar autores argentinos (y latinoamericanos).

Entre 1985 y 1988 se publicó en Córdoba *Il Nuovo, Vecchio Stil*, una “Hoja de poesía italiana” en formato bilingüe que incluyó a autores clásicos (Guido Cavalcanti) y contemporáneos (Ungaretti, Pavese). La revista contó con el apoyo del Consulado General de Italia en Córdoba y el Instituto Italiano de Cultura de la misma ciudad; fue dirigida por Trinidad Blanco García. Pese a que evidentemente se concentró en autores italianos, en 1985 le dedicó un número a Borges que incluyó “Elogio de la sombra” y otros poemas traducidos al italiano, a la manera de Aliberti (el traductor de este número es desconocido, pero para la revista tradujeron, además, de Blanco García, Rodolfo Alonso, Ricardo Herrera, Horacio Armani y Pablo Anadón).

El primer número de *Xul* salió en octubre de 1980 y el último (N.º 12) en octubre de 1997; en medio tuvo un ritmo de publicación bastante irregular. Fue dirigida por Jorge Santiago Perednik y aunque estuvo asociada a la poética neobarroca (Mallol, 2012: 6), sus intereses fueron más allá y abarcaron diversas poéticas de vanguardia. Los números de la revista con frecuencia consistían en dossiers en torno a una temática, como el N.º 4 (1982, un panorama de la poesía brasileña contemporánea) y el 10 (1993, dedicado a la poesía visual). En el N.º 3 hay tres poemas de Pier Paolo Pasolini traducidos por Rodolfo Alonso con los originales al pie, pero para nuestro tema los números más relevantes son el 4 y el 9, donde la traducción tiene un lugar destacado.

En el N.º 3, sin embargo, encontramos una innovación importante que resurgirá de manera aún más sorprendente en el 9. Se trata de una selección de haikus del S. XX traducidos por Fernando Rodríguez Izquierdo, con el texto original en *romanji* (forma de representar el japonés con caracteres latinos). Se trata, hasta el momento, de la primera instancia de publicación bilingüe de poesía en una lengua oriental. Habíamos visto, en el N.º 275 de *Sur*, la primera publicación en formato bilingüe de un poema traducido del griego a una lengua que no es una de las cinco más traducidas, pero aquí se trata de algo más radical: una lengua no occidental, no europea, que contados lectores serán capaces de leer.

El N.º 4 va más lejos. Dedicado a “la traducción y la ilegibilidad”, el grueso del número lo ocupa un panorama de la poesía brasileña contemporánea. Por sus páginas desfilan Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos y otros, en versiones de Nahuel Santana con el original en pie de página.⁸¹ También incluye una “Encuesta sobre traducción” que respondieron Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde y Rodolfo Modern y un ensayo Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en la literatura”. Lo más extraño, sin embargo, es una traducción de las seis primeras estrofas del *Martín Fierro* a tres lenguas muertas: sánscrito, griego y

81 En ocasiones el original no está exactamente en pie de página; sin embargo, siempre está en una fuente más pequeña, con los versos divididos por barras.

latín. Si bien no se trata de poesía contemporánea, lo insólito del ejercicio nos obliga a incluirlo en el corpus.

El N.º 9 lleva como título “El espejo de la traducción”.⁸² Incluye varios autores no contemporáneos (Camoens, Lord Byron, Goethe) junto con “Sobre la traducción del «Eugene Onegin»” de Nabokov, uno de los más célebres poemas sobre el tema. Las dos traducciones más interesantes, sin embargo, también son de autores no contemporáneos: una selección de poesía celta anónima, elaborada por Higinio Martínez, y una selección del clásico japonés *El libro de la almohada* de Sei Shonagon. En ambos casos se trata, nuevamente, de lenguas marginales: gaélico medieval y japonés medieval. Los poemas celtas aparecen en tres versiones: la grafía habitual celta, una transliteración para que el lector pueda pronunciarlos y la traducción.⁸³ Que una revista tan comprometida con poéticas de vanguardia le dedique ese espacio a poemas medievales de una lengua casi desconocida es, sin lugar a dudas, singular.⁸⁴ Más singular todavía es la edición de Sei Shonagon: los fragmentos de *El libro de la almohada* aparecen junto con la escritura ideogramática japonesa, los *kanji*. Si ya pocos lectores podrían hipotéticamente acceder a los haikus en *romanji* del N.º 3, solo especialistas (o hablantes nativos del japonés) serían capaces de leer el original de Shonagon. Aquí el formato bilingüe no tiene como fin, evidentemente, el cotejo; tal vez busque enfrentar al lector con algo radicalmente extraño, al tiempo que ostenta un tratamiento casi académico para el clásico japonés. Sin mencionar que, para el lector promedio, los ideogramas cumplen un rol casi decorativo, a la manera de una pura imagen.

En 1986 salió el primer número del *Diario de poesía*. Dirigida por Daniel Samoilovich, por sus páginas pasaron toda clase de poetas (argentinos, latinoamericanos y extranjeros) y fue quizá la revista de poesía más importante de las dos siguientes décadas (dejó de publicarse en 2011, tras 25 años). Con una frecuencia de tres o incluso cuatro números por año, no es posible en este momento hacer el catálogo de todas las traducciones que aparecieron en ella. Lo importante es que la traducción tuvo un lugar central en sus páginas: ya desde el primer número, el primer nombre que puede leerse, en la segunda línea de la bajada en tapa, es el del poeta norteamericano E. E. Cummings, aunque lo primero que se nos presenta de Cummings no es un poema, sino un chiste.

La revista editó un número especial dedicado a la traducción (el N.º 10) y, fuera de este, la poesía traducida solía aparecer como una sección específica. *Diario de poesía* tradujo de diversas

82 Los restantes números no presentan traducciones de poesía, a excepción del N.º 12, parcialmente dedicado a Juan L. Ortiz y que incluye sus traducciones del chino.

83 En un caso las tres versiones aparecen paralelas, en otros la versión en castellano está al pie de página.

84 Aunque el antecedente de Ezra Pound, poeta de vanguardia a la vez que traductor de poetas provenzales y chinos clásicos, muestra que no es algo tan extraño.

lenguas, aunque las principales fueron el inglés, italiano, francés, alemán y, en menor medida, portugués (es decir, los sospechosos de siempre). El inglés ocupó un distinguido primer lugar, en particular la poesía norteamericana, generalmente traducida por la dupla de Samoilovich y Mirta Rosenberg. Según Samoilovich, “hacia el número 20 empezamos a sacar poesía extranjera en forma bilingüe” (*op. cit.*), en un formato que, aunque se ajusta exactamente a las variantes que hemos descrito, está más cerca de las páginas enfrentadas.⁸⁵

Ya mencionamos la opinión de Samoilovich sobre el formato bilingüe, pero vale la pena retomarla. Para este poeta, “Publicar poesía bilingüe implica renunciar a la extensión y buscar más profundidad y seriedad en la edición; abarcar menos y apretar más.” (*op. cit.*). Este propósito (“abarcar menos y apretar más”) no sólo parece contradecirse con la lógica de este tipo de publicación (para una revista típica, el espacio es un bien escaso), sino en particular con el tipo de revista que era *Diario de poesía*. En *Sur*, *Xul* o *Hablar de poesía* esta contradicción sería menos aguda, dada la “personalidad” de estas revistas.⁸⁶ *Diario de poesía*, al contrario, estaba pensada para una distribución más popular: su diseño remitía al de un diario y, mientras muchas revistas se venden solo en librerías, estas circulaba por quioscos. Que aun una revista de estas características apostara por el formato bilingüe, que se viera impelida a tratar de “abarcar menos y apretar más” contra lo que podríamos llamar la lógica del medio, resulta muy elocuente respecto de la fuerza de las representaciones que analizamos antes.

Actualmente hay dos revistas activas que utilizan el formato bilingüe: *Hablar de poesía*, y *Rapallo*.⁸⁷ De estas, *Hablar de poesía* es la más antigua, ya que comenzó a salir en 1999. Creada por Ricardo Herrera, a partir del N.º 36 pasó a ser dirigida por Alejandro Crotto. Incluye poesía en castellano, ensayos y poesía traducida, tanto de autores clásicos como de poetas vivos, a los que publica con el original en pie de página. Con cuarenta números publicados, es la revista activa de poesía más consolidada en este momento. Por su parte, el primer número de *Rapallo* salió en marzo de 2017; actualmente la revista va por el N.º 5. Sus editores son Gabriel Cortiñas, Emilio Jurado Naón y Franco Massa, y está dedicada explícitamente “la difusión de poemas y ensayos contemporáneos”, lo cual la opone parcialmente a *Hablar de poesía*, que aunque también publica autores contemporáneos

85 Los poemas originales aparecían en la misma página, con un tamaño de fuente menor pero no “al pie”.

86 *Sur* estaba pensada para lectores de una élite social y cultural; la apuesta de *Xul* por las poéticas de vanguardia y por la reflexión teórica implicaba un lector más restringido; la mayor presencia de clásicos en *Hablar de poesía* parece buscar a un lector más culto que el promedio.

87 Podría incluirse *Buenos Aires Poetry*, aunque el último número salió en 2016. No queda claro en el momento presente si la revista está discontinuada o meramente suspendida.

incluye autores clásicos con alguna frecuencia.⁸⁸ La poesía que publica aparece en formato bilingüe, en páginas enfrentadas.

Libros 1970-2015

En la década de 1970 no cabe duda de que el fenómeno editorial más relevante, para nuestros propósitos, es la serie de 16 libros que publicó Fausto entre 1973 y 1979. Unos son antologías dedicadas a una lengua o nación (*Poetas italianos del S. XX*; *Poemas franceses contemporáneos*); otros, antologías de un solo autor (*Antología poética* de Herman Hesse; *Poemas inéditos, poemas elegidos* de Stéphane Mallarmé); otros, la poesía completa de un autor (*Todos los poemas* de Salvatore Quasimodo; *Poesía completa* de Blaise Cendrars); otros, finalmente, poemarios individuales (*La alegría, la tierra prometida* de Giuseppe Ungaretti; *La vida en los pliegues* de Henri Michaux⁸⁹). Todos los autores, salvo Mallarmé y Whitman, pertenecen al S. XX.

Dentro de su variedad, sin embargo, todos estos libros tienen un diseño unificado (tapa, paratextos) y, crucial para nuestro tema, todos utilizan el formato bilingüe. No el que hemos llamado formato bilingüe pleno, con el original y la traducción en páginas enfrentadas, sino con el original en pie de página. Dada su extensión y escala, puede afirmarse que con esta colección la edición bilingüe de poesía traducida se convierte en un fenómeno más que marginal. Si hasta este momento este formato era usado de manera errática e infrecuente, con Fausto empieza a convertirse en lo que Venturini definió como uno de los rasgos específicos de la poesía traducida como género.

En esta década también merece destacarse la labor de la editorial Calicanto. Entre 1978 y 1979, en medio de la devastadora crisis económica provocada por la dictadura cívico-militar (la cual afectó de manera particular a la industria editorial), publicó siete poemarios de autores brasileños, incluyendo una antología. Uno fue traducido por Rodolfo Alonso y los restantes seis fueron obra de Estela dos Santos y Santiago Kovadloff. Estela dos Santos también tradujo una antología (editada de manera bilingüe) de Odylo Costa Filho para el Centro de Estudios Brasileños en 1979.

Otros libros publicados en esta década son: *Ungaretti soldado* (Fundación Gherardo Marone, 1975), título que incluye un estudio de Nicolás Cócaro sobre el poeta italiano, así como un epistolario y una selección de poemas, ambas cosas en formato bilingüe, traducidos por Delia E. Checchi (algo

88 Puede decirse que la revista ha hecho del rescate de la tradición una de sus banderas. Por dar dos ejemplos, el N.º 38 incluye a Goethe y el 39 a Ovidio y Ezra Pound.

89 El libro de Michaux constituye, además, una novedad parcial: la edición bilingüe de poesía en prosa. Si bien la poesía en prosa como fenómeno data del S. XIX, las editoriales tardaron en recurrir al formato bilingüe a la hora de publicar textos como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud.

bastante singular, ya que no es habitual encontrar epístolas, o cualquier otro texto en prosa, en formato bilingüe); la *Oda Jubilar* de Paul Claudel, en versión de Victoria Ocampo, editada por *Sur* en 1979 y reeditada en 1981; y *Poemas* de Theodore Rothke traducidos por Girri, editorial Fraterna, 1979.⁹⁰

La década de 1980 tiene como particularidad que varios autores argentinos fueron editados de manera bilingüe. En 1981 Raquel Gidi, autora nacida en La Pampa (General Pico) y que vivió toda su vida en Mar del Plata, publicó en esta ciudad *El beso del Papa* de manera bilingüe, con versiones al italiano de Elena Ferrante. Otros dos argentinos, Nené D’Inzeo y Tomás Alva Negri, fueron traducidos al francés: la primera publicó en Tres Tiempos *Las marionetas vuelven de la guerra* (1986; edición con ejemplares numerados), traducido por Patric Duval y Margarita Volpi Bellapart; el segundo, *Voyage a la mort et autres poèmes*, en 1987 por la editorial Cuco-Rey. A diferencia de lo que ocurre con las antologías que en seguida reseñaremos, no queda claro si en estos casos la edición bilingüe tenía como fin la circulación de sus autores en países y lenguas extranjeras (exportación literaria) o, más bien a la manera de los *Poemas* de Galtier (1942), el formato bilingüe constituye aquí la marca de distinción de una edición de lujo. La diferencia clave con Galtier (o los casos de Alejandro Korn y de William Shand, el cual veremos a continuación) es que ninguno de estos autores escribió originalmente en una lengua extranjera, con lo cual el motivo para ser traducidos es incierto.

Bastante más claro (y ambicioso) es el caso de la colección de cuatro antologías de poesía en castellano traducida a otro idioma tituladas *4 poetas*, editadas de modo bilingüe en Castelar por Otros Cielos como parte de la Colección de Poesía Bilingüe Argentina e Hispanoamericana. La primera, italiano-español se publicó en 1985 y reúne al cubano José Kozer, el ecuatoriano Euler Granda y los argentinos Luis Iadarola y Simón Kargieman, con traducciones realizadas por Rosella Livoli y Carlos Vitale. Las otras tres son de 1986; la segunda, también italiano español, incluyó a los argentinos Elba Fábregas, Julio Garber y Fulvio Milano, y el peruano Javier Heraud, todos traducidos por Antonio Aliberti, a quien ya conocimos (ver *supra*). La tercera, catalán-español, incluyó al propio Aliberti, ahora como poeta, junto con Alberto Luis Ponzó, Gloria Arcuschin y Ariel Canzani, traducidos por Juan Carlos Vasco. La cuarta, francés-español, incluyó al chileno Gonzalo Rojas, y los argentinos Jorge Smerling, Miguel Ángel Viola y Roberto Faggiani, con traducciones de Alba Ponzó.

Aunque haría falta una investigación más detenida sobre esta colección, la presencia de Antonio Aliberti en dos de los títulos, como poeta y traductor, nos permite, de manera tentativa, ubicarla en la línea de la revista *Zum Zum*, en cuyo caso se trataría de ensayos de difusión hacia el extranjero de la

90 En el límite de lo que puede llamarse contemporáneo (murió joven en 1916) aparece *Pádraic Pearse: Poeta y patriota de Irlanda*, antología de poemas traducidos por Alfredo Casey, editada por Instituto Cultural.

poesía argentina e hispanoamericana.⁹¹ El propio Aliberti publicaría en 1988 otra antología bilingüe italiano-español: *La poesía argentina contemporánea*, que reúne buena parte de sus traducciones para *Zum Zum* y afirma en su contratapa de manera explícita que “El libro está dirigido –especialmente– a su difusión en el extranjero”. Encontramos aquí un nuevo fenómeno: la edición bilingüe no como parte de la importación literaria, sino de la *exportación* literaria. Aliberti claramente ocupó un lugar preponderante en su desarrollo.

En la misma línea pueden pensarse los títulos que publicó el Centre Culturel Argentin en París en 1983: tres antologías bilingües francés-español de Alejandra Pizarnik, Oliverio Girondo y Manuel Castilla, traducidos por Claude Couffon el primero y Marie Thabuy Ramalingam los otros dos. Dado que se trata de libros publicados fuera de la Argentina, no forman parte de nuestro corpus en sentido estricto, pero pueden enmarcarse dentro del mismo fenómeno de edición bilingüe para exportación, en este caso delegado a un instituto extranjero de cultura argentina.

Ya no como exportación sino, más bien, a la manera de una “importación interna”, William Shand, a quien ya conocimos como traductor, publicó sus *Poemas* en 1981 con la editorial Fraterna en traducciones de Miguel Eduardo Dolan. Shand, un escocés de nacimiento que después se radicó en la Argentina, escribió su obra poética en inglés, en la línea de los inmigrantes (o, como en el caso de Korn, hijos de inmigrantes) que escriben en su lengua materna. En 1982 publicó nuevamente *Poemas*, ahora con versiones de Alberto Girri (con quien había colaborado anteriormente; ver *supra*) y edición de la Fundación Argentina para la Poesía. Esto no fue todo: en 1988 publicó con el Grupo Editor Latinoamericano otro libro titulado *Poemas*, ahora con versiones de Elizabeth Azcona Cranwell y, pasando a la siguiente década, *Homo Sapiens* en 1991, con la misma editorial y traductora, y *Poemas* en 1993 con la misma editorial pero traducidos por Rolando Costa Picazo.

Pasando a otro fenómeno, de 1982 data un libro particularmente relevante para la evolución ulterior de la edición bilingüe: *Seis y un remordimientos para el cielo* de Odysseas Elytis, Premio Nobel de Literatura en 1979. La traducción fue realizada directamente del griego por Nina Anghelidis, con la colaboración de Nicolás Cócara. Publicada por Argonauta pero auspiciada por la embajada de Grecia en Buenos Aires, se trata claramente de una edición conmemorativa con motivo del Nobel. Lo importante para nuestros propósitos es que se trata del primer libro bilingüe editado en la Argentina que incluye una lengua distinta de las usuales (inglés, francés, italiano, portugués y alemán),⁹² una lengua

91 No debe descartarse, como motivo suplementario, el prestigio asociado a la edición bilingüe, en particular en el caso de las traducciones al catalán, dado que los lectores catalanes no tendrían problema en acceder a los originales.

92 El único antecedente, por el momento, es el N.º 275 de *Sur* (1962), que incluyó tres poemas de Kavafis con el original en pie de página.

para la cual es más difícil postular un lector bilingüe (en este caso, hay que sumar la dificultad adicional del alfabeto griego). Este fenómeno, que llevará luego a ediciones bilingües de japonés, esloveno y coreano, muestra la emancipación del formato bilingüe de su valor de uso (es decir, pensando en una eventual lectura). El formato siempre tuvo un valor simbólico que no dependía de que el lector manejara ambas lenguas para poder efectivamente realizar un cotejo entre original y traducción, pero este elemento, que se atenúa cuando se trata de lenguas más conocidas o transparentes, pasa al frente cuando se trata de lenguas oscuras o excéntricas.

Otros libros de esta década son: *Retrato de una dama y otros poemas* de T.S. Eliot, publicado en 1983 por Corregidor, traducción Girri, en colaboración con Enrique Pezzoni; *Le cimetière marin / El cementerio marino* de Valéry, traducido por Héctor Ciocchini y Héctor Blas González y publicado en 1985 por Cármina (aunque para este año el poema de Valéry ya califique más como un clásico del S. XX que como un “contemporáneo”); y *Poesía minimalista norteamericana*, antología traducida por Guillermo Teodoro Schuster y Juan Carlos Prieto Cané que incluye a Raymond Carver y otros, editada por Los libros de Orfeo en 1985.

En la década de 1990 puede verse una continuación de las tendencias de la anterior, aunque también es posible encontrar anticipos de lo que será el fenómeno de las editoriales independientes, las cuales ocuparán un lugar central en la edición de poesía traducida contemporánea en el nuevo siglo. Por ejemplo, la editorial Bajo la luna, de la cual nos ocuparemos más adelante, se fundó en Rosario en 1992 (aunque sufrió una reformulación importante cuando se mudó a Buenos Aires en 2003) y de 1992, justamente, es el poemario bilingüe *Guantes de gamuza y otros poemas*, de la brasileña Ana Cristina César, traducido por Teresa Arijón y Sandra Almeida. Dicho eso, nos ocuparemos de este fenómeno más adelante, dado que es a partir del 2001 cuando cobra mayor relevancia.⁹³

Encontramos nuevamente ediciones bilingües de autores radicados en la Argentina, a la manera de Korn y Shand (quien, como ya vimos, también editó durante esta década): *La corriente de la vida hacia su desembocadura incontenible fluye*, de Erika Blumgrund, traducido por Jorge Hacker y publicado por Milá, y *La grande respiration dansée / La gran respiración bailada* de Fredi Guthmann, traducido por Rafael Felipe Oteriño y publicado por Atuel. Blumgrund nació en Bratislava y sobrevivió al gueto de Therisienstadt; a partir de 1958 se estableció en la Argentina, donde durante muchos años fue la editora del *Judische Wochenshau*. Por su parte Guthmann, descendiente de judíos alsacianos,

93 Pese a que la década de 1990 terminó con el surgimiento de nuevos sellos editoriales, varios de ellos “independientes”, “la crisis del 2001 y el período posterior consolidaron estos nuevos modos de pensar y practicar la edición” (Venturini, 2015: 9).

nació en San Isidro pero pasó sus años de formación en Francia; luego de múltiples viajes acabaría por establecerse en Mar del Plata.

Hay dos títulos sobre los que vale la pena detenerse brevemente. El primero es *Poemas. Antología bilingüe* de Augusto de Campos, traducido por Gonzalo Aguilar y editado en 1994. De Campos, nacido en 1931, claramente podía considerarse como un poeta contemporáneo en aquel entonces (y quizá incluso hoy en día, dado que es un autor vivo). Sin embargo, el título fue publicado por el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, lo cual indica un tipo de consagración que nos llevaría a considerarlo cercano a la figura de un clásico moderno. No lo menciono para volver a problematizar la línea divisoria entre estas dos categorías, sino para ilustrar la cercanía que en ocasiones puede verificarse entre la edición de poesía y la edición académica (esta antología podría haber sido editada, sin muchos cambios por una editorial no académica), fenómeno que no se observa (al menos no en la misma medida) en la edición de narrativa contemporánea.

El segundo es *Cartas y poemas* de Charles Bukowski, traducido por Federico Ludueña y editado por *Página/12* en 1996. No todos los libros bilingües que hemos visto son ediciones lujosas, ni tampoco es este el primer libro bilingüe que puede describirse como una edición popular. Sin embargo, al ser editado por un diario, presumiblemente para ser vendido en kioscos, es un ejemplo inmejorable de cómo la edición bilingüe no se limitaba a editoriales prestigiosas. Más aun, es un indicio de que el lector de poesía que hemos descrito (semi-especializado, comprometido con el género) no es un fenómeno tan minoritario (o al menos eso juzgaron los editores de *Página 12*).

Otros libros de esta década son: *El dolor* de Giuseppe Ungaretti, traducido por Pablo y Esteban Anadón y editado en 1994 por Alción (editorial cordobesa que, como Bajo la luna, experimentará un fuerte crecimiento en el nuevo siglo); *Airiños, airiños aires. Antología poética* de la poeta gallega Rosalía de Castro, traducida por Rodolfo Alonso y editada en 1997 por Ameghino; y *Poesía* del italiano Vincenzo Rossi, traducido por Julio Bepré y Gianna Tomasetti, y editado en 1998 por la Fundación Argentina para la Poesía.

S. XXI: las editoriales independientes

Antes de entrar de lleno al tema, hay que decir que las llamadas editoriales independientes no fueron las únicas que editaron poesía traducida contemporánea en el nuevo siglo. Sin embargo, se trata por lejos del fenómeno más relevante en la edición de poesía de los últimos veinte años. Conforme las

grandes editoriales desaparecieron o fueron absorbidas por conglomerados internacionales,⁹⁴ o simplemente dejaron de publicar poesía contemporánea, las editoriales independientes tomaron la posta tanto en la publicación de poesía en castellano como en la traducción de poetas de otras lenguas. Dada la vastedad del fenómeno, aquí no es posible ofrecer más que un apunte preliminar, con la expectativa de desarrollar más el tema en trabajos ulteriores.

No es fácil dar una definición unívoca y a prueba de ambigüedades de lo que consiste una “editorial independiente”. Como señala Venturini, “El conjunto «editoriales independientes» es altamente heterogéneo, en todos los aspectos posibles: económicos, ideológicos, estéticos, comerciales.” (2015: 6). La “independencia” que normalmente se les adjudica es, por supuesto, relativa, y está mediada por toda una serie de circunstancias del mercado editorial; al mismo tiempo, muchas de las características de estas editoriales independientes pueden encontrarse en sellos del S. XX.⁹⁵ De todos modos, es inevitable utilizar la categoría, pues no hay otro modo de referirnos al tipo de editoriales que, operando en escalas más reducidas que los grandes grupos transnacionales, le han dado a la poesía un lugar protagónico en sus catálogos durante los últimos veinte años.

No todos los libros de poesía traducida publicados por editoriales independientes están en formato bilingüe. Caleta Olivia, por ejemplo, suele publicar de manera monolingüe, aunque hizo una excepción para *Sobre un día, en el mundo* de Brenda Hillman, traducido por Ezequiel Zaidenweg (2019). Sin embargo, no cabe duda que la proliferación de estas editoriales ha ampliado los límites de lo que es posible publicar en la Argentina; más aun, creció exponencialmente lo que podía ser publicado de modo bilingüe.

94 El grupo Bertelsmann adquirió en 1998 el 60% de Sudamericana (tres años después completó el 100%), y en 2000 el Grupo Planeta compró Emecé (cit. en Venturini, 2014: 33-34).

95 “Como lo han señalado Szpilbarg y Saferstein en consonancia con una definición dada por la Alianza de editores independientes, la independencia editorial posee varias dimensiones, al menos seis: independencia referida al tamaño y nacionalidad del capital económico (las editoriales independientes están sostenidas por capital de origen nacional y cuentan con una tirada reducida en comparación con la cantidad de ejemplares de un mismo título que publican los grandes sellos); independencia referida a la propuesta cultural y estética (es decir, con relación a los parámetros del mercado, del libro “vendible”, aunque el afán económico esté entre los objetivos de la actividad); independencia en la organización laboral; independencia en cuanto a la difusión, distribución y comercialización (las editoriales independientes llevan a cabo una fuerte intervención en la web y sus libros no se mueven sólo en los circuitos oficiales sino que llegan también a librerías pequeñas y selectas y a eventos como festivales y ferias, como es el caso de la Feria del Libro independiente y autogestionado); la independencia y la relación con el Estado (dado el riesgo económico que corren estos emprendimientos, están obligados a solicitar de forma más o menos esporádica subsidios provenientes de programas estatales); y finalmente, la independencia con respecto a las corporaciones (es decir, la pertenencia y participación en ellas de colectivos o agrupaciones cuyo fin es la resistencia a la concentración editorial, como EDINAR) (Szpilbarg y Saferstein 2012: 471-476).” Cit. en Venturini, 2014: 34-35. Algunas de estas características son propias del S. XXI (como la distribución a través de internet), pero otras (capital nacional, una propuesta cultural y estética autónoma) pueden encontrarse en *Sur*, sin ir muy lejos.

El incremento de la cantidad de libros publicados puede verse, por ejemplo, en la profundización de la tendencia, que por primera vez vimos en la década de 1980, de autores argentinos (o radicados en la argentina) que, habiendo escrito en castellano, editan sus poemas de modo bilingüe. Como ejemplos podemos ver *Poemas a medianoche / Poems at Midnight* de Gladys Iarregui, traducido por Judy McInnis y publicado por Libros de Tierra Firme (2003); *Ética del soldado* de Néstor Barron, traducido por Christophe Macquet y publicado por Continente (2009); y *Juglares del silencio* de Cecilia Glanzmann, traducido por Lulú Colombo y publicado por Vinciguerra (2009).

Como ya dijimos, Bajo la luna y Gog y Magog son quizá los principales exponentes de la ruptura del monopolio que hasta los años noventa, con algunas excepciones, tenían el inglés, francés, italiano, portugués y alemán en tanto lenguas (y tradiciones) fuente de textos para ser traducidos. En los ochenta encontramos el primer libro bilingüe de una lengua fuera de estas cinco (*Seis y un remordimientos para el cielo*, de Kavafis) y la primera publicación bilingüe de una lengua oriental (N.º 3 de *Xul*). Pero es con la llegada de las editoriales independientes que encontramos una tendencia marcada a publicar lenguas marginales o periféricas.⁹⁶

Bajo la luna publicó, en 2005, *El libro del haiku*, libro doblemente bilingüe ya que los poemas, además de la traducción al castellano, aparecen en *kanji* y *romanji*. Si bien se trata de poesía clásica japonesa, y no de autores contemporáneos, es necesario mencionarlo debido a su repercusión: ha pasado por tres ediciones y dos reimpressiones, y cuenta con más de cinco mil ejemplares vendidos, lo cual lo convierte prácticamente en un *bestseller* si se toman en cuenta lo reducidas que suelen ser las tiradas de estas editoriales (y de los libros de poesía en general).

La editorial, por supuesto, no prescindió de las lenguas más centrales: solo en el 2008 publicó *Confesiones de una Gioconda & otros poemas* de Anne Talvaz en traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, *Peter Street & otros poemas* de Peter Sirr en traducción de Jorge Fondebrider, *Epígrafes para la lectura de un diario* de Valerio Magrelli en traducción de Guillermo Piro y *Clinica del abandono* de Alda Merini en traducción de Delfina Muschietti (todos en formato bilingüe). Pero es con *Autobiografía de hielo* del coreano Choi Seung-Ho que, como señala Venturini (2014), la editorial le da un cariz único a su catálogo. Y aunque este libro y los otros de poetas individuales coreanos no

96 A riesgo de caer en la obviedad, hay que aclarar que llamar “marginal” o “periférica” a lenguas como la griega o la japonesa (el esloveno, el coreano, etc.), con tradiciones milenarias, no es juicio de valor sobre estas lenguas y literaturas. Estos términos (metáforas espaciales, a fin de cuentas) no buscan más que reflejar la menor frecuencia con la que son traducidas estas lenguas en la Argentina, junto con la menor cantidad de hablantes que tienen (y, por ende, la menor cantidad de lectores que serían capaces de leer de manera bilingüe un libro traducido y editado en formato bilingüe).

están en formato bilingüe, cuando la editorial publicó *19.459 km. Antología de poesía coreana contemporánea*, los poemas coreanos y sus versiones en español aparecieron lado a lado.

Gog y Magog, por su parte, comenzó con la edición de poesía eslovena en 2006 con la *Antología de poesía eslovena contemporánea*. A partir de entonces publicó doce libros más de autores eslovenos en formato bilingüe, entre ellos *Mariposas* de Brane Mozetič (2006, traducción de Marjeta Drobníč); *El fin comenzará por los suburbios*, de Peter Semolič (2008, traducción de Pablo Fajdiga); *La tierra desolada*, de Alojzij Gradnik (2009, traducción de Julia Sarachu); *Ventanas nuevas* de Primož Čučnik (2010 traducción de Pablo Fajdiga); *Las odas inacabadas*, de Aleš Debeljak (2010, traducción de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez); *La moneda de plata*, de Alojz Ihan (2010, traducción de María Florencia Ferre); *Mujer ajenjo*, de Svetlana Makarovič (2010, traducción de Julia Sarachu, con la colaboración de Mojca Jesenovec); *Poesía en holograma*, de Edvard Kocbek (2011, traducción de Julia Sarachu); *Banalidades*, de Brane Mozetič (2011, traducción de Pablo Fajdiga); *Puede pasar cualquier cosa*, de Jana Putrle Srdić (2011, traducción de Bárbara Pregelj) y *No palabras*, de Taja Kramberger (2013, traducción de Barbara Pregeli en colaboración con Gemma Santiago Alonso).⁹⁷

Estas editoriales no fueron las únicas en romper con el dominio de las cinco lenguas más frecuentadas. Audisea, por mencionar otro ejemplo, publicó poesía armenia y griega: *Disparó el arma* (2015) de Mariné Petrossian, traducida por Alice Ter-Ghevondian, y *Templo del mundo* de Yannis Yfantís (2016), traducido por Mario Domínguez Parra. También hay ediciones bilingües de autores de pueblos originarios: la editorial Continente publicó en 2008 *Kallfv mapu = Tierra azul: antología de la poesía mapuche contemporánea*, compilada por Néstor Barron (traductores innominados, posiblemente los propios autores seleccionados), así como una traducción al quichua de un poemario de Rodolfo Braceli, *El último padre / Qepa tata* (2014, traducción de Aldo Leopoldo Tevez). Como puede verse, la edición bilingüe es un fenómeno más y más extendido. Los últimos veinte años igualan la producción de los setenta anteriores: cada vez se publican más libros en este formato, de lenguas menos centrales; cada vez importa menos si existe o no un lector que pueda realizar el cotejo entre la traducción y el original, con lo cual el valor simbólico del formato bilingüe se afirma frente a su valor de uso.

97 La editorial, por supuesto, no se limitó a la poesía eslovena. En 2016 publicó *Impar* de Renato Rezende, traducido del portugués por Teresa Arijón, y *La materia de este mundo* de Sharon Olds, traducido del inglés por Inés Garland e Ignacio Di Tullio, ambos en formato bilingüe.

Conclusiones provisionarias

Dado que esta investigación es apenas una primera aproximación al fenómeno de la edición bilingüe de poesía contemporánea, toda conclusión es preliminar y está sujeta a revisión. Hecha esta aclaración, es posible afirmar que el formato bilingüe es un fenómeno polivalente en el que se mezclan valores literarios, filosóficos, editoriales y comerciales, y resulta imposible reducirlo solamente a uno de ellos debido al modo en que se cruzan y retroalimentan. Por mencionar apenas el ejemplo más obvio: dado que para un editor es objetivamente más caro editar un libro en formato bilingüe debido a su mayor volumen, es evidente que no elegiría hacerlo si este formato no fuera comercialmente rentable. Pero esa rentabilidad se nutre de la expectativa (por lo general cierta) de que el lector de poesía promedio (que, como hemos visto, no es un lector “casual”) va a preferir estas ediciones a pesar de su mayor costo, amparado (al menos en parte) en criterios literarios que confieren un mayor valor a estas ediciones, a veces por razones utilitarias (la posibilidad de leer tanto original como traducción y cotejar ambos textos), a veces por otras más bien simbólicas (el mayor prestigio de estas ediciones).

Sin duda en las justificaciones y reflexiones que hasta el momento se han elaborado sobre el formato bilingüe, los aspectos materiales y comerciales han sido mayormente ignorados. Resulta evidente que en muchos casos (en particular las ediciones bilingües de autores argentinos publicadas en la Argentina) el formato bilingüe apunta menos a constituir el “albergue de lo lejano” o a facilitar el cotejo que a distinguir al libro a la manera de una edición de lujo. El prestigio que el formato bilingüe agrega a un título no puede ser descontado a la hora de explicar el fenómeno: si aun el lector que no maneja ambas lenguas (la fuente y la meta) manifiesta una preferencia por la edición bilingüe, esta tiene un valor simbólico (y que no por ser simbólico deja de tener consecuencias materiales) que es imposible negar.

De todos modos, queda mucho por hacer. Nuestro recorrido por la historia de la edición bilingüe en la Argentina nos permitió plantear una serie de hipótesis respecto a la naturaleza de este fenómeno, pero su comprobación exigiría mayor exhaustividad. Hay dos momentos que parecen centrales en el desarrollo del formato bilingüe, y que ameritan un mayor detenimiento. El primero es el surgimiento del fenómeno a principios de los años treinta. Si bien he dado cuenta de cuáles fueron las primeras publicaciones en edición bilingüe, y qué factores pudo haberlas motivado, haría falta hilar más fino. En particular, sería necesario indagar los antecedentes a nivel internacional, ya que el mercado del libro es esencialmente global y las prácticas editoriales en un país con frecuencia se inspiran en lo que otros editores han hecho allende las fronteras. En el caso de *Sur*, se sabe que tuvo como modelos varias revistas europeas (la *Nouvelle Revue Française* del grupo de André Gide, la

Revista de Occidente de Ortega y Gasset, *The Criterion* de T. S. Eliot), y un primer paso sería indagar si estas revistas emplearon en algún momento el formato bilingüe.

El segundo momento clave es aquel en que esta práctica deja de estar reservada a la poesía traducida de los idiomas centrales (inglés, francés, italiano, portugués, alemán) y pasa a ser utilizada para idiomas más “excéntricos” como el coreano o el esloveno. Esto puede o no coincidir con su consagración como norma, en los términos anteriormente expuestos, pero sin duda marca una inflexión clave, que puede leerse como un cambio en los supuestos ideológicos que sostienen la edición bilingüe, o como la puesta en relieve de elementos que hasta ese entonces estaban parcialmente ocultos. Como hemos visto, este cambio antecede el fenómeno de las editoriales independientes, pero su generalización coincide con el advenimiento de estas. Esta conjunción entre una práctica editorial relativamente nueva y la irrupción de nuevos actores merece, por supuesto, un análisis profundo.

La prehistoria del fenómeno también merece un análisis más detenido. Hemos postulado que sus antecedentes más directos son las ediciones académicas de los clásicos grecolatinos, pero estas ediciones también tienen su historia, que habría que analizar, así como el posterior desplazamiento de esta práctica a las ediciones de clásicos modernos como el *Infierno* en versión de Mitre. Por otro lado, apenas si mencionamos las ediciones interlineales de la Biblia, otro antecedente que valdría la pena indagar, sobre todo a la luz de la fuerza que tiene el “discurso de la pérdida” en el campo poético.

Hablando de este campo, hemos postulado, a partir de evidencias parciales, la existencia de un lector de poesía que es, en buena medida, un lector especializado o semi-especializado, con un elevado compromiso con el género y que busca una relación más activa con lo que lee que el lector “casual” de narrativa. Es menester ahondar en este fenómeno tanto históricamente (cuándo y cómo surge este paradigma, en desmedro del lector más “casual”) como a través de un trabajo de campo, ya sea a través de encuestas o entrevistas, para caracterizarlo de manera más precisa. También sería necesario trabajar con los propios editores, con el objetivo de tener un panorama más completo y minucioso de las representaciones editoriales que sostienen esta práctica.

Finalmente, habría que indagar de qué manera “la presencia de lo bilingüe condiciona tanto la producción como la lectura de las traducciones” (Venturini, 2009: 130). Por un lado, esto significa investigar cuál es el *efecto* de la edición bilingüe en el lector, tanto el que es absolutamente bilingüe y puede realizar el cotejo de manera integral, como el que es parcialmente bilingüe y puede realizar un cotejo parcial (o utilizar la traducción como insumo para una lectura tentativa del original), como aquel para quien el original es incomprensible y solamente puede cotejar la disposición gráfica (elementos

como la cantidad de versos, la extensión, u otros).⁹⁸ Por otro, determinar en qué medida la *expectativa* de ser editado en este formato afecta al traductor, ya sea empujándolo a una mayor “literalidad” (en el sentido de traducir palabra por palabra, sin reconstituir los elementos formales en la lengua meta) ante la perspectiva de ser “juzgado” por el lector que realiza el cotejo o, más bien, permitiéndole una mayor libertad, pues la presencia del original exime aunque sea parcialmente a la traducción del imperativo de asumir temporalmente su lugar.

Todo esto exigiría un análisis a fondo de la poesía contemporánea traducida en tanto género o, como Venturini la describe, “producto editorial” pues, al ser el formato bilingüe uno de sus rasgos conspicuos, resulta imposible de comprender sin un panorama completo del fenómeno. El formato bilingüe pone de relieve concepciones sobre la poesía y la traducción que subyacen buena parte de las prácticas contemporáneas, pero que no siempre se verbalizan de manera explícita. Entender su naturaleza nos permitiría traerlas a la luz y arrojar un halo de claridad sobre la traducción de poesía tal como se practica hoy en día.

98 Sería necesario, como ya se dijo, distinguir adecuadamente las variantes del formato bilingüe: ver el original y la traducción en páginas enfrentadas no es lo mismo que ver el original al pie de página. Si a lo largo de este trabajo hemos procedido como si ambas variantes fueran intercambiables se debe solamente a un afán de simplificación; un trabajo más extenso deberá establecer minuciosamente sus diferencias.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, pp. 15-60.
- , (1993). La tarea del traductor. En Vega, M. A. (ed.), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 285-293. Madrid: Cátedra. Trad. de H.P. Murena.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- , (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Trad. de Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus.
- Boase-Beier, J. (2009). Poetry. En Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 194-196. New York & London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1999). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Even-Zohar, I. (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. En *Poetics Today*, 11:1, pp. 45-51.
- Hallol, A. D. (2012). Poesía y traducción en revistas argentinas de los ochentas: *Xul* y *Diario de poesía*. En *Memoria Académica: VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo, La Plata. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2365/ev.2365.pdf>.
- Hokenson, J. W. y Munson, M. (2014). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. London and New York: Routledge.
- Jakobson, R. (2000). On Linguistic Aspects of Translation. En Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 113-118. London / New York: Routledge.
- King, J. (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Trad. de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefevere, A. (1998). Chinese and Western Thinking on Translation. En Bassnett, S. y Lefevere, A., *Constructing Cultures: Essays on literary Translation*, pp. 12-24. Clevedon: Multilingual Matters.

- Mallol, A. D. (2012). Poesía y traducción en revistas argentinas de los ochentas: *Xul y Diario de poesía*. En *Memoria académica: VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2365/ev.2365.pdf> (consulta: 01/12/19).
- Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Trad. de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán.
- Ortega y Gasset, J. (1964 [1937]). Miseria y esplendor de la traducción. En *Obras Completas. Tomo V (1933-1941)*, pp. 431-452. Madrid: Revista de Occidente.
- Pariente, M. (1993). La edición bilingüe de poesía. En *Sendebarr*, 4, pp. 13-18.
- Reitani, L. (2002). Face to Face: Hölderlin in a new Italian bilingual translation. Traducción de David Graham. En *MLN*, vol. 117, N° 3.
- Scott, C. (2011). Free Verse and the translation of rhythm. En *Thinking Verse*, I, pp. 67-101.
- Steiner, G. (2013). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Open Road Media.
- Toury, G. (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En Iglesias Santos, Montserrat (comp.), *Teoría de los polisistemas*, pp. 233-255. Madrid: Arcos Libros. Trad. de Amelia Sanz Cabrerizo.
- Venturini, S. (2009). La traducción de poesía francesa en Argentina: El caso de *Diario de Poesía (2000-2004)*. En *Boletim de Pesquisa*, jan-jul 2009, Universidade Federal de Santa Catarina.
- , (2014). Un catálogo excéntrico: Editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década. En *Transfer IX*: 1-2 (mayo 2014), pp. 32-49.
- , (2015). Políticas de traducción y estrategias: sobre dos editoriales independientes argentinas. En Gerbaudo, A. (ed.), *Segundo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- , s/f. *Poesía francesa en revistas. La traducción de poesía en lengua francesa en revistas argentinas de poesía (1997-2007)*, pp. 25-27. Mimeo.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge.
- , (2013). *Translation Changes Everything*. New York: Routledge.
- Viala A. (1993). Qu'est-ce qu'un classique? En *Littératures classiques*, 19, automne 1993.
- Wilson, P. (2004). *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fuentes

- Bioy Casares, A. (1940). Prólogo. En *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- , (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Borges, J.L. (1985). Entrevista en la Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en línea: <<http://socompa.info/cultural/desgraciadamente-soy-un-escritor-popular/>> (consulta: 01/12/19).
- , (1997). Las dos maneras de traducir. En *Textos recobrados 1919-1930*, pp. 256-259. Buenos Aires: Emecé.
- Burnshaw, S. (2002). The Poem Itself: “Discussing Poems into English...”. En *The Collected Poems and Selected Prose*, pp. 358-364. Austin: University of Texas.
- César, J. (1789). *Comentarios*. Trad de Manuel de Valbuena. Madrid: Imprenta Real.
- Crotto, A. (2019). Entrevista personal, 10 de abril.
- Du Bellay, J. (1549). *Défense et illustration de la langue française*. Disponible en línea: <https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense_et_illustration_de_la_langue_fran%C3%A7aise> (consulta: 01/12/19).
- Galtier, L., ed. (1965). Advertencia preliminar. En *Antología del poema traducido. Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Jaujard, F. X., et al. (1992). La traduction de la poésie dans les revues et collections. En *Huitièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1991)*, pp. 61-94. París: Actes Sud.
- Juvenal (1839). *Satires*. Trad. de J. Dusaulx. París: C.L.F. Panckoucke.
- Nabokov, V. (1941). The Art of Translation. En *The New Republic*, 4 de agosto de 1941. Disponible en línea: <<https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>> (consulta: 01/12/19).
- . (2000 [1955]). Problems of Translation: *Onegin* in English. En Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 71-83. London / New York: Routledge.
- Ocampo, V. (1924). *De Francesca a Beatrice*. Madrid: Revista de Occidente.
- . (1961). *Tagore en las Barrancas de San Isidro*. Buenos Aires: Sur.

Samoilovich, D. (2006). Historia de un milagro poético. En *Página 12*, 7/09/2006. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3708-2006-09-07.html> (consulta: 01/12/19).

Schleiermacher, F. (1993). Sobre los diferentes métodos de traducir. En Vega, M. A., *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra: pp. 224-235. Trad. de Valentín García Yebra.

Corpus (por año de edición)

Revistas

- 1927-1928. *La Brasa*, N.º 1-9. Bernarndo Canal Feijóo et al. (eds.). Santiago del Estero.
- 1931-1966. *Sur*, N.º 2-301. Ocampo, V. y Bianco, J. (eds.). Buenos Aires.
- 1938-1943. *Sol y Luna*, N.º 1-10. Amadeo, M. y Goyeneche, J. C. (eds.). Buenos Aires.
1942. *Verde memoria*, N.º 4. Chouy Aguirre, A. M. y Wilcock, J. R. (eds.). Buenos Aires.
- 1943-1945. *Cosmorama*, N.º 1-9. Briglia, M. (ed.). Buenos Aires.
- 1945-1947. *Disco*, N.º 1-10. Wilcock, J. R. (ed.). Buenos Aires.
- 1979-1983. *Zum Zum*, N.º 1-34. Aliberti, A. (ed.). Buenos Aires.
- 1980-1997. *Xul*, N.º 1-12. Perednik, J. S. (ed.). Buenos Aires.
- 1985-1988. *Il Nuovo, Vecchio Stil*, N.º 1-22. Blanco García, T. (ed.). Córdoba.
- 1986-2006. *Diario de poesía*. N.º 1-73. Samoilovich, D. (ed.). Buenos Aires.
- 1999-2019. *Hablar de poesía*. N.º 1-40. Herrera, R. y Crotto, A. (eds.). Buenos Aires.
- 2017-2019. *Rapallo*. N.º 1-5. Cortiñas, G., Jurado Naón, E. y Massa, F. (eds.). Buenos Aires.

Libros⁹⁹

1891. Dante Alighieri. *El Infierno del Dante*. Trad. de Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Félix Lajouane.
1932. Valéry, P. *Le cimetière marin*. Trad. de Néstor Ibarra y prólogo de J. L. Borges. Buenos Aires: Schillinger.

99 ^a Autores argentinos o radicados en la Argentina que escribieron en una lengua extranjera, traducidos al castellano.

^b Autores argentinos o radicados en la Argentina que escribieron en castellano, traducidos a otra lengua.

1939. Claudel, P. *Himno al Santísimo Sacramento*. Trad. de Osvaldo Horacio Dondo. Buenos Aires: Sol y Luna.
- 1942.^a Galtier, L. *Poemas. Mot de passe. Dénouement*. Trad. de Antonio Gullo y Marcos Fingerit. Buenos Aires: Ed. de autor.
- 1942.^a Korn, A. *Poemas*. Trad. de Ernesto Palacio. Buenos Aires: Instituto de Estudios Germánicos.
1945. Géraudy, P. *Tú y yo*. Trad. de Ana María Tobal. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.
1947. Girri, A. y Shand, W. (ed. y trad.). *Poesía inglesa de la guerra española*. Buenos Aires: El Ateneo.
1948. Girri, A. y Shand, W. (ed. y trad.). *Poesía inglesa contemporánea*. Buenos Aires: Nova.
1955. Masefield, J. *El poema «Rosas»*. Trad. de José Luis Muño Azpiri. Buenos Aires: Peuser.
1956. Girri, A. y Shand, W. (ed. y trad.). *Poesía norteamericana contemporánea*. Buenos Aires: Raigal (Colección “La poesía”).
1956. Girri, A. y Viola Soto, C. (ed. y trad.). *Poesía italiana contemporánea*. Buenos Aires: Raigal (Colección “La poesía”).
1956. Eliot, T. S. *Los cuatro cuartetos*. Trad. de Juan Rodolfo Wilcock Buenos Aires: Raigal (Colección “La poesía”).
1959. Quasimodo, S. *Obra completa*. Trad. de Héctor Miguel Angeli et al. Buenos Aires: Sur.
1960. Prevert, J. *Paroles – Palabras*. Trad. de Juan José Ceselli. Buenos Aires: Fabril (Colección “Los libros del girasol”).
1961. Perse, S. J. *Señales de mar*. Trad. de Lysandro Galtier. Buenos Aires: Sur.
1965. Girri, A. (ed. y trad.). *Quince poetas norteamericanos*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba.
1965. Galtier, L. (ed.). *Antología del poema traducido. Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1967. Stevens, W. *Poemas*. Trad. de Alberto Girri. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba.
1973. Armani, H. (ed. y trad.). *Poetas italianos del S. XX*. Buenos Aires: Fausto.
1974. Ungaretti, G. *La alegría, la tierra prometida*. Trad. de Oreste Frattoni. Buenos Aires: Fausto.

1974. Hesse, H. *Antología poética*. Trad. de Rodolfo Modern. Buenos Aires: Fausto.
1974. Jouve, P. J. *Poesía*. Trad. de Federico Gorbea. Buenos Aires: Fausto.
1974. Cesaire, A. *Las armas milagrosas*. Trad. de Lysandro Galtier. Buenos Aires: Fausto.
1974. Revol, E. L. (ed. y trad.). *Poesía inglesa contemporánea*. Buenos Aires: Fausto.
1974. Modern, R. (ed. y trad.). *Poesía alemana del S. XX*. Buenos Aires: Fausto.
1974. Aguirre, R. G. (ed. y trad.). *Poetas franceses contemporáneos*. Buenos Aires: Fausto.
1975. Pavese, C. *Poemas inéditos. Poemas elegidos*. Trad. de Horacio Armani. Buenos Aires: Fausto.
1975. Cendrars, B. *Poesía completa*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fausto.
1975. Ungaretti, G. *Ungaretti soldado*. Trad. de Delia Checchi, con estudio de Nicolás Cocaro.
1976. Revol, E. L. (ed. y trad.). *Poetas norteamericanos contemporáneos*. Buenos Aires: Fausto.
1976. Quasimodo, S. *Todos los poemas*. Trad. de Leopoldo Di Leo. Buenos Aires: Fausto.
1976. Michaux, H. *La vida en los pliegues*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fausto.
1978. Mendes, M. *La virgen imprudente y otros poemas*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Calicanto.
1978. Andrade, C. D. *Amar-amargo y otros poemas*. Trad. de Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto.
1978. Kovadloff, S. (ed. y trad.). *Las voces solidarias*. Buenos Aires: Calicanto.
1979. Cassiano, R. *La difícil mañana y otros poemas*. Trad. de Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto.
1979. Gullar, F. *Hombre común y otros poemas*. Trad. de Santiago Kovadloff Buenos Aires: Calicanto.
1979. Meireles, C. *Mapa falso y otros poemas*. Trad. de Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto.
1979. Bandeira, M. *Momento en un café y otros poemas*. Trad. de Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto.
1979. Lee Masters, E. *Antología de Spoon River*. Trad. de Alberto Girri. Buenos Aires: Fausto.
1979. Costa Filho, O. *Un solo amor: antología bilingüe*. Trad. de Estela dos Santos. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños.
1979. Claudel, P. *Oda jubilar*. Trad. de Victoria Ocampo. Buenos Aires: Revista Sur.

1979. Rothke, T. *Poemas*. Trad. de Alberto Girri. Buenos Aires: Fraterna.
- 1981.^b Gidi, R. *El beso del Papa*. Trad. de Elena Ferrante. Mar del Plata.
- 1981.^a Shand, W. *Poemas*. Trad. de Miguel Eduardo Dolan. Buenos Aires: Fraterna.
- 1982.^a Shand, W. *Poemas*. Trad. de Alberto Girri. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía.
1982. Elytis, O. *Seis y un remordimientos para el cielo*. Trad. de Nina Anghelidis y Nicolás Cocaro. Buenos Aires: Argonauta.
1983. Eliot, T. S. *Retrato de una dama y otros poemas*. Trad. de Alberto Girri y Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Corregidor.
- 1983.^b Pizarnik, A. *Poèmes / Poemas*. Trad. de Claude Couffon. París: Centre Culturel Argentin.
- 1983.^b Girondo, O. *Poèmes / Poemas*. Trad. de Marie Thabuy Ramalingam. París: Centre Culturel Argentin.
- 1983.^b Castilla, M. *Poèmes / Poemas*. Trad. de Marie Thabuy Ramalingam. París: Centre Culturel Argentin.
1985. Valéry, P. *Le cimetière marin / El cementerio marino*. Trad. de Héctor Ciocchini y Héctor Blas González. Buenos Aires: Cármina.
1985. Carver, R. et al. *Poesía minimalista norteamericana*. Trad. de Guillermo Teodoro Schuster y Juan Carlos Prieto Cané. Buenos Aires: Los libros de Orfeo.
- 1985.^b Granda, E. et. al. *4 poetas*. Trad. de Rosella Livoli y Carlos Vitale. Castelar: Otros cielos.
- 1986.^b Fábregas, E. et. al. *4 poetas*. Trad. de Antonio Aliberti. Castelar: Otros cielos.
- 1986.^b Aliberti, A. et. al. *4 poetas*. Trad. Juan Carlos Vasco. Castelar: Otros cielos.
- 1986.^b Faggiani, R. et. al. *4 poetas*. Trad. de Alba Ponzo. Castelar: Otros cielos.
- 1986.^b D'Inzeo, N. *Las mariposas no vuelven de la guerra*. Trad. de Patric Duval y Margarita Volpi Bellapart. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- 1987.^b Alva Negri, T. *Voyage de la mort et autres poèmes*. Trad. de Bernard Sesé. Buenos Aires: Cuco-Rey.
- 1988.^a Shand, W. *Poemas*. Trad. de Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

- 1989.^b Aliberti, A. (ed. y trad.). *La poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Fos Epsilon.
- 1991.^a Shand, W. *Homo Sapiens*. Trad. de Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
1992. César, A. C. *Guantes de gamuza y otros poemas*. Trad. de Teresa Arijón y Sandra Almeida. Rosario: Bajo la luna.
- 1993.^a Shand, W. *Poemas*. Trad. de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
1994. De Campos, A. *Poemas. Antología bilingüe*. Trad. de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.
- 1995.^a Blumgrund, E. *La corriente de la vida hacia su desembocadura incontenible fluye*. Trad. de Jorge Hacker. Buenos Aires: Milá.
1996. Bukowski, C. *Cartas y poemas*. Trad. de Federico Ludueña. Buenos Aires: Página 12.
1997. De Castro, R. *Airiños, airiños aires*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Ameghino.
- 1997.^a Guthman, F. *La grande respiration dansée / La gran respiración bailada*. Trad. de Rafael Felipe Oterriño. Buenos Aires: Atuel.
1998. Rossi, V. *Poesía*. Trad. de Julio Bepre y Gianna Tomasetti. Buenos Aires: Fundació Argentina para la Poesía.
2000. Di Manno, Y. *Antología poética*. Trad. de Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
2000. Bellesi, D. (ed. y trad.). *Contéstame, baila mi danza: 13 poetas norteamericanas*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
2001. De Mello, T. *Los estatutos del hombre*. Trad. de Pablo Neruda. Buenos Aires: V&R.
2001. Laughlin, J. *Los poemas de amor de James Laughlin*. Trad. de Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore. Mar del Plata: Martín.
2001. Anadón, P. (ed. y trad.). *El astro disperso: últimas transformaciones de la poesía en Italia*. Buenos Aires: Ediciones del copista.
2002. Steinmetz, J.-L. *Antología poética*. Trad. de Inés Introcaso. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

- 2003.^b Ilarregui, G. *Poemas a medianoche / Poems at midnight*. Trad. de Judy B. McInnis. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
2005. Ausländer, R. *Madretierra palabra*. Trad. de Erika Blumgrund. Buenos Aires: Milá.
2005. Bilac, O. *Poesía escogida*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: De La Flor.
2005. Silva, A. *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la luna.
2006. Sarachu, J. et al. (ed. y trad.) *Antología de poesía eslovena contemporánea*. Buenos Aires: Gog y Magog.
2006. Mozetič, B. *Mariposas*. Trad. de Marjeta Drobnič. Buenos Aires: Gog y Magog.
2006. César, A. C. *Álbum de retazos. Antología crítica*. Trad. de Florencia Garramuño, Luciana Leone y Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor.
2007. Franca, H. *La noche de un día*. Trad. de Horacio Castillo. Buenos Aires: Francachela.
2008. Semolič, P. *El fin comenzará por los suburbios*. Trad. de Pablo Fajdiga. Buenos Aires: Gog y Magog.
2008. Barron, N. (comp.). *Kallfv mapu = Tierra azul: antología de la poesía mapuche contemporánea*. Trads. innominados. Buenos Aires: Continente.
2008. Talvaz, A. *Confesiones de una Gioconda & otros poemas*. Trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Bajo la luna.
2008. Sirr, P. *Peter Street & otros poemas*. Trad. de Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Bajo la luna.
2008. Magrelli, V. *Epígrafes para la lectura de un diario*. Trad. de Guillermo Piro. Buenos Aires: Bajo la luna. 8905 5000
2008. Merini, A. *Clinica del abandono*. Trad. de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Bajo la luna.
2008. Meschonnic, H. *Puesto que soy esa zarza*. Trad. de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán.
2009. Gradnik, A. *La tierra desolada*. Trad. de Julia Sarachu. Buenos Aires: Gog y Magog.
- 2009.^b Barron, N. *Ética del soldado*. Trad. de Christophe Marquet. Buenos Aires: Continente.
- 2009.^b Glanzmann, C. *Juglares del silencio: poemario bilingüe*. Trad. de Lulú Colombo. Buenos Aires: Vinciguerra.
2010. Čučnik, P. *Ventanas nuevas*. Trad. de Pablo Fajdiga. Buenos Aires: Gog y Magog.

2010. Debeljak, A. *Las odas inacabadas*. Trad. de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez. Buenos Aires: Gog y Magog.
2010. Ilhan, A. *La moneda de plata*. Trad. de María Florencia Ferre. Buenos Aires: Gog y Magog.
2010. Makarovič, S. *Mujer ajenjo*. Trad. de Julia Sarachu y Mojca Jesenovec. Buenos Aires: Gog y Magog.
- 2010.^b Lamborghini, L. *Siguiendo al conejo / Following the Rabbit*. Trad. de Flavia Lamborghini. Buenos Aires: Paradiso.
2010. Freitas Filho, A. *Entre cielo y suelo: una antología*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Corregidor.
2011. Kocbek, E. *Poesía en holograma*. Trad. de Julia Sarachu. Buenos Aires: Gog y Magog.
2011. Mozetič, B. *Banalidades*. Trad. de Pablo Fajdiga. Buenos Aires: Gog y Magog.
2011. Putrle Srdić, J. *Puede pasar cualquier cosa*. Trad. de Bárbara Pregelj. Buenos Aires: Gog y Magog.
2011. De Angelis, M. *Biografía sumaria*. Trad. de María Julia de Ruschi Crespo. Buenos Aires: Hilos.
2011. Macquet, C. *Luna Western*. Trad. de Lisandro Llano. Buenos Aires: Paradiso.
2011. Azevedo, C. *Monodrama*. Trad. de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Corregidor.
2012. Moretti, M. *Lugares recobrados: antología*. Trad. de Elvira Dolores Maison. Buenos Aires: Libros de la talita dorada.
- 2012.^b Ilarregui, G. *El libro de vidrio / The Glass Book*. Trad. de América Martínez Cruzado. Buenos Aires: Del Dock.
2013. Kramberger, T. *No palabras*. Trad. de Barbara Pregeli y Gemma Santiago Alonso. Buenos Aires: Gog y Magog.
2013. Schehadé, G. *Los poemas*. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Hilos.
2013. Macquet, C. *Desde Luna Western*. Trad. de Lisandro Llano. Buenos Aires: Paradiso.
2013. De Moraes, V. *Antología sustancial*. Trad. de Cristian Nápoli. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
2013. Baron Supervielle, S. *Al margen / En marge*. Trad. de Silvia Baron Supervielle, Eduardo Berti, Axel Gasquet, Vivian Lofiego y Diego Vecchio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

2014. Palacio Gamboa, M. (ed. y trad.). *Bicho de siete cabezas: selección de la poesía contemporánea brasileña*. Capilla del Monte: De todos los mares.
- 2014.^b Braceli, R. *El último padre / Qepa tata*. Trad. de Aldo Leopoldo Tevez. Buenos Aires: Continente.
- 2014.^b Macció, K. *Mis peores poemas de amor / My Worst Love Poems*. Trad. de Annie McDermott. Buenos Aires: Viajera Editorial.
2015. Gambolini, G. (ed. y trad.). *La memoria esparcida: poesía irlandesa actual*. Capilla del Monte: De todos los mares.
2015. Baroni, H. et al. *Sueños, hechos... y palabras: antología bilingüe castellana-euskera*. Trad. innominados. Buenos Aires: Plop.
2015. Petrossian, M. *Disparó el arma*. Trad. de Alice Ter-Ghevondian. Buenos Aires: Audisea.
2016. Yfantís, Y. *Templo del mundo*. Trad. de Mario Domínguez Parra. Buenos Aires: Audisea.
2016. Yoon, S.-M. (ed. y trad.). *19.459 km. Antología de poesía coreana contemporánea*. Buenos Aires: Bajo la luna.
2016. Rezende, R. *Impar*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Gog y Magog.
2016. Olds, S. *La materia de este mundo*. Trad. de Inés Garland e Ignacio Di Tullio. Buenos Aires: Gog y Magog.
2017. Voker, B. *La flora de los escombros*. Trad. de Silvana Franzetti. Buenos Aires: El jardín de las delicias.
2017. Myers, R. *Tener*. Trad. de Ezequiel Zaidenweg. Buenos Aires: Audisea.
2018. Burnside, J. *Aprender a dormir*. Trad. de Daniel Lipara. Buenos Aires: Audisea.
2018. Domin, H. *Canciones para dar aliento*. Trad. de Geraldine Gutiérrez Wienken. Buenos Aires: Llantén.
- 2019.^b Spais, C. *La voz del agua / The voice of water*. Trad. de Lucrecia Irene Lavigna. Buenos Aires: Fundación La Hendija.
2019. Hillman, B. *Sobre un día, en el mundo*. Trad. de Ezequiel Zaidenweg. Buenos Aires: Caleta Olivia.