

1611

REVISTA DE HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN
A JOURNAL OF TRANSLATION HISTORY
REVISTA D'HISTÒRIA DE LA TRADUCCIÓ

NÚMEROS | ISSUES | NÚMEROS

ARTÍCULOS | ARTICLES | ARTICLES

ESCENARIOS | SCENES | ESCENARIS

NÚMERO 7
ISSUE 7



2013

MÁRGENES DE LA TRADUCCIÓN: PARATEXTOS EN LOS TÍTULOS DE EDITORIALES INDEPENDIENTES DE POESÍA EN ARGENTINA (2003-2013)

Santiago Venturini

Becario posdoctoral de CONICET
CEDINTEL, CEC (FHUC, UNL)



Recibido: 30 octubre 2013
Aceptado: 27 noviembre 2013

José Luis Mangieri afirmaba en *Es rigurosamente cierto*, un libro de entrevistas y testimonios sobre su trayectoria como editor y figura de la cultura argentina, que «en general, las editoriales chicas tienen un privilegio, y es que pueden editar lo que se les da la gana sin ningún condicionamiento. En cambio, los editores de las grandes empresas editoriales no tienen esa prerrogativa. ¿Por qué? Justamente porque antes que editoriales son empresas, tienen que facturar y rendir cuentas [...] En última instancia me alegro de que Alfaguara edite todo Andrés Rivera, o que Seix Barral edite a Gelman y a Saer en tiradas que las editoriales pequeñas nunca hubieran podido hacer. Pero claro, eso fue posible porque alguien antes abonó el campo, creando la necesidad de esos escritores. Y aquí es donde vuelven a aparecer las editoriales chicas que, a diferencia de las grandes empresas editoriales, no se tiran a lo seguro, sino que se arriesgan y hacen progresar la cultura» (Mangieri, 2004, 57). En esa fractura del campo editorial argentino que marca Mangieri, las «editoriales chicas» se diferencian de las «grandes empresas editoriales» por no perseguir un objetivo esencialmente económico y por pensar la edición, fundamentalmente, como un acto de intervención literaria y cultural cuya principal apuesta es «abonar» el campo con nuevas poéticas y anticipar los autores del futuro.

Los rasgos que señala Mangieri permiten comprender el funcionamiento de un gran número de editoriales literarias que vienen surgiendo en Argentina desde hace al menos una década: es posible nombrar sellos muy diferentes entre sí, en términos de trayectoria y de volumen publicado, como Alción, Adriana Hidalgo, Entropía, Mansalva, Mar Dulce, Santiago Arcos y La Bestia Equilátera. No es casual que en gran parte de estos sellos la traducción ocupe un lugar central: en la intervención que planean llevar a cabo estas editoriales la traducción es, como veremos, una práctica primordial para la configuración de un catálogo idiosincrático.

El objeto de este trabajo son los títulos de poesía en lengua extranjera publicados por dos editoriales independientes de poesía que diseñaron, a lo largo de una década (2003-2013), una colección de traducciones: *Bajo la luna* y *Gog y Magog*. (1) Ambas editoriales forman parte de ese «colectivo» formado por sellos como los nombrados más arriba, un conjunto de emprendimientos cuya política editorial no puede pensarse sin tener en cuenta los rasgos que reconfiguraron al campo editorial argentino desde fines de la década de 1990, reconfiguración que excede el ámbito de nuestro país y habla de un estado global de la edición (Schiffrin, 2000 y 2006; Colleu, 2004). En el caso argentino, la apropiación de las principales editoriales nacionales por parte de capitales extranjeros acentuó la polarización de la industria editorial y su concentración económica en manos de los grandes conglomerados editoriales transnacionales. En este panorama se produjo, como forma de resistencia, la consolidación de otro modo alternativo de pensar y practicar la edición, el de la denominada «edición independiente», más atenta a la especificidad del producto libro y a su intervención en la trama cultural (Botto, 2006; Vanoli, 2006 y 2010).

El interés de esta investigación es pensar a la traducción como una práctica situada en términos literarios y culturales, es decir, un proceso y un producto cuya posición y función están determinados por los agentes y las formaciones que la practican (Even-Zohar, 1999; Toury, 2004). Desde este punto de vista, en el espacio de las llamadas «editoriales literarias independientes» –la denominación para estos emprendimientos puede discutirse (Vanoli 2006 y 2010), y lo hemos hecho (Venturini 2013a, 2013b)– y, también, en el espacio de las que elegimos llamar, de modo más específico, «editoriales independientes de poesía», la traducción es un proceso de importación que excede el acto lingüístico y material de traducir e incluye otras prácticas discursivas que las editoriales explotan para intervenir en el panorama editorial y cultural. Si gran parte de las editoriales literarias independientes son editoriales traductoras, es decir, si deciden construir un catálogo sobre la base de la inclusión y la promoción de autores que escriben en otras lenguas, es debido a que la traducción, lejos de ser una elección aleatoria, les permite no solo poner en circulación nombres y textos a los que son afines estéticamente sino también sostener una política editorial idiosincrásica y, al mismo tiempo, de resistencia. El recurso a la traducción por parte de las pequeñas editoriales no debe, entonces, entenderse

exclusivamente como una vía para la importación de *lo nuevo* (en términos editoriales o de sistema, o en ambos), sino que hay detrás un uso de la práctica orientado a otros fines: la traducción responde a una estrategia de posicionamiento que estos sellos implementan de forma más o menos explícita con el objetivo de forjarse un lugar propio en la escena argentina de los libros. Porque para estas editoriales, el diseño de un catálogo es una verdadera declaración de identidad.

Algunos trabajos sobre la cuestión, producidos con un interés sociológico, han dejado en claro que el modo en que se practica la traducción no es disociable del lugar que el sello que traduce ocupa en un campo editorial determinado. En *Translatio*, un estudio detallado sobre el mercado francés y el mercado internacional de la traducción en Francia, Gisèle Sapiro diferencia y describe con un trabajo de Bourdieu como antecedente (1999) dos polos en la producción de traducciones, una descripción que puede trasladarse con ciertas reservas al ámbito argentino: «El espacio de la literatura traducida se estructura entre un circuito de gran producción y un circuito de producción restringida. Mientras que el circuito de gran producción se caracteriza, de un lado, por la concentración lingüística en torno de la lengua dominante que es el inglés, y del otro, por la dispersión de autores, el circuito de producción restringida está marcado, contrariamente, por la relativa concentración de autores y la diversificación de lenguas, en el seno de las cuales el inglés está subrepresentado» (2008, 208). Entre los rasgos que permiten distinguir a un circuito del otro –puede afirmarse, al pasar, que la baja presencia del inglés es una cuestión que se comprueba claramente si se revisan rápidamente los catálogos de Bajo la Luna y Gog y Magog–, hay uno que resulta relevante para pensar el funcionamiento de las dos editoriales que nos interesan: la apuesta por las lenguas raras. Si bien ambas editoriales traducen las lenguas canónicas que dominaron la tradición de traducciones en Argentina (el inglés, el francés o el italiano) (Venturini, 2013b), la elección de lenguas no comunes, de «pequeñas» lenguas» (Casanova, 2001, 333-334), de «lenguas semiperiféricas» o «periféricas» (Sapiro 2008, 29-30) apunta al montaje de un catálogo idiosincrásico, excéntrico en relación con el de las grandes editoriales y una «política de la traducción» (Toury, 1995, 100) de carácter más o menos sistemático. En este sentido, como señala Sapiro, «la valorización de esta elección de lenguas raras responde a lógicas identitarias más que estéticas» (1999, 209).

En el catálogo de Bajo la Luna este punto de inflexión es, como ya hemos señalado (Venturini 2013b), el coreano. Los títulos de poesía y de narrativa traducidos de esa lengua conforman una «Biblioteca coreana contemporánea» dirigida por el escritor y traductor Oliverio Coelho: *No brilla la luz verdadera* de Hwang Ji-Woo (1952), *Autobiografía de hielo* de Choi Seung-Ho (1954), *Papel* de Shin Dal-ja (1943) y *El tiempo humano* de Mu-san Baek (1954) son los cuatro títulos de poesía que incluye esta biblioteca, traducidos por hablantes nativos: Yong-Tae Min, Kim Un-kyung (traductora de Seung-Ho y Dal-Ja) y Sun-me Yoon, respectivamente. Estos títulos se complementan con los de narrativa: *Nueve pares de zapatos* (1977) de Yun Heung-Gil (1942), traducida por Song Byeong-Sun; *Mandala* (1979) de Seongdong Kim (1947), traducida por Kim Chang-Min; *Tengo derecho a destruirme* (1996), de Kim Yung-Ha (1968), traducida por Jung Hye-ri y el autor; y *La vegetariana* (2007) de Han Kang (1970), traducida por Sun-Me Yoon (la misma traductora del poeta Mu-san Baek). El repertorio se completa con el libro de Kim Yeolgyu, *15 códigos de la cultura coreana* que, desde el ensayo, construye un saber de orden antropológico sobre la cultura coreana.

En el catálogo de Gog y Magog el punto de inflexión está dado por otra lengua periférica: el esloveno. Desde 2006, con la publicación de una *Antología de poesía eslovena contemporánea*, la editorial fue conformando una colección única de poesía en esta lengua, que abarca actualmente gran parte del catálogo: de veintiséis títulos traducidos, trece corresponden a poetas eslovenos. **(2)** Estos volúmenes trazan una línea de casi un siglo: aparecen dos poetas nacidos en el XIX, como Simon Gregorčič (1844-1906) y Alojzij Gradnik (1882-1967) y diferentes exponentes de la poesía eslovena contemporánea: Edvard Kocbek (1904-1981), Svetlana Makarovič (1939), Brane Mozetič (1958), Aleš Debeljak (1961), Alojz Ihan (1961), Peter Semolič (1967), además de poetas más jóvenes como Taja Kramberger (1970), Primož Čučnik (1971) y Jana Putrle Srdić (1975) (Venturini 2013a y 2013 b).

La periferia de la traducción

Este trabajo se propone pensar una cuestión tan puntual como determinante: las características y la trascendencia del dispositivo paratextual que editoriales independientes de poesía como Bajo la Luna y Gog y Magog diseñan para los títulos de poesía extranjera en traducción que publican. Hace más de dos décadas, Gérard Genette desarrolló el concepto de «paratexto» que ya había presentado en las páginas de *Palimpsestos* (1962). Su aporte resulta ineludible para medir el alcance que tiene el concepto en relación con la traducción, aun cuando él mismo se haya encargado de señalar, en las antípodas de *Umbrales* (1987), que su análisis dejaba de lado tres prácticas cuya pertinencia paratextual considera innegable: la publicación en folletín, la ilustración y la traducción (350). Si el paratexto hace referencia a «un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas» (Genette, 2001, 8) que le confieren a cualquier texto el estatuto de libro ante los lectores, lo paratextual aparece como una «zona indecisa entre el adentro y el afuera» del libro (un umbral, un vestíbulo), una zona de transición entre texto y extratexto que es, al mismo tiempo, una zona de *transacción*: «lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados» (1987, 8). Su fuerza pragmática proviene del hecho de que todo elemento paratextual (portadas, títulos, notas, prólogos, epílogos, glosarios, etcétera) posee cierta *fuerza ilocutoria* (1987, 15): comunica un mensaje, aporta determinada información pero expone simultáneamente una intención o interpretación construida por el autor o por los demás agentes –editores, traductores, prologuistas, diseñadores– que intervienen en el proceso de publicación de un libro. Esto hace que el paratexto sea siempre un dispositivo orientado, un «dispositivo pragmático que, por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido» (Alvarado, 2009, 16). No es difícil apreciar la trascendencia

de la noción de paratexto para pensar la traducción como un producto editorial específico, lo que es muy diferente de definirla como una práctica de carácter paratextual en relación con un texto anterior: como lo ha señalado Gürçağlar (2002), la traducción definida como paratexto del modo en que lo hace Genette reproduce una relación esquemática y jerárquica entre original y traducción, sostenida a su vez en un concepto estático de texto que no contempla los modos en que los paratextos modelan una traducción. En otros términos, la noción de traducción como paratexto es solidaria de un enfoque fuertemente orientado hacia el texto fuente y restringe la perspectiva en la investigación sobre traducción (en la medida en que no permite dar cuenta, por ejemplo, de casos como el de las seudotraducciones).

Dado que importa a un nuevo ámbito textos y autores que la mayor parte de las veces son desconocidos para los lectores vernáculos, la traducción hace un uso interesante de los paratextos: el recurso paratextual es clave para la traducción en la medida en que le permite construir anticipadamente el valor de determinado autor y determinada obra. Esta cuestión se conecta con un rasgo básico de los intercambios internacionales que señala Bourdieu: la transferencia de una obra de un campo nacional a otro «se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sociales: una operación de selección (¿Qué es lo que se traduce? ¿qué es lo que se publica? en toda importación de un texto extranjero hay una operación de marcado, marcado a través de la editorial, la colección, el traductor y el prologuista [...]); una operación de lectura por último, en la que los lectores aplican a la obra categorías de percepción y problemáticas que son el producto de un campo de producción diferente» (1990, 162). Si bien estas operaciones exceden el objeto puntual de este trabajo, la noción de paratexto se vuelve productiva precisamente para pensar ese marcaje del texto, para reflexionar sobre la presentación de las obras y autores traducidos y, por otro lado, rastrear representaciones de la práctica misma de traducir, ya que «los elementos paratextuales inmediatos que rodean las obras, el peritexto, pueden también proveer información sobre la visión que los editores y traductores tienen sobre la traducción» (Gürçağlar 2002, 59).

La «Biblioteca coreana contemporánea» de Bajo la luna y la colección de poesía eslovena en Gog y Magog son un interesante punto de partida para el análisis del dispositivo paratextual. La cubierta (tapa o portada), la contraportada o contratapa y las solapas (delanteras y traseras) son paratextos de alta visibilidad a los que hay que agregar otros, no menos ostensibles, como aquello que Genette denomina «instancia prefacial», es decir, «toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar), autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede» (1987, 137): introducciones, prefacios, notas introductorias, entre otras denominaciones posibles, pero también aquellos que ocupan el emplazamiento opuesto, como el epílogo, incluido en algunos volúmenes. Hay que tener en cuenta, además, la nota de traductor, un paratexto fundamental que ya ha sido detalladamente analizado (Henry, 2000) pero que no abordaremos ahora porque su análisis implica exceder lo paratextual para revisar estrategias puntuales de traducción, diferentes en cada caso.

Una primera indagación a los volúmenes de poesía publicados por Gog y Magog y Bajo la luna permite hacer dos observaciones. La primera es que la inclusión de paratextos –esta es también una afirmación general de Genette– nunca es constante y sistemática. La segunda es que la inclusión de los paratextos antes nombrados varía modo relevante de un sello al otro. Esta variación puede explicarse, en parte, por cuestiones puntuales como la modificación del formato de los libros. Mientras que Bajo la Luna, desde su traslado a Buenos Aires, estabiliza rápidamente el formato de sus títulos, Gog y Magog lo redefine a lo largo del tiempo, ensaya formatos hasta alcanzar uno definitivo, que se mantiene en los últimos años (Sarachu, 2013). Por esta razón, a diferencia de los volúmenes de Bajo la Luna que cuentan con solapas y contraportada impresas, varios de los primeros libros publicados por la editorial no poseen solapas ni contratapas impresas (ni siquiera índice), diseño que se va modificando con la aparición de nuevos títulos. Otro de los cambios relevantes que introduce Gog y Magog es la incorporación de fotografías en tapa: cada volumen de Gog y Magog lleva en la tapa la fotografía de un fotógrafo contemporáneo. Podría indagarse la relación que se establece entre la imagen y el título de cada libro que aparece en un recuadro: una relación que va desde el vínculo más literal (como en *Ventanas nuevas* de Primož Čučnik o, fuera de la poesía eslovena, *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos*) a otra más indirecta, que hace de la imagen, fundamentalmente, un elemento ornamental. Por su parte, Bajo la luna mantiene la discreción de sus cubiertas, a un color y sin ninguna imagen en el caso de los libros de poesía extranjera (en otros títulos hay una apuesta al diseño de portada), pero elige, en cambio, colocar una indicación genérica, que define genéricamente al texto y orienta una lectura: «poesía» es una de las tres menciones que agrupa a sus libros traducidos (junto con «novela» y «ensayo»).

Es necesario hacer una acotación en relación con un elemento fundamental que aparece en la cubierta: el título. Si bien muchos son la traducción directa del título original, **(3)** otros son seleccionados o creados por los editores y traductores. Esto se debe, en parte, al predominio que tiene en ambas colecciones la forma antología: antologías de autor (como la de Choi Seung-Ho o Hwang Ji-Woo en Bajo la Luna), antologías de poesía en determinada lengua, con un recorte nacional (como *Irlandesas. 14 poetas contemporáneas* en Bajo la Luna o *Poesía eslovena contemporánea* en Gog y Magog) o antologías genéricas (como *El libro del haiku* en Bajo la Luna). Un procedimiento muy habitual es utilizar el título de un poema para titular el libro, operación en la que siempre se busca la opción más novedosa y atractiva con el fin de captar la atención de los lectores. **(4)** Las implicancias de este procedimiento no son menores. Un ejemplo. El título de la antología del esloveno Edvard Kocbek (1904-1981), *Poesía en holograma*, fue decidido por su traductora y editora Julia Sarachu, en base a una lectura que ella misma hace de la poética de Kocbek en la introducción. En «Sobre Kocbek y su obra», Sarachu señala que «Kocbek resuelve las contradicciones existenciales en el plano simbólico [...] el procedimiento más complejo que lleva a cabo para resolver las contradicciones, es el análisis del yo a partir del desdoblamiento y la perspectiva [...] Kocbek también se observa a sí mismo desde diferentes puntos de vista, que proyecta en el poema como holograma de su mente» (Kocbek, 2011, 6-7). En la portada, el título novedoso se combina con una fotografía intervenida de Curro Palacios Taberner que replica visualmente, en cierta forma, la lectura de la traductora. Sin dudas, la presentación impacta en la imagen previa que el lector construye de Kocbek antes de leerlo: los paratextos modernizan y actualizan la imagen de un poeta que en realidad recibió atención tardíamente en su propio

ámbito, que fue releído y recuperado como uno de los principales exponentes de la literatura eslovena recién hace poco más de una década (debido, como lo señala Sarachu, a una cuestión ideológica).

Las solapas, esos «restos atrofiados de un antiguo replegado» del libro (Genette, 2001, 28), constituyen paratextos con funciones invariables: en el caso de la solapa delantera, aportar información biobibliográfica sobre el autor (datos biográficos, lista de libros de publicados pero también otra información relevante como premios recibidos o cargos institucionales) y elaborar, eventualmente, un sintético comentario crítico sobre él o sobre la obra que se traduce. La solapa trasera, por su parte, es el lugar en el que se consignan otros títulos del catálogo. Al igual que otros paratextos externos como la portada o la contraportada, las solapas enfatizan la promoción del producto y tienen una función puramente comercial. Sin embargo, habría que revisar la pertinencia de esta afirmación en el caso de editoriales como Gog y Magog, que incorpora tardíamente solapas a sus libros (recién desde 2011 y no de forma constante, según el título), por lo que el repaso biobibliográfico se encuentra en la introducción o la contratapa (cuando esta aparece escrita, dado que en muchos de sus títulos las contratas no contienen ninguna información). Esto da cuenta de una concepción diferente del libro, un objeto en el que la dimensión comercial no es la más relevante. Esto no significa que el objetivo económico esté ausente de las metas que se plantean estas editoriales, pero sí que obedece a estrategias que no se limitan a la confección material del libro.

En la utilización de la solapa delantera pero también de la tapa, aparece una cuestión que marca una diferencia entre Gog y Magog y Bajo la Luna: la mención del traductor. Bajo la Luna consigna el nombre del traductor en portada y en muchos casos (Hwang Ji-Woo, Shin Dal-Ja, Mu-San Baek, pero también en el volumen de Herman Melville, Alda Merini o en *El libro del haiku*) incluye una nota biobibliográfica del traductor debajo de la correspondiente al autor. Lejos de ser un detalle, la mención del nombre del traductor le asigna visibilidad al mismo, define al texto que se publica como una traducción y constituye un aviso al lector acerca del modo en que debería leer lo que tiene en las manos.

Las contratas tienen una función similar a la de las solapas, aunque extendida: si bien se puede recuperar allí información sobre el autor y la obra extranjera (sobre todo para destacar su excepcionalidad o su lugar *hors du commun*), la contraportada es el emplazamiento en el que se monta un breve discurso crítico que traza líneas de lectura del autor y la obra en cuestión. Desde este punto de vista, muchas veces funciona como un paratexto de la cautela hermenéutica, en la medida en que intenta orientar una lectura, asegurar una determinada recepción. Así, por ejemplo, en la contratapa de *Banalidades*, del esloveno Brane Mozetič, se lee: «Al título de este libro, *Banalidades*, ciertamente hay que leerlo como una ironía. Los poemas exploran las zonas oscuras de la conciencia de su autor. Son llaves que abren las puertas blindadas que resguardan los espacios secretos de la memoria, aquellos que pueden rasgar la coraza de la personalidad». Y en la contraportada de *Mujer ajeno* se lee que «Svetlana Makarovič (Eslovenia, 1939) es la principal referente de la poesía de los Balcanes en la segunda mitad del siglo XX. En su trabajo reelabora los temas de la cultura popular eslava precristiana desde un realismo extremo que parece surgir como fruto amargo de la experiencia de las guerras mundiales». Estos ejemplos exponen algo así como una norma, dado que la retórica se repite en la mayor parte de los volúmenes. Es necesario señalar que al mismo tiempo la contraportada suele ser un paratexto mecánico, que se construye a través de la reiteración de lo afirmado en otros paratextos como la instancia prefacial. Aunque la información sea la misma, el cambio de emplazamiento refuerza su función.

Por otro lado, si bien las contratas suelen estar escritas por el pulso anónimo del editor (o de los mismos traductores), algunas llevan la firma de un nombre de referencia. Jorge Fondebrider, reconocido traductor argentino de inglés y de francés, firma la contraportada de *El hombre cuya mano izquierda pensaba que era un pollo* de Tiffany Atkinson (Gog y Magog); Jorge Aulicino, poeta y traductor (entre otros, de Dante Alighieri), firma la de *Abrir una caja*, de Richard Gwyn (Gog y Magog); Xin Liuxie, la de *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos* (Gog y Magog); y Oliverio Coelho (director de la Biblioteca coreana contemporánea de Bajo la Luna) firma una brevísima lectura de *Papel* de Shin Dal-Ja (Bajo la Luna). Se trata de un sello de legitimidad, de un doble aval: aval de la calidad del autor extranjero y aval, indirectamente, del trabajo del traductor.

Los paratextos más externos que acabamos de indagar –título, portada, solapas, contratapa– permiten, entonces, hacer algunas conjeturas sobre el modo en que el libro está «marcado»: en la superficie del libro hay una lectura inscripta. Sobre pasados estos paratextos, en la instancia prefacial aparecen otras cuestiones relevantes. Si bien hay que señalar que su presencia, al igual que la de los demás elementos paratextuales que se mencionaron hasta ahora, dista de ser sistemática en los libros de estas dos editoriales, su frecuencia y su función le conceden una importancia innegable. En los títulos de poesía extranjera de Bajo la Luna y Gog y Magog esta instancia recibe diferentes denominaciones: introducción, prólogo, presentación, y otros títulos específicos de acuerdo con el volumen del que se trate. En algunos casos no hay ninguna denominación (como en *Ventanas nuevas* de Primož Čučnik o *La tierra desolada* de Alojzij Gradnik, ambos publicados por Gog y Magog) y es la ubicación, el emplazamiento mismo del paratexto el que define una función. Por otro lado, salvo contadas excepciones, como la de Shin Dal-Ja que firma la «Presentación» (traducida) de su propio libro, la instancia prefacial constituye un paratexto alógrafo, es decir, escrito por un otro que no es el autor. En la mayor parte de los casos ese otro es el traductor. Esta distinción, establecida por Genette, entre lo autorial y lo alógrafo puede ser cuestionada, como lo hace Gürçağlar cuando señala que el traductor debería ser considerado un autor, el autor de su traducción (2002, 52).

Los prólogos incluidos en los volúmenes de Gog y Magog y Bajo la Luna cumplen con las dos funciones básicas que tradicionalmente se les asignaron a estos paratextos: por un lado, una función informativa e interpretativa respecto del texto; y, por el otro, una función persuasiva o argumentativa que intenta retener la atención del lector (Alvarado, 2009, 55). Está claro que la primera función predomina sobre la segunda. Lo que se lee en estos prólogos es la construcción de un saber crítico sobre un autor que la mayor parte de las veces es desconocido para los lectores vernáculos. La construcción de este saber se lleva a cabo a través de diversas operaciones. Una de ellos es la periodización, que

permite construir de modo esquemático y enciclopédico la trayectoria de determinado autor y situar específicamente la obra que se traduce dentro de ese esquema. En la «Introducción» a *Autobiografía de hielo* de Choi Seung-Ho se lee: «Choi Seung-Ho distingue tres etapas en sus veinte años de trabajo poético: un período inicial, en el que reaccionaba con sensibilidad ante la realidad; un segundo momento, en el cual su interés se concentró en la vida interior del ser humano, y finalmente la época en que definió su afición por lo grotesco. *Autobiografía de hielo* atiende a estos tres momentos» (2010, 7-8). Esta operación se reitera en otros volúmenes, sobre todo en aquellos que constituyen antologías que abarcan más de una obra de determinado autor, como *Clínica del abandono* de Alda Merini (Bajo la Luna). Cuando no se incluye ningún prefacio, la periodización puede aparecer en otro paratexto, la contratapa: es el caso de *No brilla la luz verdadera*, de Hwang Ji-Woo (Bajo la Luna) o *Banalidades*, de Brane Mozetič (Gog y Magog).

La marca más fuerte en la instancia prefacial es su retórica, el modo en que configura una caracterización, una definición crítica que condensa, de modo más o menos sintético, a través de una serie de afirmaciones concatenadas, los rasgos idiosincráticos de un autor o una obra. En *Las odas inacabadas* de Aleš Debeljak se lee: «Más allá de los términos utilizados por la crítica literaria, y fiel a la lógica interna de su propia evolución poética que compagina una curiosidad por el mundo (que revelan también sus libros de ensayos) con una constante introspección, la poesía de Ales Debeljak nace de un diálogo (tanto formal como temático) con la estética modernista, y comparte, a su vez, con los teóricos de la edad posmoderna, la noción del declive del interés por las grandes historias» (Debeljak, 2010, 7). En esa retórica aparece siempre un momento para situar la obra que se traduce: «*Las odas inacabadas* (2000) es quizá el libro de poesía de Debeljak que más directamente ha buscado la comunicación con el lector, pero su pulsación erótica no procura dibujar tan solo su polo opuesto (su pareja), sino también el rostro divino, humano y universal del Otro» (Debeljak, 2010, 8). Esta definición crítica aparece en todos los volúmenes que incluyen un prefacio. Su objetivo es doble: por un lado, promociona al autor a través del argumento de la calidad, que justifica a su vez la traducción; por el otro, aporta instrucciones de uso, construye un marco de lectura. Es lo que aparece en el prefacio a *El tiempo humano* de Mu-San Baek: «Mu-san Baek es uno de los más destacados representantes de la llamada "literatura obrera", que puede definirse como aquella que se basa en las experiencias vitales de los trabajadores y trata de sus problemas y el modo de superarlos. De hecho, fue antes trabajador obrero que poeta. Su nombre es en realidad un seudónimo y significa "proletario", literalmente 'aquel que nada tiene'. Sin embargo, como lo testimonian los importantes premios de poesía Yisan y Manhae que recibió por sus dos primeros poemarios, desde los inicios su poesía fue mucho más que la proclamación de meras consignas obreras y alcanzó las cotas más altas y más ricas de la palabra estética» (2011, 7). En este caso, se define al autor como el exponente de una estética literaria particular, la literatura obrera; pero posteriormente se cuestiona esa pertenencia: la mención de los premios que consagraron a dicho autor permite expandir el alcance de Baek. Además de la afirmación que sostiene que una poesía basada en la «proclamación de meras consignas obreras» nunca podría ganar acceder a un premio prestigioso, la mención de los premios permite presentar a Mu-san Baek como un poeta puro que excede cualquier límite estético.

Dado que la mayor parte de los prefacios y prólogos están firmados, como dijimos, por los mismos traductores, la instancia prefacial es el único espacio en el que puede rastrearse una reflexión sobre la traducción. Esta reflexión no es sistemática a lo largo de los volúmenes y está ausente en gran parte de ellos, lo que habla de un modo velado de traducir o, al menos, de una falta de interés por exponer los presupuestos, las apuestas y los escollos de la traducción como proceso. Cuando sí está presente, esta reflexión es altamente variable de un título al otro, se configura de modos muy disímiles. Algunos traductores expresan sólo de manera concisa su visión sobre la práctica. En el prólogo a *Epígrafes para la lectura de un diario* de Valerio Magrelli (Bajo la Luna), Guillermo Piro afirma que «Traducción es sinónimo de insatisfacción. En cuanto al traductor, después de haber afirmado, petulantemente, que todo es traducible, confiesa haber llegado ahora, en algunos casos, a opinar exactamente lo contrario. Por eso ruego al lector con insistencia que aprenda italiano. Vale ampliamente la pena, aunque sólo sea para leer a autores tan intraducibles como Valerio Magrelli» (Magrelli, 2008, 9). El cierre escéptico que Piro le da a su introducción expone un punto de vista personal sobre la práctica –contradicho, en cierta forma, por el libro mismo– pero define poco sobre la particularidad de la obra de Magrelli o las dificultades puntuales que presenta. Otros traductores reflexionan sólo sobre las dificultades u obstáculos puntuales de la traducción de un determinado autor o determinada lengua. Kim Un-Kyung, traductora de Choi Seung-Ho, localiza la dificultad del pasaje del coreano al castellano «en la sintaxis y en el orden semántico» (Seung-Ho, 2010, 7) pero reconoce que el «lenguaje poético» de Seung-Ho «es tan conciso y sistemático, con una perfecta estructura de tema y rema que puede llevarse a cabo la traducción manteniendo el mismo tono y ritmo» (7-8).

Hay traductores que hacen de la instancia prefacial, fundamentalmente, un espacio de discusión sobre la traducción, en diferentes niveles: exponen teorías propias (sostenidas en determinadas hipótesis de lectura del autor o texto que traducen pero también en puntos de vista sobre los alcances de la traducción) y revisan sus propias estrategias. Delfina Muschietti, quien desde hace años reflexiona sobre la traducción, delinea en su prefacio a *Clínica del abandono* de Alda Merini una teoría: sostiene la necesidad, en la traducción poética, de una «posición de escucha flotante» del traductor, «capaz de captar la insistencia de la repetición en la poesía para llegar así a aquella síntesis abstracta ligada al fantasma rítmico de una voz» (Merini, 2008, 10-11). Esta exigencia se relaciona con el concepto de traducción que Muschietti propone y desarrolla en otros trabajos sobre el tema. Para Muschietti, traducir implica «capturar el modo-de-decir del original», es decir, no ceder a la figura del «traductor-narcisista» –que hace escuchar su propia voz en lugar de la respiración del original– ni del «traductor-explicador» –que renuncia a la dificultad–; se trata, en cambio, de volverse un «traductor-invisible», un traductor «fiel a una respiración fantasma que llega y se desprende de ese hecho que es el poema» (2006).

En la Introducción a *El libro del haiku*, Alberto Silva reflexiona sobre la especificidad de este género poético japonés (reflexión que se completa con un apéndice de 147 páginas donde se estudian los principales tópoi de los *haijins*) y se dedica a pensar los problemas que plantea su traducción al castellano. Silva demuestra que la «recreación» es la única

alternativa válida frente al haiku, un género que presenta ciertas dificultades formales ligadas a rasgos propios de la lengua japonesa (predominio de sustantivos, en general con número no marcado, escasez de verbos, adverbios, adjetivos y artículos, supresión de pronombres personales, ausencia total de puntuación, esquema métrico definido, etcétera). Estos rasgos del haiku obligan al traductor a recomponer lo que lee «como un auténtico puzzle», obligándolo a evitar «cualquier literalidad» (Silva, 2005, 17). La noción de recreación –una recreación que Silva no considera libre ni «abandonada arbitrariamente a la gramática del poeta traductor»– le permite, al mismo tiempo, cuestionar el ya clásico dictamen de Robert Frost sobre la intraducibilidad de la poesía y construir una traducción «parca en el uso de metáforas y abundosa en elipsis» (2005, 20), coherente con el estilo de los poetas del haiku. Tanto Muschietti como Silva exponen el hecho de que no existe traducción que no se sostenga, al menos, en una mínima teorización sobre lo que traduce. Algunos traductores deciden exponer estas teorizaciones, otros no lo consideran parte de su traducción.

Con respecto a la poesía eslovena, resulta interesante repasar los paratextos que Julia Sarachu incluye en los títulos que traduce para Gog y Magog, la editorial en la que interviene también como editora. En el «Epílogo» a *El imán del poeta* de Simon Gregorčič, Sarachu expone sus estrategias de traducción: justifica la elección del «dialecto rioplatense» –utilización del voseo y elecciones léxicas localizadas–, así como su decisión de insertar términos de *Martín Fierro* de José Hernández, en el afán de recrear en castellano un texto esloveno que, al igual que el poema argentino, es «épico, folklórico y de moral práctica y popular» (Gregorčič, 2008, 65). Finalmente, Sarachu explica su decisión de no traducir una palabra eslovena, «planina», por considerar la familiaridad fonética con otros términos que en castellano designan casi lo mismo: «como rey por la alta planina / voy, detrás del rebaño de ovejas», se lee en «El pastor alegre». De este modo, la instancia prefacial es utilizada para escenificar la traducción misma, para desocultar una estrategia. Considerando las implicancias que tiene el emplazamiento de cada paratexto, no es un detalle el hecho de que este develamiento aparezca al final del volumen y no al inicio. Como si la intención fuera no intervenir en la lectura de los textos o como si esa explicitación se considerara una información posterior, accesoria o no fundamental para la lectura del libro.

Más allá de las variaciones que se registran de un libro al otro, de un traductor a otro y de una editorial a la otra, la indagación incompleta que hemos hecho permite advertir el funcionamiento del dispositivo paratextual que rodea a cada título publicado, un dispositivo que configura desde la periferia o los bordes del libro una imagen del texto extranjero, cristaliza interpretaciones, orienta lecturas y enseña que toda traducción es un producto que lleva inevitablemente las marcas de una apropiación.

NOTAS

(1) La editorial Bajo la Luna surgió en 1992 en la ciudad de Rosario y en 2002 se trasladó a la ciudad de Buenos Aires. Su actuales directores son Miguel Balaguer y Valentina Rabassa. Por su parte, Gog y Magog surgió en Buenos Aires en 2003. Su grupo editor está formado por Julia Sarachu, Laura Lobov y Miguel Angel Petrecca (a quienes se suma, posteriormente, Vanina Colagiovanni).

(2) Esos títulos son: *Poesía eslovena contemporánea* (2006, varios traductores); *Mariposas* de Brane Mozetič (2006, trad. de Marjeta Drobnic); *El imán del poeta*, de Simon Gregorčič (2008, trad. de Julia Sarachu); *El fin comenzará por los suburbios*, de Peter Semolič (2008, trad. de Pablo Fajdiga); *La tierra desolada*, de Alojzij Gradnik (2009, trad. de Julia Sarachu); *Ventanas nuevas* de Primož Čučnik (2010, trad. de Pablo Fajdiga); *Las odas inacabadas*, de Aleš Debeljak (2010, trad. de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez); *La moneda de plata*, de Alojz Ihan (2010, trad. de María Florencia Ferre); *Mujer ajenjo*, de Svetlana Makarovič (2010, trad. de Julia Sarachu, con la colaboración de Mojca Jesenovec); *Poesía en holograma*, de Edvard Kocbek (2011, trad. de Julia Sarachu); *Banalidades*, de Brane Mozetič (2011, trad. de Pablo Fajdiga); *Puede pasar cualquier cosa*, de Jana Putrlje Srdić (2011, trad. de Bárbara Pregelj) y *No palabras*, de Taja Kramberger (2013, trad. de Barbara Pregelj y Gemma Santiago Alonso).

(3) Algunos ejemplos. En Gog y Magog: *Banalidades*, de Brane Mozetič, *La moneda de plata*, de Alojz Ihan, o *Puede pasar cualquier cosa*, de Jana Putrlje Srdić; en Bajo la Luna: *Epígrafes para la lectura de un diario*, de Valerio Magrelli; *Papel*, de Shin Dal-Ja, o *El tiempo humano*, de Mu-San Beak

(4) Algunos ejemplos. En Gog y Magog: *Me va a encantar el siglo XXI*, de Mark Strand, o *El hombre cuya mano izquierda pensaba que era un pollo*, de Tiffany Atkinson; en Bajo la Luna: *Confesiones de una Gioconda & otros poemas*, de Anne Talvaz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Colección «Traducciones» en el catálogo de la editorial Gog y Magog. Disponible en: <http://www.gogymagog.com/index.php?language=es&ion=home&ion_prev=catalogo&HID_Category=5> [Consulta: 02-10-2013].

Traducciones en el catálogo de Bajo la Luna. Disponible en: <<http://www.bajolaluna.com/>> [Consulta: 02-10-2013].

Títulos citados en el trabajo

BAEK, Mu-San, *El tiempo humano*, trad. de Sun-me Yoon, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2011.

DEBELJAK, Aleš, *Las odas inacabadas*, trad. de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez, Buenos Aires, Gog y Magog, 2010.

GREGORČIČ, Simon, *El imán del poeta*, trad. de Julia Sarachu, Buenos Aires, Gog y Magog, 2008.

KOCBEK, Edvard, *Poesía en holograma*, trad. de Julia Sarachu, Buenos Aires, Gog y Magog, 2011.

MAGRELLI, Valerio, *Epígrafes para la lectura de un diario*, trad. de Guillermo Piro, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2008.

MERINI, Alda, *Clínica del abandono*, trad. de Delfina Muschietti, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2008.

MOZETIČ, Aleš, *Banalidades*, trad. de Pablo Fajdiga, Buenos Aires, Gog y Magog, 2011.

SEUNG-HO, Choi, *Autobiografía de hielo*, trad. de Kim Un-Kyung, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2010.

SILVA, Alberto, *El libro del haiku*, Buenos Aires, Bajo la Luna, (2005) 2012.

Bibliografía teórica y crítica

ALVARADO, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

BOTTO, Malena, «La concentración y la polarización de la industria editorial», en José Luis DE DIEGO (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 209-249.

BOURDIEU, Pierre, «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas» (1990) y «Una revolución conservadora en la edición» (1999), en *Intelectuales, política y poder* (trad. de Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 159-170.

CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las letras*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001.

EVEN-ZOHAR, Ítamar, «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», *Teoría de los polisistemas* (ed. y trad. de Montserrat Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, pp. 223-231.

GENETTE, Gérard, *Umbrales* (trad. de Susana Lage), México, Siglo XXI, 2001.

GÜRÇAGLAR, Şehnaz Tahir, «What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research», en Theo HERMANS (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 2002, pp. 44-60.

HENRY, Jacqueline, «De l'érudiction à l'échec: la note du traducteur», *Meta: Journal des traducteurs*, 45, núm 2 (2000), 228-240.

MANGIERI, José Luis, *Es rigurosamente cierto*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

MUSCHIETTI, Delfina, «Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)», *Orbis Tertius*, año XI, 12 (2006). Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/8-muschietti.pdf>> [Consulta: 13-03-2013].

-- «Poesía y Traducción: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante», *Cuadernos LIRICO*, 9 (2013). Disponible en: <<http://lirico.revues.org/1130>> [Consulta: 28-10-2013].

SAPIRO, Gisèle, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, París, CNRS Éditions, 2008.

SCHIFFRIN, André, *La edición sin editores* (trad. de Eduard Gonzalo), Barcelona, Destino, 2000.

-- *El control de la palabra* (trad. de Claudia Canales), México, Era, 2006.

TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de investigación en estudios de traducción* (trad. de Rosa Rabadán y Raquel Merino), Madrid, Cátedra, 2004.

VANOLI, Hernán, «Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina», *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15 (2006), 161-185.

VANOLI, Hernán, «Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura». *Nueva Sociedad*, 230 (2010), 129-151.

VENTURINI, Santiago, «La poesía extranjera en los catálogos de editoriales literarias independientes en Argentina (2002-2011): conjeturas iniciales», *I Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL (Centro de Investigaciones Teórico-literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral)*, 2013a, en prensa.

-- «Un catálogo excéntrico: editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década» (2013b), *Transfer*, 9, en prensa.

Entrevistas

SARACHU, Julia, «Mis traducciones son parte de mi obra», entrevista de Santiago Venturini, *Bazar Americano*, Año XI, 43 (2013). Disponible en: <<http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=27&pdf=si>> [Consulta: 27-08-2013].