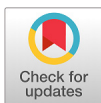


Surgimiento y evolución del formato bilingüe de poesía traducida en Argentina



Mario Rucavado Rojas
rocabatus@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-4344-7518>
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Aunque gran parte de los libros de poesía traducida en Argentina y el resto de América Latina se editan actualmente de manera bilingüe, no existe un estudio que analice esta práctica editorial de forma integral en Argentina ni en otros países hispanohablantes. Este trabajo tiene como objetivo caracterizar el *formato bilingüe* de poesía contemporánea a partir de hipótesis teóricas sobre su función y sus efectos posibles en la publicación y la lectura de poesía traducida, y contrastar estas hipótesis con una perspectiva histórica del surgimiento y la evolución de esta práctica en el sector editorial argentino. Para ello, se establece un corpus a partir del relevamiento de los catálogos de bibliotecas públicas, de catálogos editoriales y consultas a editoriales particulares, que permite identificar el surgimiento de este formato en los años treinta con las traducciones de Langston Hughes por Jorge Luis Borges y *Le cimetière marin* de Paul Valéry por Néstor Ibarra, para luego consolidarse en *Sur* y otras revistas. Las publicaciones en este formato fueron en aumento, hasta que en el siglo XXI hubo una explosión de editoriales independientes que trajeron consigo su mayor expansión. El estudio de un solo espacio editorial no permite arribar a conclusiones definitivas, pero es posible plantear que el significado de la edición bilingüe, originalmente asociado al cotejo, cambió con el paso del tiempo, y que la visibilización del texto extranjero en este formato tiene hoy en día un valor intrínseco.

Palabras clave: edición bilingüe; historia editorial; literatura argentina; poesía; traducción.

Emergence and Evolution of the Bilingual Format in Poetry Translation in Argentina

Abstract

A large number of books of translated poetry in Argentina and the rest of Latin America are currently published bilingually; however, despite this being so common, there is no study that analyzes this publishing practice comprehensively in Argentina or in other Spanish-speaking countries. This paper aims to characterize the bilingual format of contemporary poetry, starting with theoretical assumptions about its function, as well as its possible effects on the publication and reading of translated poetry, and then contrasting these assumptions with a historical perspective of the emergence and evolution of this practice in the Argentine publishing sector. With this goal, a corpus is established from a survey of public library catalogs, editorial catalogs and consultations with private publishers, which allows us to identify the emergence of this format in the thirties with the translations of Langston Hughes by Jorge Luis Borges (*Sur*, 1931) and Paul Valéry's *Le cimetière marin* by Néstor Ibarra (1932); in the 1940s it became established in *Sur* and other magazines. Publications in this format were on the rise until the 21st century, when there was an explosion of independent publishing houses that brought it



greatest expansion. The study of a single publishing market does not allow us to arrive at definitive conclusions, but it is possible to suggest that the meaning of the bilingual edition, originally associated with comparison, changed over time, and that currently the visibility of the foreign text in this format has an intrinsic value.

Keywords: bilingual edition; publishing history; Argentine literature; poetry; translation.

L'Émergence et l'évolution du format bilingue de la poésie traduite en Argentine

Résumé

Bien qu'un grand nombre de livres de poésie traduite en Argentine et dans le reste de l'Amérique latine soient actuellement publiés en version bilingue, il n'existe aucune étude analysant de manière exhaustive cette pratique de publication en Argentine ou dans d'autres pays hispanophones. Cet article vise à caractériser le format bilingue de la poésie contemporaine sur la base d'hypothèses théoriques concernant sa fonction et ses effets possibles sur la publication et la lecture de la poésie traduite, ainsi qu'à confronter ces hypothèses à une perspective historique de l'émergence et de l'évolution de cette pratique dans le secteur de l'édition argentin. À cette fin, un corpus est établi sur la base d'une enquête sur les catalogues de bibliothèques publiques, les catalogues éditoriaux et les consultations d'éditeurs privés, qui permet d'identifier l'émergence de ce format dans les années 1930 avec les traductions de Langston Hughes par Jorge Luis Borges et *Le cimetière marin* de Paul Valéry par Néstor Ibarra, et consolidées par la suite dans *Sur* et d'autres revues. Les publications dans ce format se sont multipliées jusqu'au XXI^e siècle, où l'on a assisté à une explosion d'éditeurs indépendants, ce qui a entraîné une forte expansion. L'étude d'un seul espace éditorial ne nous permet pas de tirer des conclusions définitives, mais il est possible de suggérer que la signification de l'édition bilingue, associée à l'origine à la collation, a changé avec le temps, et que la visibilité du texte étranger dans ce format a aujourd'hui une valeur intrinsèque.

Mots-clés : édition bilingue ; histoire de l'édition ; littérature argentine ; poésie ; traduction.

1. Introducción¹

Hoy en día, buena parte de los libros de poesía traducida publicados en Argentina y el resto de América Latina, así como en Europa y Estados Unidos, se editan en *formato bilingüe* (Boase-Beier, 2009; Venturini, 2014). Sin embargo, no hay muchos trabajos que analicen el tema: circulan algunas reflexiones parciales sobre uno u otro aspecto, pero no existe un estudio que indague o intente explicar el surgimiento y la evolución de este fenómeno, ni en Argentina ni en ningún otro país hispanohablante.

La edición o *formato bilingüe* consiste en un libro de poesía traducida, compuesto no solo por la traducción (el texto en lengua meta), sino también por el original en lengua fuente (Venturini, 2009a; s. f.). Un libro así editado difiere cualitativamente de un libro monolingüe y no se reduce a la mera combinación de dos unidades discretas, sino que es fundamentalmente distinto la suma de sus partes. Incluso, para el lector que solo lea la traducción (o el original), el formato bilingüe genera posibilidades que influyen inexorablemente en la lectura.

La variante más frecuente del formato bilingüe es la edición en páginas enfrentadas, en la cual el poema original aparece a la izquierda y la traducción a la derecha. Tiene incluso denominaciones particulares: 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; 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; original y traducción pueden estar en la misma página, con tamaños de fuente

distintos; finalmente, el texto traducido puede ocupar una parte del libro, y el original, otra.²

El objeto de este trabajo es la edición bilingüe de poesía *contemporánea*. Mientras que los clásicos grecolatinos se han editado de manera bilingüe tanto en prosa como en verso (práctica que ofrece un antecedente histórico relevante), en literatura contemporánea tanto la narrativa como la ensayística traducidas se publican, con pocas excepciones, únicamente en lengua meta. En la poesía traducida, en cambio, se volvió habitual que tanto el original como la traducción aparezcan de modo conjunto, incluso si el autor es contemporáneo (Boase-Beier, 2009, p. 194).³

Al mismo tiempo, se trata de la edición de poesía *extranjera*. Existen autores argentinos que escribieron en lengua extranjera y fueron traducidos al español (a menudo inmigrantes o hijos de inmigrantes que optaron por su lengua materna), así como otros autores que fueron traducidos y publicados en formato bilingüe, incluso dentro del país, pero se trata de casos periféricos. La mayor parte de la poesía así publicada se enmarca en el fenómeno más amplio de la importación literaria y, por ende, corresponde a textos de autores extranjeros.

Este trabajo adopta un enfoque doble, teórico e histórico, con el objetivo de caracterizar el formato bilingüe de manera integral. Las reflexiones teóricas permiten plantear determinadas hipótesis sobre la función y los efectos posibles del formato bilingüe en la publicación y la lectura de poesía traducida. Ninguna práctica editorial es ideológicamente neutra, y el formato bilingüe implica concepciones determinadas sobre la traducción, la poesía y la relación entre el texto original y el texto traducido. A

1 El presente trabajo abrevia en el trabajo final integrador: “Las ediciones bilingües de poesía traducida”, presentado para aprobar la Carrera de Especialización en Traducción Literaria (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) (Rucavado Rojas, 2020).

2 En general, las reflexiones teóricas toman como objeto la edición *en face* (por ejemplo, Berman, 1995, p. 115, y Venuti, 2013, p. 217).

3 La existencia de “clásicos modernos” introduce cierta ambigüedad en el análisis; véase la sección 4.

la vez, estas hipótesis deben ser contrastadas con las publicaciones existentes, que pueden excederlas y sugerir otras explicaciones. Es por eso que se analiza un corpus que abarca la poesía publicada en formato bilingüe desde su aparición en la década de los treinta hasta el presente en Argentina. El panorama sin duda resulta incompleto, ya que el mercado del libro en español es internacional y un corpus limitado a un solo país no puede captar el fenómeno en su totalidad.⁴ Sin embargo, aunque no sea exhaustivo, el corpus resulta suficientemente representativo para mostrar el nacimiento y la evolución de esta práctica en el sector editorial argentino.

2. Aproximación teórica

Santiago Venturini es uno de los principales estudiosos de la traducción de poesía en Argentina y estudia el formato bilingüe tanto en su tesis doctoral como en numerosos artículos. Define la *poesía traducida* como un producto editorial en estos términos:

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 la operación de traducción, construyen una lectura orientada

del texto que se traduce) (2014, p. 32; énfasis añadido).

En esta definición, que responde a la situación actual de la edición de poesía, el formato bilingüe se describe como algo inherente al género, “habilitado por la configuración formal” y de “frecuencia innegable”.

Según Venturini, “la presencia de lo bilingüe condiciona tanto la producción como la lectura de las traducciones” (2009a, p. 130): la traducción y el original forman una unidad dialéctica e indisoluble, sobre todo cuando se trata del formato *en face*. Cuando ambos textos están enfrentados, es imposible para el lector, aun si quiere leer solamente la traducción, ignorar por completo el original, pues la yuxtaposición produce efectos que ni siquiera dependen de manejar ambas lenguas (fuente y meta). Si el original está en pie de página, el efecto es menor, pero igualmente pone en juego ciertas alternativas (como, en primer lugar, el cotejo) que pueden influir en la lectura.⁵

Así, un libro de poesía traducida transparente, en una medida mucho mayor que uno de narrativa o ensayística, su condición de obra traducida: como dice Francis Jones, “Poetry translation is typically *overt*” (2012, p. 3). Una novela de un autor contemporáneo típicamente no lleva ni introducción ni notas (aparato crítico), tratamiento usualmente reservado para los clásicos. En poesía, la situación es otra: aun las obras de autores relativamente jóvenes pueden llevar un (modesto) aparato crítico (Venturini, 2014).

La presencia de paratextos y las posibilidades que ofrece el formato bilingüe emparentan a los libros de poesía traducida con la edición

4 Dado que las prácticas editoriales exceden las fronteras lingüísticas, es posible que un trabajo ulterior deba analizar el surgimiento de este fenómeno en otros países occidentales, como Francia, Inglaterra o Alemania.

5 Como también señala Venturini (2009b), sería posible ir más lejos: el formato bilingüe puede influir en el acto de la traducción misma, ya que sería posible que la cercanía del original (y la facilidad del cotejo) oriente al traductor hacia ciertas decisiones, y no otras.

académica; como señala Jones: “readers may read translated poems more critically than non-translated poems” (2012, p. 3): el formato bilingüe invita al lector a involucrarse de otro modo, sobre todo porque facilita el cotejo:

[...] el texto extranjero y el 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 (Venturini, s. f., p. 25).

Para Venturini, el destinatario ideal de una edición bilingüe puede leer tanto el original como la traducción. Se trataría, en principio, de un lector semiespecializado, capaz de una lectura crítica de la traducción, en zigzag más que en paralelo, que va y viene entre ambos textos, en aras de una mayor comprensión.⁶

Para Antoine Berman (1995, p. 197), la edición bilingüe “expone” las elecciones del traductor frente a problemas específicos, así como las estrategias generales, de un modo que no lo hace la edición monolingüe. Incluso, una lectura superficial puede revelar si se conservaron, por ejemplo, el isosilabismo y la rima, dos elementos centrales, pero que están lejos de agotar lo que puede compararse. No obstante, para Berman, la presencia del original tiene un valor absoluto más allá del cotejo (igual que para Venuti, 2013, p.228).

Dicho esto, la hipótesis del cotejo (lo que llamamos la “función instrumental”) no basta para explicar la existencia de ediciones bilingües de

lenguas periféricas.⁷ El formato bilingüe surgió vinculado con la publicación de poesía traducida de las lenguas extranjeras con mayor circulación en la cultura letrada de Argentina: el francés y el inglés, la antigua “lengua mundial” y la nueva (Casanova, 2021, p. 137); pero, en la actualidad, existen libros de poesía eslovena o coreana, editados de manera bilingüe (de las editoriales Gog y Magog, y Bajo la luna, que analiza Venturini, 2015), pese a que en el país hay pocos lectores capaces de cotejar el original y la traducción.

Jean Boase-Beier relaciona el formato bilingüe con el “aspecto documental” (*documentary aspect*) de la traducción, que consistiría en ofrecer al lector una noción de las características del original, en particular las dificultades que constituyen su especificidad (“those very difficulties which make it poetic”, 2009, p. 194). Según Boase-Beier, este aspecto entraría en tensión con lo que define como el *skopos* usual de la traducción poética (“translated poetry aims, in general, to be itself poetry”; 2009, p. 194): el formato bilingüe subrayaría la relación con el texto fuente y limitaría la autonomía del texto traducido.

A diferencia del cotejo, este aspecto documental no depende de que el lector conozca la lengua fuente: la sola presencia del original supone una especie de garantía de que la traducción se ha mantenido dentro de ciertos límites (si suficientes lectores conocen la lengua, puede suponerse una especie de cotejo colectivo). No hace falta conocer ambas lenguas para comprobar, por ejemplo, que los dos textos tengan la misma cantidad de versos.⁸ Visto así, el original apa-

6 Miguel Pariente plantea sobre el formato bilingüe: “el apoyo mutuo de las dos lenguas ayudará al lector a penetrar en el mundo del poeta, haciendo su propia traducción que será distinta a la propuesta por el traductor” (1993, p. 17). Visto así, todo lector de poesía sería un potencial traductor de poesía.

7 Heilbron (2010) distingue entre una lengua *hipercentral* (el inglés), dos *centrales* (francés y alemán), varias *semicentrales* (entre ellas, el español y el italiano) y todas las demás lenguas que, por su volumen de traducciones, serían *periféricas*, aun si tienen una gran cantidad de hablantes (como el japonés y el árabe).

8 Boase-Beier: “Especially for the bilingual reader the relationship of the translated poems with the

rece como un centinela que establece límites determinados al traductor, algo que Venturini también reconoce sobre el cotejo: “este argumento rehabilita la dicotomía original/copia, y coloca la traducción bajo sospecha, a través de la insistencia en la legislación del original sobre el texto traducido” (s. f., p. 27).⁹

Lawrence Venuti considera que la edición bilingüe contribuye a resaltar la condición de texto derivado de una traducción y a combatir la “invisibilidad del traductor” (2008) que denunció en su obra. Venuti habla de “enviar al lector a la página contraria” (2013, p. 217) como una de las tareas que debe realizar una traducción extranjerizante, definida como aquella que por medio de diversas estrategias textuales resiste el impulso domesticador que caracteriza al acto de traducir (2008, p. 15). Una traducción de este tipo no debe apostar por la fluidez y la transparencia idiomáticas que ocultan al lector que está frente a una traducción, sino poner de manifiesto su naturaleza de mediación.

Según Venuti (2008, p. 1), el modo de traducción dominante en la cultura anglosajona es la traducción fluida y domesticadora, que busca generar el texto que el autor hubiese escrito de haber vivido en la lengua y la época de la cultura receptora.¹⁰ Esto supone, para Venuti, la invisibilización del traductor y del acto de traducir:

source text is highlighted by a similar layout in both languages” (2009, p. 194; énfasis añadido), no “*Only* for the bilingual reader”; incluso el lector no bilingüe puede aprovechar la disposición gráfica de los textos yuxtapuestos (Venturini, s. f., p. 26).

9 Para 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, p. 18).

10 En palabras de John Dryden: “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” (citado en Venuti, 2008, p. 52).

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 sean visibles las mediaciones que implica la traducción, ya que toda traducción es un acto interpretativo. Esta posición de Venuti tiene mucho en común con la idea de la traducción como “albergue de lo lejano” de Berman (2014, p. 83), quien también argumenta en favor de una traducción que resista la domesticación del texto fuente.

La edición bilingüe y las estrategias extranjerizantes ponen en primer plano, incluso para el lector no bilingüe, el hecho de que hay un original detrás que no puede obviarse. Aun si el lector no puede realizar el contraste crítico, su lectura no debería dejar de lado la condición derivada del texto: la cómoda ilusión de leer “como si” fuera el original debe transformarse, según Venuti (2013, p. 228), en la conciencia de que ninguna interpretación es neutral. Un lector hispanohablante nunca va a leer a Homero, sino lo que Luis Segalá y Estalella y otros hicieron con su obra, ni tampoco a Dante, sino la versión de Bartolomé Mitre, la de Ángel Battistessa o alguna otra; la presencia del texto fuente vuelve imposible la ilusión de un acceso llano al original.

Las tres posibilidades planteadas hasta ahora no son excluyentes, sino solidarias en su visión positiva del formato bilingüe: la función instrumental buscaría habilitar el cotejo como práctica de lectura (y crítica) para el poema traducido; la función documental, garantizar cierta cercanía al texto original; y la función extranjerizante, subrayar la relación (incluso la dependencia) con el texto original. La diferencia central es la relevancia que tiene la posibilidad de que el lector efectivamente entienda el original además de la traducción: en la primera hipótesis es fundamental (si no hay lectura del original, no hay cotejo); en la segunda es importante, pero no determinante (la función

documental implica que una cantidad suficiente de lectores pueda verificar el original, no necesariamente todos); en la tercera, en cambio, el original vale por sí mismo, sin importar si el lector puede entenderlo o no.

Las tres son perspectivas en alguna medida idealizantes, ya que no toman en cuenta los aspectos comerciales o económicos de la edición bilingüe. En ese sentido, el relevamiento de las publicaciones existentes puede resultar esclarecedor. Una edición bilingüe implica un mayor gasto en papel y, por ende, un mayor costo para el libro. La valoración positiva del formato bilingüe podría implicar que estas ediciones tengan un mayor prestigio y, por tanto, un mayor valor comercial, pero ninguno de estos autores lo plantea en esos términos. Al tratarse de una práctica habitual (y cada vez más frecuente), podemos suponer que suficientes lectores de poesía prefieren este tipo de edición como para que sea rentable, pero que las hipótesis reseñadas, ancladas en cierto “deber ser” (documentar el original, enviar al lector a la lengua fuente), difícilmente se apliquen a todos los lectores, pues implican un tipo de lectura muy sofisticada. Es posible que algunos se vean atraídos por la posibilidad de realizar un cotejo; en otros casos, la elección quizá pase por cuestiones más bien relacionadas con el estatus simbólico del libro.¹¹

La teoría del polisistema desarrollada por Gideon Toury, Itamar Even-Zohar y otros autores de la escuela de Tel Aviv es relevante para el análisis que proponemos hacer del corpus, ya que toda conclusión descansa sobre el supuesto de que, en palabras de Bein (2003, p. 350), las traducciones deben ser consideradas como un hecho de la cultura meta. Sin embargo, el propio Bein alerta (p. 351) sobre las limitaciones de este enfoque para un caso como el argentino, donde no hay una coincidencia entre

lengua y Estado (como tampoco la hay en ningún país hispanoamericano). Por lo tanto, las conclusiones no pueden ser más que provisionarias: lo que analizamos como un fenómeno editorial endógeno puede originarse en transformaciones que exceden el marco nacional.

Dicho eso, es posible (y no contradice la posibilidad de tendencias internacionales) interpretar el desarrollo del formato bilingüe en nuestro corpus como el surgimiento y la consolidación de una *norma* de la edición contemporánea de poesía, en el sentido que le da al término Toury (1999): una restricción que tiene más fuerza que la mera idiosincrasia, pero menos que una regla objetiva. En este caso, la norma no regiría el acto de traducir en sí mismo, sino el modo en que se edita. No es un mandato absoluto: como se señaló más arriba, hay poesía traducida que se edita de manera monolingüe y también el formato bilingüe admite diversas variantes (*en face*, al pie de página, etc.). Pero hay suficientes indicios para pensarlo como una norma: Venturini y Boase-Beier lo consideran un rasgo inherente al género y, como mostramos en el corpus, tiene una frecuencia cada vez mayor e involucra cada vez más lenguas y ediciones más variadas.

3. Surgimiento del formato bilingüe

El antecedente más inmediato de la edición bilingüe de poesía contemporánea está en la edición de clásicos modernos. En Argentina, el primer libro en formato 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).¹² Es una edición de lujo y numerada, con aguafuertes incluidas, y puede pensarse como un caso excepcional, ya que ninguna de las ediciones completas de la *Comedia*, editadas por Mitre a lo largo de la década de los noventa

11 Como veremos en la siguiente sección, el formato bilingüe surgió primero como parte de publicaciones más caras y cuidadas que el promedio.

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

del siglo XIX (editoriales Anaconda y Jacobo Peuser), salió en formato bilingüe. Es de subrayar que la primera edición bilingüe (aunque no de poesía contemporánea) fue una edición especial, lo cual constituye un indicio de que este formato puede funcionar como marca de prestigio.

El número 2 de *Sur* (otoño de 1931), durante décadas la principal revista literaria argentina, incluyó tres poemas de Langston Hughes traducidos por Jorge Luis Borges, y además de las traducciones, pueden leerse los poemas de aquel en inglés, en página enfrentada. Hughes tenía apenas 30 años en ese momento y aunque ya gozaba de cierto reconocimiento, y era considerado un emblema del *Harlem Renaissance*, de ningún modo podía llamárselo un clásico, como habían sido los autores editados de manera bilingüe hasta ese entonces. Puede observarse un doble desplazamiento: en primer lugar, una práctica reservada a figuras canónicas (como Dante) se hace extensiva a un autor vivo; en segundo lugar, una práctica más propia de libros suntuosos de tapa dura (como el *Infierno* en versión de Mitre) encuentra lugar en una revista (aunque de edición cuidada).

Sur no fue la primera publicación en usar el formato bilingüe, pero sí fue la primera en adoptarlo para poesía contemporánea extranjera.¹³ El número 2 de *Sur* es el primer caso representativo de la práctica tal como se desarrollaría con el tiempo; es decir, en esta publicación opera el mismo formato (y, en parte, la misma función) que en las revistas y los libros que lo publican hoy en día. Además, no se tra-

tó de algo aislado, sino que se convirtió en una práctica regular.

Un año más tarde se editó el primer libro de poesía contemporánea extranjera en formato bilingüe: *Le cimetière marin*, de Paul Valéry, en traducción de Néstor Ibarra, con prólogo de Borges (Buenos Aires: Schillinger, 1932). El original data de 1920, apenas doce años antes, y al margen del prestigio del que por supuesto gozaba Valéry (pues era uno de los poetas más celebrados del momento), no se trataba, en ese entonces, de un clásico. Es llamativo que los paratextos del libro estén en francés: el título, el prefacio de Borges,¹⁴ la nota del traductor e incluso el pie de imprenta («Achévé d'imprimer le 24 janvier 1932 chez François Colombo San Antonio de Areco et Buenos Aires»). El libro claramente está orientado a un lector que domina el francés con soltura, y resulta hasta extraño que incluya una traducción. Dado que no hay libros posteriores con las mismas características (bilingües, pero con los paratextos en la lengua fuente), queda como una anomalía.

Es posible, de todos modos, ubicar el origen de la edición bilingüe de poesía contemporánea en Argentina a comienzos de la década de los treinta en un medio social determinado: el grupo *Sur* y allegados.¹⁵ Así, podemos enmarcar esta práctica editorial en una serie de transformaciones que atravesaron el campo literario argentino por esos años y que tuvieron en *Sur* uno de sus principales vehículos. La presencia de Borges en los dos casos mencionados (traductor de Hughes y prologuista de *Le cimetière*

13 El primer caso de poesía contemporánea publicada en formato bilingüe aparece en *La Brasa*, una revista editada en Santiago del Estero. En el número 1, octubre de 1927, aparecen cuatro sonetos del francés Duncan L. Wagner, con el original y la traducción en páginas enfrentadas. Sin embargo, Wagner en ese momento vivía con su hermano en Santiago del Estero, por lo que no es una instancia de importación literaria.

14 Con pocas variantes, el texto corresponde a "Las versiones homéricas", publicado en *Discusión* (1932).

15 Néstor Ibarra no integró formalmente el grupo *Sur* y no aparece en la lista de colaboradores del número 192 (1950), pero fue amigo de Borges y frecuentó varios de los mismos ambientes; más tarde sería, con Roger Caillois, uno de los primeros en traducir a Borges al francés, y aparece varias veces en el *Borges* de Bioy Casares (2006); no cabe duda sobre su afinidad estética e intelectual.

marin) permite, hipotéticamente, relacionar el formato bilingüe con las tendencias estéticas de vanguardia que privilegiaban la autonomía del arte.

Patricia Willson (2004, pp. 67-74) explica este cambio con la polémica literaria entre Henry James y H. G. Wells. A comienzos del siglo xx, en Buenos Aires se publicó y leyó profusamente a Wells; sus novelas realistas y sus ensayos, donde expone sus tesis políticas, circularon ampliamente, mientras que James, aunque mayor que Wells, no tuvo una recepción similar, y sus obras debieron esperar a los años cuarenta para ser traducidas y leídas en Argentina. Las posturas estéticas de cada uno son contrarias, como reseña Willson: James fue acusado por Wells de ser un mero formalista y de escribir obras superficiales y sin pasión, mientras 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 siglo xx se caracterizaron, 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 en 1901 editó *Los primeros hombres en la luna* de Wells como segundo título), hasta Los Pensadores (Editorial Claridad), incluyendo la revista *Leoplán* (Editorial Sopena). 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. Para estas colecciones, un autor como Wells, con sus preocupaciones humanísticas y sociales y su estilo llano, resultaba ideal, mientras que la narrativa de James no entraba en ese paradigma.

En los años cuarenta se invierte la valoración de ambos autores. En 1949, J. R. Wilcock escribe, en las páginas de *Sur*, que “en estos años todo intelectual *siente* que debe estar ‘del lado’ de Wells” (citado en Willson, 2004, p. 71;

énfasis original). Como señala Willson (p. 71), de esta forma Wilcock adhería a una nueva estética, donde los aspectos compositivos y formales son más relevantes que el contenido social o ideológico; una estética desarrollada, sobre todo, por Borges, Adolfo Bioy Casares y José Bianco. En este nuevo contexto, el paradigma literario es James, no Wells. Este no fue desestimado, pero hubo un cambio en su valoración: en consonancia con los juicios de Borges en el ensayo de *Otras inquisiciones* dedicado a Wells, los textos humanistas y utópicos de Wells empezaron a circular menos, mientras que los de ciencia ficción, alabados por Borges (quien los considera “milagros atroces”; citado en Willson, 2004, p. 73), ganaron protagonismo.

Puede pensarse la edición bilingüe como parte de este cambio, que aunque se desplegó con plenitud en los años cuarenta, ya estaba en desarrollo durante las dos décadas anteriores. Si los intelectuales de entonces, al decir de Wilcock, sentían la obligación de apoyar la estética de James, es porque entendían que ser un intelectual, un literato, implicaba una determinada poética, “según la cual lo compositivo es un valor central” (Willson, 2004, p. 71). Cuando Bioy Casares (en referencia a Borges) habla de una literatura de la inteligencia (1940, p. 17), cuando Borges (en el prólogo de *La invención de Morel*; 2011, p. 20) alaba las “obras de imaginación razonada”, el foco 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.

Venuti señala que “Translations are always intelligible to, if not specifically made for, specific cultural constituencies at specific historical moments” (1998, p. 93). Planteamos que la edición bilingüe surge en relación con una figura de lector que podemos caracterizar como lector comprometido o no casual, en la línea del lector ideal que Bioy imagina para las obras de Borges:

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, p. 17; énfasis añadido).

El tipo de lectura que, según Venturini (s. f.) y Pariente (1993), entre otros, 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 compositivos que en “todo elemento humano, patético o sentimental” (Bioy Casares, 1940, p. 17). El lector ideal de una edición bilingüe, capaz de ir y venir entre ambos textos, puede enfocarse más en el lenguaje y en los elementos formales, y esto por partida triple: tiene frente a sí dos conjuntos de disposiciones formales, junto con, en tercer lugar, el conjunto que forman los dos textos, que permite el cotejo entre ambos y constituye una ventana al proceso de traducción.

Los integrantes y colaboradores del grupo *Sur* pertenecían, en su mayoría, a la clase alta argentina y era habitual que manejaran dos o más lenguas con fluidez; sin ir muy lejos, el francés era prácticamente una lengua materna para Victoria Ocampo, la fundadora de la revista, quien no se sintió cómoda escribiendo en español sin 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, puede suponerse que ese lector también conociera otras lenguas; sin embargo, *Sur* no se dirigía solamente a los miembros de su propia clase social, sino que pretendía establecer una élite del pensamiento o “aristocracia espiritual” (King, 1989, p. 45).

La revista no logró del todo esta meta, ya que los principales intelectuales de las siguientes

generaciones, como los escritores de *Contorno*, se definieron *contra* el grupo *Sur*; pero nunca desapareció cierta intención pedagógica. A fin de cuentas, *Sur* asumió como herencia explícita la tradición aristocrática y liberal de la Generación del 80 argentina, y la divulgación del pensamiento europeo contemporáneo fue uno de sus principales objetivos. Hay cierta continuidad entre la Biblioteca de *La Nación*, surgida en la primera década del siglo, y *Sur*: se trata de proyectos editoriales desarrollados por sectores de la clase dominante que privilegian la publicación de traducciones, pese a que sus directores no necesitaban las traducciones para acceder a los textos que editaban.¹⁶

4. Recorrido histórico

A continuación, vamos a desarrollar el devenir de la edición bilingüe de poesía contemporánea en revistas y libros.¹⁷ Dividimos nuestro recorrido en dos: primero, hasta la década de los sesenta, y luego, de 1970 hasta nuestros días.¹⁸

16 A partir de esto, sería posible pensar el formato bilingüe en *Sur* de otro modo: partir del factor comercial que los autores que recorrimos dejan de lado, y entenderlo como un dispositivo bifronte que apuntaría a satisfacer tanto al lector que maneja la lengua fuente como al que necesita la traducción. Se trataría, entonces, de una práctica “ecuménica”, que ofrece el poema original para los entendidos y la traducción para los demás, satisfaciendo así al público más culto y al de menor nivel educativo (ya que la audiencia de *Sur* no se limitaba a la élite cultural que escribía en sus páginas).

17 Por motivos de espacio, me centro en las publicaciones más significativas; el corpus puede consultarse en Rucavado (2020).

18 El corpus es exhaustivo en las primeras décadas (hasta la de los setenta) y representativo en las siguientes. Se elaboró a partir de los libros disponibles en la Biblioteca Nacional argentina, el sistema de bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, catálogos editoriales disponibles en línea y consultas a editoriales particulares.

El año 1965 fue en el que se publicó la *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 se defiende por primera vez esta práctica. En 1966, por otro lado, se publicó el número 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 los setenta, finalmente, se publicó la colección Biblioteca de Poesía Universal de la editorial Fausto, que constituye la primera adopción a gran escala de este formato.

La edición bilingüe de clásicos modernos aumentó progresivamente durante el período reseñado, pero este no es el objeto de este trabajo.¹⁹ Dicho eso, no siempre es fácil definir qué es contemporáneo y qué no, ya que los propios editores usan el término de manera laxa. La antología *Poetas franceses contemporáneos*, por ejemplo, fue publicada por la editorial Fausto en 1974 y lleva como subtítulo “De Baudelaire a nuestros días”; pero Baudelaire murió en 1867, más de un siglo antes, y para ese entonces debía ser considerado un clásico moderno, no un contemporáneo. Como estas confusiones emanan de las prácticas editoriales existentes, no hay modo de evitarlas por completo: aunque en principio definimos “poesía contemporánea” como aquella escrita por autores vivos o activos en el último medio siglo, no excluimos libros (como la antología

mencionada) que incluyen autores que exceden ese marco si en la selección hay autores contemporáneos.

4.1. Revistas 1930-1970

Entre 1931 y 1965, *Sur* publicó más poesía en formato bilingüe que todas las demás revistas juntas. Para nuestro corpus, 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 número 2; la última, “Image d’Elohim”, de Pierre de la Place, traducido por Guillermo Sucre en el número 301 (1966). Hay 143 instancias de poesía traducida a lo largo de trescientos números y 35 años de actividad; 139 son poesía contemporánea.²⁰ Podría pensarse que la poesía traducida tuvo una presencia robusta en *Sur*, pero en realidad ocupó un lugar secundario (Venturini, 2009a, p. 127). Solo aparece en 52 números, ya que la vasta mayoría de poemas traducidos se hallan en unos cuantos números especiales dedicados a determinado país, práctica que comenzó con el número 96 (sobre literatura y cultura brasileña).

Sur, como revista y editorial, se orientó decididamente a la publicación de textos contemporáneos. Hay apenas cuatro instancias de poesía traducida no contemporánea (dos se publicaron de manera monolingüe, dos en formato bilingüe). Los “números-antología” reúnen buena parte de la poesía traducida. En cierto modo, anticipan el hecho de que el formato

19 Incluimos unas cuantas publicaciones que no son contemporáneas cuando algún rasgo relevante lo justifique (en particular, las publicaciones en lenguas periféricas o con sistemas de escritura no latinos).

20 Se trata de 144 instancias de uno o más textos de un autor en versión de un traductor. 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.

bilingüe se destacó principalmente en las antologías, una vez que se volvió un fenómeno editorial más frecuente. En los 35 años que nos ocupan, hubo nueve de estos números especiales: el 96 (1942), dedicado a Brasil; el 113-114 (1944), a Estados Unidos; 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. En total, concentran casi dos tercios (92) de todas las instancias de poesía contemporánea traducida en *Sur*.

Las lenguas fuente más habituales fueron el inglés y el francés. 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 (4), el alemán (apenas 3) y el griego (una sola). Se trata de las cinco lenguas que tradicionalmente tuvieron mayor presencia en el campo cultural argentino, ya sea por prestigio literario, proximidad cultural, o ambas, más el hebreo y el griego. Si tomamos en cuenta las traducciones indirectas, el dominio del inglés se vuelve aún 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).

Hay 51 poemas publicados de manera monolingüe y 88 en formato bilingüe; de estos, 74 de los originales están *en face* y 14 en pie de página. Puede verse que el formato bilingüe tiene prioridad: abarca el 63 % del total; y si dejamos de lado las traducciones indirectas (20), donde solo aparece la traducción, llega al 74 %. No fue un capricho ocasional de la revista, sino una práctica sostenida que ofreció al público de *Sur* (y, por primera vez, al público lector argentino) la posibilidad de acceder a poesía en lengua extranjera de modo bilingüe con alguna frecuencia.

La hipótesis de que la edición bilingüe busca facilitar la lectura por cotejo resulta pertinente al caso de *Sur*. En la mayoría de los casos, se trata de lenguas que estaban al alcance del

público lector en Argentina: el francés y el inglés, como lenguas internacionales, eran las que aprendían con más frecuencia las clases medias y altas, mientras que el italiano gozaba de una presencia pública notoria, por la cantidad de inmigrantes italianos; finalmente, el portugués es la lengua del mayor y más poblado de los países vecinos.

La presencia de tres poemas de Kavafis en formato bilingüe, en cambio, no puede ser explicada de este modo. Se trata de la única instancia, en *Sur*, de poesía en una lengua excéntrica y con un alfabeto distinto (los poemas traducidos del hebreo aparecen de forma monolingüe). Podría considerarse un ejemplo de la función documental del formato bilingüe (Boase-Beier); sin embargo, dada la presencia de un alfabeto no latino, quizá tenga más sentido pensar en a la visibilización del acto traductor en la línea de la hipótesis de Venuti, donde el texto en lengua fuente obtura la autonomía del texto traducido, al enfrentarlo a la presencia del original, sin importar que el lector pueda o no realizar el cotejo.

En *Sur*, la edición bilingüe de poesía contemporánea alcanza por vez primera una presencia significativa en el campo literario argentino. Su centralidad en la revista puede tomarse como síntoma del surgimiento de un lector particular, capaz de moverse de una lengua a otra, y también como un aporte para su construcción, en la línea del proyecto “civilizatorio” de *Sur* (King, 1989, p. 77). Este lector podía ser en parte un ideal, pero aun quien manejara la lengua fuente de forma imperfecta gozaba de un acceso relativo al original, aunque no pudiera realizar un cotejo muy sofisticado.

No hubo otras revistas de esa época donde la edición bilingüe gozara un papel semejante. De hecho, entre las revistas donde no aparece este formato, se encuentran varias de las más influyentes de la historia argentina, como *Martín Fierro*, *Papeles de Buenos Aires*, *Poesía Buenos Aires*. Esta última fue la principal revista de

poesía en los años cincuenta y le dio un papel preponderante a la poesía traducida, pero no utilizó el formato bilingüe, lo cual muestra lo lejos que estaba la edición bilingüe del lugar que ocupa hoy día en el campo poético (en las revistas contemporáneas, por ejemplo).

Un ejemplo del formato bilingüe que no resulta sencillo de enmarcar en nuestras hipótesis aparece en la revista *Sol y Luna*, que salió dos veces por año entre 1938 y 1943, y que podría considerarse la respuesta del integrismo católico al liberalismo de *Sur*: es similar la edición (con grabados y otras ilustraciones), la extensión, el contenido (ensayos filosóficos, literatura, reseñas) y hasta el tono. Aunque la poesía no tiene un lugar destacado, los primeros cinco números incluyen un poema traducido, y el primero, el segundo y el quinto están en formato bilingüe.

Dada la relativa escasez de poesía en sus páginas, es dudoso que *Sol y Luna* estuviera pensada para un lector de poesía interesado en el cotejo. Si, en este caso, no es posible explicar la edición bilingüe en términos instrumentales, es posible vincular el formato bilingüe con cierto prestigio editorial, ya sea por la asociación con *Sur* (y ediciones de clásicos como el *Infierno* de Mitre) o por sí mismo; la función de este formato sería demostrar que la revista estaba al nivel de *Sur*.

La revista *Cosmorama* publicó nueve números entre noviembre de 1943 y octubre de 1945, bajo la dirección de Mario Briglia, Ernesto B. Rodríguez y Tomás Enrique Briglia, sin las encuadernaciones ostentosas de *Sur* o *Sol y Luna*. Incluye 9 instancias de poesía traducida: 2 en formato monolingüe y las restantes 7, bilingüe: 4 del inglés, 2 del portugués y una del italiano. Algunos autores y traductores pueden hallarse en *Sur*. Langston Hughes, Giuseppe Ungaretti, Alberto Girri, Enrique Luis Revol; otros sugieren la emergencia de un grupo distinto, con sus propias preferencias estéticas. Un ejemplo de *Cosmorama*, que no incluía anuncios

publicitarios, valía menos de la mitad que uno de *Sur* (40 centavos contra 1 peso); sus números promediaban 20 páginas, los de *Sur*, más de cien. La presencia de este formato en una revista de características tan distintas muestra que la edición bilingüe podía interpelar a otro público.

4.2. Libros 1930-1970

El primer libro de poesía contemporánea en formato bilingüe que no fuera una edición académica fue *Le cimetière marin*, de Valéry, en 1932; el siguiente fue el *Himno al Santísimo Sacramento*, de Paul Claudel, en 1939, traducido por Osvaldo Horacio Dondo y editado por *Sol y Luna*. En 1945, la Sociedad Editora Latino Americana publicó *Tú y yo (Toi et moi)*, de Paul Géraudy, poemario de corte amoroso que agotó múltiples tiradas. Antes había sido editado de manera monolingüe tanto por Tor como por Hachette, y tenía un público más bien popular, distinto de aquel al que apuntaba *Sur*. En este período, los libros bilingües eran poco frecuentes.

En 1947 y 1948 se editan dos antologías de poesía contemporánea en formato bilingüe: *Poesía inglesa de la guerra española* y *Poesía inglesa contemporánea*. Publicadas por distintas editoriales (El Ateneo y Nova, respectivamente), las dos fueron obra de Alberto Girri y William Shand, que figuran como cotraductores. Esta es la primera instancia de un tipo de libro (la antología) que con el tiempo ocupará una proporción significativa de las publicaciones bilingües.

En 1956 aparece la colección "La poesía", de la editorial Raigal, que abarcó cinco libros de poesía traducida y privilegió el formato bilingüe. De los cinco, tres son antologías y dos de ellas fueron editadas de modo bilingüe: *Poesía norteamericana contemporánea*, nuevamente de Alberto Girri y William Shand, y *Poesía italiana contemporánea*, de Alberto Girri y Carlos Viola Soto. También en formato bilingüe se editó *Los cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot, con traducción de Rodolfo Wilcock. Los otros

dos libros son monolingües: *Poesía moderna del Brasil* (con traducciones de Raúl Navarro), y *Poemas*, del escritor Jorge de Lima.

Sur editó la *Obra completa*, de Salvatore Quasimodo²¹ en 1959, y *Señales de mar*, de Saint John Perse, en 1961 (traducido por Lysandro Galtier). Junto con la *Oda jubilar* de Paul Claudel (1979), son las únicas instancias de poesía bilingüe que publicó *Sur* por fuera de la revista.

Por otra parte, la editorial Fabril publicó *Palabras – Palabras*, de Jacques Prevert, en 1961 (reeditado en 1965), en traducción de Juan José Ceselli, en lo que sería una excepción a su práctica usual: la mayoría de sus libros de poesía traducida, de Henri Michaux a Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti y Ezra Pound, son monolingües.

Detengámonos en la *Antología del poema traducido*, de Lysandro Galtier, de 1965, que se destaca por la gran extensión, el marco institucional (fue un proyecto del Ministerio de Educación) y, en especial, por ubicar la traducción en un primer plano. Editada en tres tomos, el primero es un ensayo de Galtier sobre la traducción; el segundo, una selección de poemas en lenguas extranjeras traducidos por argentinos (desde Homero a Dylan Thomas), y el tercero abarca una selección de poesía argentina traducida a otras lenguas.

En la “Advertencia preliminar”, quizá el primer comentario sobre la edición bilingüe realizado en Argentina, Galtier se manifiesta terminantemente a favor del formato bilingüe y plantea que, de no mediar razones logísticas, toda la antología (al menos el segundo tomo) se hubiese editado en este formato: “Lo ideal, *lo sabemos todos*, hubiera sido la edición bilingüe. Razones de espacio no lo han permitido” (1965, p. 8; énfasis añadido).

Galtier era un autor bilingüe que escribió más en francés que en español;²² por ende, su defensa de este formato está atravesada por valores culturales específicos (compartidos con el grupo *Sur*).

Lysandro Galtier no pudo usar el formato bilingüe sistemáticamente, pero sí incluyó los textos originales cuando eligió más de una traducción de un poema determinado en el segundo tomo. No se trata del formato bilingüe en página enfrentada, o al pie de página, sino que el original aparece de primero, seguido por las traducciones múltiples. El objetivo explícito de Galtier es fomentar el cotejo y la comparación de traducciones, ya que cuando hay una única versión de un texto no aparece el poema original. Así, toda la *Antología del poema traducido* está pensada para un lector que maneja múltiples lenguas.

El tercer tomo, donde aparecen poemas argentinos traducidos a otras lenguas (pero no los originales), no podría ser apreciado por un lector monolingüe, e incluso para un lector bilingüe es de utilidad limitada, ya que incluye poemas en once lenguas.

Según nuestro corpus, en los años treinta se editaron 2 libros de poesía contemporánea traducida en formato bilingüe; en los años cuarenta, 5; en la década de los cincuenta, también 5; en los años sesenta, otra vez 5. En la década de los setenta, en cambio, se publicaron 25 libros en formato bilingüe. Todavía no fue posible relacionar este crecimiento con un cambio concreto en la industria editorial, pero sin duda fue entonces que empezó a constituirse como un fenómeno central en la edición de poesía traducida.

4.3. Revistas 1970-2021

Las principales revistas literarias de las décadas de los sesenta y los setenta, como *Escarabajo de*

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

22 Los poemas en francés son, por lejos, los que más abundan en la antología (134), seguidos a bastante distancia por los poemas en inglés (54).

oro, *Los libros* o *Crisis*, casi no publicaron poesía traducida y no adoptaron el formato bilingüe. Tampoco aparece en *Punto de vista*. En estas décadas, *Sur* bajó el ritmo de publicación y ninguna revista ocupó el lugar que desempeñó *Poesía Buenos Aires* en la importación de poesía, lo cual se refleja en un vacío importante en nuestro corpus. Las siguientes revistas, donde la traducción tiene un rol de peso, son *Zum Zum* (1979-1983), *Xul* (1980-1997) y *Diario de poesía* (1986-2011).

La revista internacional bilingüe *Zum Zum* salió entre 1979 y 1983, y fue dirigida por Antonio Aliberti. Nacido en Sicilia, pero emigrado a Argentina a temprana edad, fue ensayista, traductor y conferencista. *Zum Zum* publicó a poetas italianos, latinoamericanos, españoles y griegos, a menudo en ediciones bilingües. Aliberti, además, tradujo y publicó autores hispanoparlantes de manera bilingüe (español-italiano), para tratar de difundir la poesía argentina y latinoamericana en otros ámbitos lingüísticos, lo que también lo llevaría a publicar varias antologías bilingües.

Con Aliberti aparece una nueva función de la edición bilingüe: no como instrumento de importación literaria, sino, más bien, como una estrategia para exportar autores argentinos (y latinoamericanos); sin embargo, esto queda por fuera de nuestro análisis.²³

El primer número de *Xul* se publicó en octubre de 1980 y el último (número 12) en octubre de 1997, con un ritmo de publicación irregular. Dirigida por Jorge Santiago Perednik, estuvo asociada a la poética neobarroca (Mallol, 2012, p. 6), pero no se limitó a esta y abarcó varias poéticas de vanguardia. Los números de la revista con frecuencia fueron dossieres que abordaban a una temática particular, como el número 4, dedicado a “la traducción y la

ilegibilidad”. En el número 3 hay una innovación importante: una selección de haikus del siglo xx traducidos por Fernando Rodríguez Izquierdo, con el texto original en *romanji* (escritura del japonés con caracteres latinos), que constituye la primera instancia de edición bilingüe de poesía en una lengua oriental.

En el número 9, que se titula “El espejo de la traducción”, hay dos casos que aunque no sean contemporáneos, es importante mencionar, por la excentricidad de la lengua: una selección de poesía celta anónima, elaborada por Higinio Martínez, y una selección del clásico japonés *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon. Los poemas celtas están en tres versiones: la grafía celta, una transliteración y la traducción propiamente dicha, mientras que los fragmentos de *El libro de la almohada* aparecen junto con la escritura ideogramática japonesa, los *kanji*. Muy pocos lectores, fuera de especialistas (o hablantes nativos del japonés, que no necesitarían la traducción), podrían leer este original; lo mismo para el caso del gaélico. Aquí el formato bilingüe no puede tener como fin el cotejo, sino que busca enfrentar al lector con algo radicalmente extraño: la extranjerización, de Venuti (2008); el albergue de lo lejano, que plantea Berman (2014).

En 1986, se publicó el número inicial del *Diario de poesía*, liderada por Daniel Samoilovich. En sus páginas aparecieron poetas de todo tipo (argentinos, latinoamericanos y extranjeros) y tal vez fuera la revista de poesía más prominente de las dos décadas siguientes (dejó de publicarse en 2011, luego de 25 años de actividad). La traducción siempre gozó de un lugar central: ya desde el número 1, 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 que aparece no es un poema, sino un chiste.

La revista editó un número especial dedicado a la traducción (número 10); el resto del

23 Esto incluyó la publicación de antologías de poetas argentinos traducidos al italiano, con el objetivo de que circularan en el exterior.

tiempo, la poesía traducida constituía una sección específica.

Aunque *Diario de poesía* tradujo de diversas lenguas, las más frecuentes fueron inglés, italiano, francés, alemán y, en menor medida, portugués (Venturini, 2009a, p. 128). El inglés se ubicó en primer lugar, en especial la poesía estadounidense, usualmente traducida por Samoilovich y Mirta Rosenberg. Según Samoilovich, “hacia el número 20 empezamos a sacar poesía extranjera en forma bilingüe” (2006), en un formato que no es exactamente *en face*, pero se le acerca.²⁴

Para Samoilovich, “Publicar poesía bilingüe implica renunciar a la extensión y buscar más profundidad y seriedad en la edición; abarcar menos y apretar más” (2006). Este propósito no solo parece ir en contra de la lógica de este tipo de publicación (ya que el espacio es un bien escaso), sino, sobre todo, contra el tipo de revista que era *Diario de poesía*. Mientras que *Sur*, *Xul* o *Hablar de poesía* apuntan a un lector promedio más culto,²⁵ *Diario de poesía* estaba hecha para una distribución más popular: su diseño remitía al de un diario y circulaba en kioscos (muchas revistas de poesía solo se encuentran en librerías). Que una revista de estas características apostara por el formato bilingüe, que se viera impelida a tratar de “abarcar menos y apretar más” a contrapelo de lo que podría suponerse como la lógica inherente del medio, es una señal de que el formato bilingüe dejaba de ser una práctica restringida y empezaba a ser algo más habitual.

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

25 *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* apunta a un lector más culto que el promedio.

Hay varias revistas activas que utilizan el formato bilingüe; las más importantes son *Hablar de poesía* y *Rapallo*.²⁶

Creada por Ricardo Herrera, *Hablar de poesía* empezó a salir en 1999 y a partir del número 36 (2017) pasó a ser dirigida por Alejandro Crotto. Incluye poesía en español, ensayos y poesía traducida, tanto de autores clásicos como de poetas vivos, que publica con el original en pie de página. Lleva cuarenta números publicados y puede considerarse la revista activa de poesía más consolidada actualmente.

Por otra parte, el número 1 de *Rapallo* salió en marzo de 2017; el último en salir fue el número 7 (2021). Sus editores son Gabriel Cortiñas, Emilio Jurado Naón y Franco Massa, y está dedicada explícitamente a “la difusión de poemas y ensayos contemporáneos”, lo cual la distingue de *Hablar de poesía*, que si bien incluye autores contemporáneos, a menudo edita autores clásicos.²⁷ La poesía que publica *Rapallo* está en formato bilingüe, *en face*.

4.4. Libros 1970-2021

En los años setenta, la novedad editorial más importante para nuestra investigación es la serie de 16 libros que publicó Fausto entre 1973 y 1979. En algunos casos, se trata de antologías dedicadas a una lengua o nación (*Poetas italianos del siglo XX*; *Poemas franceses contemporáneos*); en otros, antologías de un solo autor (*Antología poética*, de Herman Hesse; *Poemas inéditos, poemas elegidos*, de Stéphane Mallarmé); en otros, la poesía completa de un autor (*Todos los poemas* de Salvatore Quasimodo; *Poesía completa*, de Blaise Cendrars); finalmente, también hay poemarios individuales (*La alegría, la tierra prometida*, de Giuseppe

26 Otras son *Buenos Aires Poetry*, *Gambito de papel* y *Katana*.

27 La revista ha hecho del rescate de la tradición una de sus banderas: el número 38 incluye a Goethe, y el 39, a Ovidio y Ezra Pound.

Ungaretti; *La vida en los pliegues*, de Henri Michaux).²⁸ Todos los autores pertenecen al siglo xx, salvo Mallarmé y Whitman (que quedan fuera de nuestro corpus).

La colección presenta un diseño unificado (tapa, paratextos) y adopta el formato bilingüe, con el original ubicado en pie de página. Dada su extensión, puede afirmarse que es con esta colección que la edición bilingüe de poesía traducida se vuelve un fenómeno consolidado. Si hasta entonces el formato aparecía de manera errática e infrecuente, con Fausto empieza a transformarse en lo que Venturini (2014) definió como uno de los rasgos específicos de la poesía traducida como género y producto editorial.

En comparación con la colección de Fausto, los últimos veinte años del siglo xx aportaron menos novedades, pero hubo algunos hitos de importancia para la evolución del formato. En 1982 salió *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 y auspiciada por la embajada de Grecia en Buenos Aires (es una edición homenaje con motivo del Nobel), se trata del primer libro bilingüe editado en Argentina que incluye una lengua excéntrica (en un alfabeto no latino), para la cual es más difícil postular un lector bilingüe.²⁹

Este fenómeno, que más tarde se va a extender a ediciones bilingües de japonés, esloveno y coreano, puede pensarse como la emancipación

del formato bilingüe de su función instrumental (con la lectura como finalidad). Si el formato bilingüe tiene un valor intrínseco (según las hipótesis de Venuti y Berman, y en menor medida de Boase-Beier, la presencia del original vale por sí sola), sin importar si el lector maneja o no las dos lenguas y es capaz de hacer un cotejo entre original y traducción, este valor, que en el caso de lenguas más conocidas o accesibles tenía menor peso o permanecería oculto, ocupa un primer plano en el caso de las lenguas periféricas.

En 1996 salió *Cartas y poemas*, de Charles Bukowski, traducido por Federico Ludueña y editado por *Página/12*. No todos los libros bilingües que reseñamos son ediciones lujosas, ni tampoco es este el primer libro bilingüe que puede describirse como una edición popular (ese sería *Tú y yo (Toi et moi)*, de Géraldy). Dicho eso, al ser editado por un diario para venderse en kioskos, es un ejemplo palpable de cómo la edición bilingüe se limitaba cada vez menos a editoriales prestigiosas. Se trata, además, de una señal de que el lector de poesía que describimos (y que por su compromiso con el género llamamos “lector no casual”) acaso no sea un fenómeno tan minoritario (como también lo muestra la circulación de *Diario de poesía*).

En el siglo xxi, la novedad más importante en la edición de poesía son las editoriales “independientes”.³⁰ Si bien no son las únicas que publicaron poesía traducida contemporánea en los últimos veinte años, asumieron una porción significativa del mercado. Mientras que algunas grandes editoriales fueron absorbidas por conglomerados internacionales³¹ y otras

28 El libro de Michaux implica una novedad parcial: la edición bilingüe de poesía en prosa. Aunque la poesía en prosa data del siglo xix, durante mucho tiempo las editoriales no adoptaron el formato bilingüe para obras como *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud.

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

30 Pese a que la década de los noventa 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, p. 9).

31 El grupo Bertelsmann adquirió, en 1998, el 60 % de Sudamericana (tres años después completó el

dejaron de publicar poesía contemporánea, las editoriales independientes asumieron el liderazgo de la publicación de poesía en español y la traducción de poetas de otras lenguas. Aquí no es posible ofrecer más que un esbozo preliminar, con la expectativa de desarrollar el tema en futuros trabajos.

No es fácil dar una definición unívoca de lo que suele llamarse una “editorial independiente”. Como señala Venturini, “El conjunto ‘editoriales independientes’ es altamente heterogéneo, en todos los aspectos posibles: económicos, ideológicos, estéticos, comerciales” (2015, p. 6). La “independencia” que las define es, por supuesto, relativa, y aparece mediada por diversas circunstancias del mercado editorial; por otra parte, muchos de los rasgos centrales de estas editoriales pueden hallarse en sellos del siglo xx.³² En todo caso, resulta inevitable utilizar la categoría, ya que no hay otra manera práctica de referirnos al tipo de editoriales que, con operaciones más reducidas que los grandes grupos transnacionales, le dieron 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, pero, en términos generales, ampliaron los límites de lo que puede publicarse en Argentina, sobre todo de modo bilingüe.

Las editoriales Bajo la luna y Gog y Magog tal vez sean los principales exponentes del fin del

relativo monopolio que, con algunas excepciones, tenían hasta la década de los noventa el inglés, francés, italiano, portugués y alemán en tanto lenguas (y tradiciones) fuente. Bajo la luna publicó, en 2005, *El libro del haiku*, libro doblemente bilingüe, ya que los poemas, además de la traducción al español, aparecen en *kanji* y *romanji*. No se trata de autores contemporáneos, sino de poesía clásica japonesa; pero dada su repercusión, amerita ser mencionado: con más de cinco mil ejemplares vendidos, es casi un *bestseller* para el mercado de poesía.

La editorial no prescindió de las lenguas más habituales, pero con *El libro del haiku*, y obras contemporáneas como *Autobiografía de hielo*, del coreano Choi Seung-Ho, le dio espacio en su catálogo a las literaturas orientales (Venturini, 2014). Aunque *Autobiografía de hielo* y otros libros de poetas coreanos no están en formato bilingüe, *19.459 km. Antología de poesía coreana contemporánea* sí lo está, con los poemas coreanos y sus versiones en español lado a lado, *en face*.

Gog y Magog, por su parte, comenzó con la edición de poesía eslovena en 2006, con la *Antología de poesía eslovena contemporánea*, a la que siguieron otros libros de autores eslovenos en formato bilingüe, como *Metulji / Mariposas*, de Brane Mozetič (2006, traducción de Marjeta Drobnič).

Estas editoriales no son casos aislados. Audisea publicó poesía armenia y griega: *Disparó el arma*, de Mariné Petrossian (2015), traducida por Alice Ter-Ghevondian, y *Templo del mundo*, de Yannis Yfantis (2016), traducido por Mario Domínguez Parra. También hay ediciones bilingües de autores de pueblos originarios: la editorial Continente publicó, en 2008, *Kallfy mapu = Tierra azul: antología de la poesía mapuche contemporánea*, compilada por Néstor Barron (aunque no se nombra a los traductores, es probable que sean los propios autores seleccionados), así como una traducción al

100 %), y en el año 2000, el Grupo Planeta compró Emecé (José Luis de Diego, citado en Venturini, 2014, pp. 33-34).

32 Para una definición más exhaustiva, véase Szpilbarg y Saferstein (2012, pp. 471-476), citado en Venturini (2014, pp. 34-35). Algunas de las características mencionadas son propias del siglo 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.

quichua de un poemario de Rodolfo Braceli, *El último padre / Qepa tata* (2014, traducción de Aldo Leopoldo Tevez).

Los últimos veinte años igualan la producción de los setenta anteriores: cada vez se publican más libros bilingües, de lenguas menos centrales; cada vez parece importar menos que alguien pueda leer efectivamente tanto la traducción como el original, lo cual permite postular la transformación del formato bilingüe en una norma. En los casos de lenguas marginales es difícil sostener la hipótesis del cotejo como explicación, e incluso la función documental se ve puesta en duda cuando el original es muy poco transparente (como con los sistemas de escritura no latinos). Tampoco puede pensarse en la estrategia comercial bifronte que señalamos como alternativa en el caso de *Sur*. La hipótesis de Venuti, donde la presencia del original tiene un mérito intrínseco, resulta más apropiada, ya que, para las editoriales que publican estos libros y los lectores que los compran, el texto original parece valer por sí mismo, más allá de que pueda o no ser leído.

5. Conclusiones preliminares y cuestiones pendientes

El formato bilingüe es un fenómeno de múltiples aristas, que involucra factores literarios, editoriales y comerciales. No es posible explicarlo con base en un único elemento a causa de los cruces y las retroalimentaciones entre ellos.

Hasta ahora, las reflexiones críticas sobre este formato ignoraron los aspectos materiales y comerciales casi por completo. La hipótesis del cotejo (función instrumental) como explicación resulta adecuada en el momento inicial (el grupo *Sur*, décadas de los treinta y los cuarenta del siglo xx), ya que se corresponde con determinadas transformaciones en el campo literario argentino (la preeminencia de los aspectos compositivos y formales). Sin embargo, dado su progresivo crecimiento hasta incluir

poesía en lenguas que cuentan con pocos lectores en el mercado argentino, el cotejo no puede dar cuenta por completo del fenómeno, por lo menos en las últimas décadas. La función documental que plantea Boase-Beier es más amplia y, en principio, abarcaría aquellos casos donde el lector no puede realizar el cotejo; sin embargo, lo exótico para un lector argentino de algunas de estas lenguas (con otros sistemas de escritura) vuelve legítimo ponerla también en duda.

La circulación de libros bilingües de lenguas como esloveno, griego, mapudungún y coreano parece indicar un valor intrínseco a la edición bilingüe, que no depende de la factibilidad del cotejo, por lo menos en los últimos años. Esto podría explicarse a partir de argumentos como los de Venuti y Berman, que ven en la presencia del texto extranjero un valor propio al margen de la posibilidad o no de lectura. La hipótesis de la función extranjerizante (la apertura a lo extranjero en tanto extranjero, en la expresión de Berman) es la más satisfactoria en estos casos. Habría que indagar su correlato comercial, es decir, en qué medida este valor es compartido por el lector medio de poesía traducida que compra estos libros. Es posible que la edición bilingüe sea vista como más prestigiosa, ya sea por sí misma o debido a su surgimiento histórico en círculos literarios de avanzada, como el grupo *Sur*.

Este trabajo busca dar un paso en la comprensión del formato bilingüe, pero es menester ir más a fondo. Sería valioso analizar de qué manera “la presencia de lo bilingüe condiciona tanto la producción como la lectura de las traducciones” (Venturini, 2009a, p. 130). Esto significaría indagar cuál es el efecto de la edición bilingüe tanto en el lector plenamente bilingüe, capaz de realizar un cotejo integral, como en el lector parcialmente bilingüe, capaz de hacer un cotejo más limitado (o que solo usa la traducción como apoyo para una lectura tentativa del original), así como, finalmente, en aquel lector para quien el original es

incomprensible y como mucho puede observar la disposición gráfica del texto.³³ Por otra parte, habría que determinar en qué medida la *expectativa* de ser editado en este formato puede llegar a afectar a un traductor.

El formato bilingüe es uno de los elementos más conspicuos de la edición de poesía contemporánea traducida; por ende, no es posible comprenderlo del todo sin un panorama más completo de este género o, como lo define Venturini, “producto editorial”. Al mismo tiempo, este formato implica ciertas nociones sobre la poesía y la traducción, que resultan fundamentales para el funcionamiento de la poesía contemporánea traducida. Entender mejor su naturaleza permite arrojar un halo de claridad sobre la traducción de poesía como se practica hoy en día.

Referencias

- Bein, R. (2003). La teoría del polisistema, hoy: elementos vigentes y aspectos a revisar. En *Actas del III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, vol. II, Buenos Aires (pp. 347-355).
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Gallimard.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (Trad. de Ignacio Rodríguez). Dedalus.
- Bioy Casares, A. (1940). Prólogo. En A. Bioy Casares, J. L. Borges y S. Ocampo (Eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Borges, J. L. (2011). La invención de Morel. En *Miscelánea*. De Bolsillo.
- Boase-Beier, J. (2009). Poetry. En M. Baker (Ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 194-196). Routledge.
- Casanova, P. (2021). *La lengua mundial. Traducción y dominación* (Trad. de Laura Fóllica). Ethos.
- Galtier, L. (Ed.). (1965). Advertencia preliminar. En *Antología del poema traducido. Tomo II* (pp. 7-9). Ediciones Culturales Argentinas.
- Heilbron, J. (2010). *Structure and dynamics of the world system of translation*. <https://docplayer.net/14769055-Structure-and-dynamics-of-the-world-system-of-translation.html>
- Jones, F. (2012). The translation of poetry. En K. Malmkjær y K. Windle (Eds.), *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199239306.001.0001>
- 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). Fondo de Cultura Económica.
- 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*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2365/ev.2365.pdf
- Pariente, M. (1993). La edición bilingüe de poesía. *Sendebarr*, 4, pp. 13-18.
- Rucavado, M. (2020). *Las ediciones bilingües de poesía traducida* [Tesis de especialización, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio institucional. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11403?show=full>
- Samoilovich, D. (2006, septiembre 7). Historia de un milagro poético. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3708-2006-09-07.html>
- Toury, G. (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En M. Iglesias Santos (Comp.), *Teoría de los polisistemas* (Trad. de Amelia Sanz Cabrerizo, pp. 233-255). Arcos Libros.

33 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 solo a un afán de simplificación; un trabajo más extenso deberá establecer minuciosamente sus diferencias.

- Venturini, S. (2009a). La traducción de poesía francesa en Argentina: el caso de *Diario de poesía* (2000-2004). *Boletim de Pesquisa*, 2, 122-139. Universidade Federal de Santa Catarina. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2009nesp2p122>
- Venturini, S. (2009b) Lo nuevo, lo viejo, lo extraño: poesía francesa en revistas. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo, La Plata. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3628/ev.3628.pdf
- Venturini, S. (2014). Un catálogo excéntrico: editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década. *Transfer*, 9(1-2), 32-49. <https://raco.cat/index.php/Transfer/article/view/287007>
- Venturini, S. (2015). Políticas de traducción y estrategias: sobre dos editoriales independientes de poesía argentinas. En Gerbaudo, A. et al., *Segundo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Ediciones UNL.
- Venturini, S. (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. (1998). *The scandals of translation*. Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility*. Routledge.
- Venuti, L. (2013). *Translation changes everything*. Routledge.
- Willson, P. (2004). *La constelación del Sur*. Siglo XXI.

Cómo citar este artículo: Rucavado Rojas, M. (2022). Surgimiento y evolución del formato bilingüe de poesía traducida en Argentina. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 15(2), 385-405. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n2a07>