

## LA TRADUCCIÓN DE POESÍA EN LENGUA FRANCESA EN ARGENTINA: El caso de *Diario de Poesía* (2000-2004)

Santiago Venturini

Universidad Nacional del Litoral/CONICET\*

### 1

En una entrada de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* se lee que, al interior del campo de la traducción literaria, la traducción de poesía “ha sido el objeto de una gran discusión”, discusión alojada en la duda teórica sobre su verdadera posibilidad, “aún cuando su práctica sea universalmente aceptada y lo haya sido por al menos 2000 años, durante los cuales la poesía traducida influyó y con frecuencia formó parte del canon de la tradición poética de la lengua meta” (Connolly en Baker, 1998:170). Estas líneas, que aparecen en la entrada “Poetry Translation”, marcan no sólo una tensión históricamente establecida entre una práctica y los discursos que la abordaron, sino que delinea esa paradoja que las reflexiones posestructuralistas sobre traducción contribuyeron a sostener: la que oscila entre los términos de la necesidad y lo imposible (Hermans, 2007:89).

Ahora bien, muchas veces esta paradoja dibuja una fisura que ubica, de un lado, al pensamiento puramente conceptual sobre la posibilidad de una tarea específica, y del otro al poema traducido, que sea como sea allí aparece. Es cierto que tal hiato parece haber sido superado hace ya tiempo, luego de que la reflexión sobre traducción, y el fenómeno de la traducción en sí mismo, alcanzara un nivel considerable de emancipación, “ganando seguridad y abandonando poco a poco el dispositivo científico de la lingüística, con el fin de tejer lazos de interdisciplinariedad con diversas ciencias humanas” (Boulanger, 2004:57); con mayor exactitud, cuando la traducción se convirtió en un “objeto de investigación legítimo, y ya no un pretexto o una digresión” (Lambert, 1988:80).

---

\* Santiago Venturini es Profesor y Licenciado en Letras por la *Universidad Nacional del Litoral*. Es becario doctoral del *Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas* (CONICET). Su tema de investigación es la traducción de poéticas en lengua francesa en revistas de poesía argentinas.

En la actualidad, el debate acerca de la imposibilidad de la traducción de poesía no tiene cabida en el pensamiento sobre la cuestión: tal vez debido a la exuberancia real de la práctica, pero más aún por el impacto que en la comprensión y definición del acontecimiento “traducción” tuvieron otras disciplinas, teorías o discursos que reflexionaron sobre ella y le asignaron el carácter inestable e inyectivo de toda escritura: “la traducción es una escritura, no es simplemente una traducción en el sentido de transcripción, es una escritura productiva exigida por el texto original”, afirma Derrida (1984:202). La traducción escribe, reescribe el texto original en otro marco espacio-temporal, y en esta operación inevitablemente lo *manipula*. Y no hay razón para que esta manipulación apele a una condena: hoy, la traducción afirma su lugar en la diferencia, “la traducción construye su identidad, a diferencia de antes, en la alteridad (...) Actividad inestable y escurridiza, premeditadamente desestabilizadora” (Tortosa, 2008:103). Este estatuto de la traducción redefine necesariamente la figura del traductor, quien ya no actúa como mediador entre lenguas, *pasador* de sentido –como lo expresaría Henri Meschonnic–, sino como un agente atravesado por “intereses socialmente validados (poética dominante, instituciones y poderes que actúan, lector y horizonte de expectativas, etc.)” (103).

Aún así, cada vez planteada la ecuación que intenta reconciliar dos términos tales como poesía y traducción, se delinea esa condición austera e inevitable, de fondo, alimentada por una tradición filosófica y lingüística demasiado extensa: la de un trabajo *en y desde la pérdida* (poesía es lo que se pierde en la traducción, sentenció alguna vez Robert Frost). No se pretende afirmar de este modo que el estigma de la pérdida sea una cuestión de exclusividad genérica; al contrario, es la marca de origen de toda traducción: “una traducción nunca es exitosa en el sentido puro y absoluto del término; lo que logra una traducción es prometer el éxito, prometer la reconciliación. Hay traducciones que no llegan ni siquiera a prometer” (Derrida, 1984:163). Cada género plantea sus resistencias a la tarea de traducción, y como George Steiner sostiene “entre el poema o texto metafísico más oscuro y la prosa más llana, el problema de la traducibilidad sólo registra variaciones de grado” (Steiner, 1995:253).

Al momento de reflexionar sobre la traducción de poesía, la representación de *la pérdida* tiene un impacto visible. Organiza reflexiones de

diverso corte –ya se trate de notas de traductores o trabajos académicos– y es, sin dudas, solidaria de otras representaciones que se confunden con ella: la de la complejidad del texto poético –que confirma el ya clásico decreto jakobsoniano de que “la poesía es por definición intraducible”–, o el mito que señala Annie Brisset, operante en una amplia franja de la crítica y enraizado en la traducción llamada *pragmática*: “una ideología que ve en la poesía, sobre todo, un arte de la ornamentación” y que inevitablemente orienta “los discursos y las prácticas de la traducción poética” (Brisset, 1999:12).

Yves Bonnefoy, traductor al francés de William Butler Yeats, organiza su ensayo “La traducción de la poesía” a partir la infalibilidad de la pérdida: “¿Se puede traducir un poema?, no. (...) Uno se topa con demasiadas contradicciones que no pueden olvidarse, uno debe *abandonar* demasiadas cosas” (Bonnefoy en *Diario de Poesía* N° 45, 1998:27); un título de un poema de Yeats, “Sailing to Byzantium”, le basta. Pero a partir de esa pérdida, en la distinción entre el poema extranjero como forma inaccesible, oblicua, y la poesía, que excede a esa forma, Bonnefoy enuncia su imperativo de la traducción: “Uno debe poder ver, en efecto, lo que motiva el poema (...); uno debe saber revivir el acto que a la vez lo produjo y lo estanca allí: y desprendidas de esa forma fija que no es más que la huella, la intención, la intuición primeras (una aspiración, digamos, una obsesión, algo universal) podrán ser intentadas de nuevo en la otra lengua...” (N° 45:27).

Este propósito arduo enunciado por Bonnefoy delinea el movimiento explicativo de muchas reflexiones acerca de las implicancias de traducir poesía: se trata de “poder ver”, “saber revivir” lo que *hace* el poema: un acto que duplica no al texto sino a su *voluntad*. “La traducción es –y conviene no olvidarlo– una especie de mimesis en la que lo representado o imitado no sólo es el texto objeto de partida sino todo su complejo proceso creador” (Siles en Tortosa, 2008:487). En esta concepción hay un presupuesto fuerte: el peso de lo intuitivo, capaz de cumplir con una lectura privilegiada que pueda, primero, captar “la intención” del texto para, después, recrearla en la lengua meta (es en el intervalo de un movimiento al otro donde sin dudas está el escollo). Lo interesante de tal concepción es la atención puesta sobre la recuperación del efecto, de la *experiencia* que elabora el poema (aunque, ¿cuáles son los límites que separan al

poema de su lector?), su *acción*: “lo que hay que traducir es lo que un texto *hace* a su lengua” (Meschonnic, 2007:125).

Ahora bien, la pregunta sobre este *hacer* del poema no tiene respuestas unívocas, sencillamente porque no hay univocidad de las lecturas. Hay lecturas, traducciones y traductores que difieren. Si traducir es *reescribir*, ¿cuál es la especificidad de esta operación de reescritura? Tal vez lo específico de la operación es su *diferir* en el intento de hacer que el texto extranjero actúe, modifique, *haga* en la lengua meta. Henri Meschonnic cree que la diferencia máxima entre un “original-obra” y su traducción no es la diferencia de lenguas, sino la diferencia de *riesgo* (Meschonnic, 1999:200): mientras que lo propio de la verdadera “cosa literaria” es este riesgo, la traducción que se inscribe en la lengua (esto implica, en el marco de la teoría meschonniciana, leer al poema desde la dicotomía del signo, como significante/significado y no como “forma-sentido”, no como discurso), transforma ese riesgo en seguridad, transforma la poética en retórica (201).

El factor riesgo, entonces, estará sujeto a variaciones de grado, y permitirá reconocer un registro de intensidades desiguales. Estas *intensidades variables* implicarán: a) representaciones o definiciones disímiles de la traducción, de sus posibilidades y sus límites; b) vínculos disímiles no sólo con el texto poético en el que se origina la operación de reescritura, sino también con la lengua meta, en la que esa reescritura, de un modo redundante, se escribe.

Llevando a un extremo la infalibilidad de la pérdida, Haroldo de Campos en su ensayo “De la traducción como creación y como crítica” (1963) sostiene que “Si admitimos la tesis de la imposibilidad, en principio, de la traducción de textos creativos, nos parece que ésta engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de estos textos” (2000:188). De Campos postula el término “transcreación”, como un guiño al credo benjamineano, que le asigna a la traducción la tarea de asegurar la supervivencia del original. La recreación supone entonces un ejercicio de reescritura “autónoma aunque recíproca” (189), que sin dejar de ser fiel al “espíritu” (191) de la obra, le agrega “nuevos efectos o variantes que el original autoriza en su línea de invención” (191).

En una línea similar de pensamiento, Barbara Folkart aboga por lo que elige llamar “creación traductiva” (*création traductionnelle*): “imitaciones,

apropiaciones, escrituras tangenciales que se salen de la pesadez de lo ya escrito. Escribir, en la lengua de llegada, *un poema relativo a una experiencia de lectura poética* es trascender el *Original* para crear valores que no podrían existir más allá de la traducción” (Folkart, 1990:42).

## 2

En las primeras tres décadas del siglo XX, la cultura argentina se consolidó como una “cultura de mezcla” (Sarlo, 2007:28). Mecanismo privilegiado de un proceso enorme de importaciones y apropiaciones, la traducción tuvo un rol preponderante en la configuración del campo cultural: puso en circulación nuevos bienes simbólicos, modeló poéticas y lenguajes, legitimó, a través de su ejercicio, posiciones de agentes al interior del campo literario: “cuando se traduce, importa no sólo qué, sino quién lo hace, a partir de qué fundamentos de legitimidad, de qué origen” (44). Es posible afirmar que a lo largo de la primera mitad del siglo, la traducción cumplió con un proceso de desarrollo que dio como resultado su institucionalización que, si bien coincidió con el período de auge de la industria editorial argentina –desde mediados de la década del '30 a mediados de la del '50 (Willson, 2004:36)–, obedece a un devenir iniciado años atrás, con la publicación de las primeras colecciones de literatura traducida (Gramuglio, 2004:94). Como lo afirma Patricia Willson, durante este período la literatura en traducción “ocupa un lugar destacado en la literatura nacional y un grupo de traductores-escritores contribuye, con su actividad, a modelar nuevas poéticas del relato dentro de ella” (Willson, 2004:36).

Los órganos privilegiados en los que la traducción adquirió no sólo una notable visibilidad sino que se expuso como una práctica persistente, fueron las revistas culturales y literarias. Al configurarse como espacios de legitimación de determinados discursos y presupuestos estéticos, ideológicos o políticos, y orientando su contenido hacia un grupo específico de lectores, las revistas culturales permiten reconstruir la compleja fisonomía del campo intelectual. En la operación de validación que cada publicación emprende, la traducción aparece como una práctica valiosa, en tanto permite importar aquello que avala los

intereses de una posición, de un credo. A partir de la décadas del '20 y el '30, las publicaciones periódicas comenzaron a “incorporar lo extranjero a polémicas locales” y “usar fragmentos de otras tradiciones para renovar la propia” (Waisman, 2005:33). Las revistas *Proa* (1924; 1924-1925), *Martín Fierro* (1924-1927), *Claridad* (1926-1941) fueron algunas de las más destacadas (ver Sarlo, 1988; Willson, 2004; De Diego, 2006). El arribo a este panorama de la revista *Sur* en 1931 (y posteriormente de su sello editorial, fundado en 1933) marcó una diferencia con otras publicaciones (como *Los Pensadores* o *Leoplan*), en tanto corrió a la traducción de su función pedagógica –ligada a un proyecto editorial cuyo objetivo era conformar un público lector y aumentar la circulación y el consumo de libros–, para destacar la función estética de la traducción: en *Sur* “la literatura traducida llena sobre todo funciones literarias” (Willson, 2004:36), lo que configura un nuevo público lector.

*Sur* le asignó a la poesía traducida un lugar más reducido que el destinado a otros géneros, aunque en sus dos primeras décadas su práctica fue más o menos constante. Dentro de esta restricción, el predominio de la poesía en lengua inglesa colocó a la poesía en lengua francesa en un lugar más apartado. Así, en el número triple dedicado a la literatura francesa, publicado en 1947 (Nros. 147, 148 y 149, correspondientes a los meses de enero, febrero y marzo), la poesía ocupa un lugar de borde: en un ejemplar de 400 páginas sólo se traduce a cuatro poetas: Louis Aragon, Paul Éluard, Francis Ponge, y Edith Boissonnas, llevados al español por aquellos traductores que, curiosamente, ejercieron en el ámbito de la revista una labor destacada en relación con la literatura en lengua inglesa: es el caso de Juan Wilcock, Baeza, y Borges.

Años después, en 1950, la aparición de la revista *Poesía Buenos Aires*, animada por los poetas Jorge Enrique Móbili y Raúl Gustavo Aguirre –una figura destacada en la traducción de poesía francesa en nuestro país–, hizo de la traducción poética una práctica sistemática y puso énfasis en la promoción de las poéticas contemporáneas en lengua francesa. En las páginas de *Poesía Buenos Aires* se leen poetas franceses –Hans Arp, Antonin Artaud, André Breton, Henri Michaux, René Cazelles, Jacques Prévert, Francis Ponge, Tristan Tzara, y René Char quien es, sin dudas, uno de los privilegiados–, y los autores franceses alimentan la reflexión continuada sobre la tarea poética. El sello editorial *Poesía*

*Buenos Aires*, por su parte, permitió leer, entre otros, a Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Paul Éluard.

En junio de 1986, décadas y revistas después –entre las que destacamos algunas de las revistas que se inician con anterioridad: *Último Reino* (1979), *Xul* (1980) y *La Danza del Ratón* (1981), además de *Sitio* (1981)– *Diario de Poesía* irrumpe para continuar la escena de la traducción en Argentina. El novedoso formato para una revista de poesía justifica el nombre: un tabloide, impreso en *offset* a un color, en cuya primera plana las tipografías enormes anuncian nombres de poetas y aparecen rodeadas por ilustraciones o fotografías. Un diario. En una entrevista, Daniel Samoilovich, su director, asegura que a través de este formato lo que se buscó fue aumentar la circulación más amplia, a través de un tabloide “que se distribuyera en los kioscos, que fuera ilustrado, que tuviera los mecanismos y recursos clásicos del periodismo y que no agregara más oscuridad a las dificultades intrínsecas de un texto de ensayo” (en *Página 12*, 7 septiembre de 2006). El *Diario* cuenta con algunas secciones que permanecen fijas, después de superados los 70 números: reportaje (a poetas argentinos o extranjeros), poesía argentina, rescate (sección que pone de relieve la obra de poetas no promocionados por la crítica), ensayo, opinión, crítica, agenda. Muchos números incluyen un dossier sobre un tema o autor en particular. El N° 10, aparecido en la primavera de 1988, incluye un dossier dedicado a la cuestión de la traducción, en cuya presentación Daniel Samoilovich reconoce los “prestigiosos antecedentes de este invento: el número especial dedicado a la traducción por la revista *Sur*, así como los también números monográficos de *Sitio* y *Xul*” (*Diario de Poesía* N° 10:11).

Fuera de este número especial, la poesía extranjera en traducción aparece –no en la totalidad de los casos– como una sección específica, reconocible por el rótulo con la procedencia geográfica de la poética que se traduce: el *Diario* traduce poesía en diversas lenguas, aunque las más frecuentes son el inglés, el italiano, el francés, el alemán, y en menor medida, el portugués. La traducción es una de las bases del proyecto editorial de la revista, y su insistencia delata una ambición: la de configurarse como un dispositivo propagador de las obras de un canon poético occidental. Pero la traducción no sólo suma nuevos nombres sino que contribuye a configurar la producción poética

local y, por esto, a legitimar una praxis poética específica. En el prólogo a una edición inglesa de poetas argentinos, *Twenty Poets from Argentine*, Samoilovich la considera uno de los rasgos de la “joven poesía argentina”: “Una visibilidad recuperada, una tensión fuerte con la lengua hablada, que es todo lo contrario que un servilismo a esa lengua o una ilusión de reflejarla automáticamente en la escritura, un ojo puesto en las tradiciones rítmicas del castellano y otro en la traducción...” (Samoilovich en AAVV, 2006:142).

Pero el *Diario* tiene la misma devoción que *Sur*, su ascendiente, y que otra de las revistas que apenas lo antecede, *La Danza del Ratón*: una primera mirada al corpus de poesía traducida arroja un claro predominio de poesía en lengua inglesa, con un énfasis en los poetas norteamericanos. En los *dossiers* se registra el mismo fenómeno (ver Bradford, 2004). La selección de poetas norteamericanos “ya canonizados en las letras norteamericanas, caracterizados todos ellos (...) por la producción de una lírica en gran medida contracultural, antiformal e ideológicamente pertinente a los seres marginales” (Bradford, 2008) está en sintonía con la promoción del denominado *objetivismo*, corriente que, aseguran, se ha afirmado como dominante en el campo poético argentino a finales de los '80, y se caracteriza por “la deliberada degradación de todos los objetos con los que trabajan, incluida la lengua misma: giros coloquiales, noticias del diario, rótulos corrompidos por el óxido; de todo menos palabras prestigiosas” (Dobry, 2007:272-273). En este aspecto, la traducción aparece como una práctica legitimadora de estéticas, y los poetas norteamericanos como los exponentes urgentes, en la medida en que “el objetivismo tuvo un importante arraigo en Estados Unidos, desde donde se difundió al resto del continente” (Dobry, 2007:279).

### 3

Ahora bien, la pregunta que se nos impone es la concerniente a la situación de las poéticas en lengua francesa en el espacio de esta publicación. Y este interrogante mayor puede, a su vez, fragmentarse en otros tres, sucesivos: ¿Qué poesía en lengua francesa traduce el *Diario de Poesía*?; ¿Quién traduce en



sus páginas?; y finalmente: ¿Cómo se traduce la poesía en lengua francesa en *Diario de Poesía*? *Quid*, *Quis* y *Quomodo*, tres de las preguntas que delinea Lieven D'hulst (2007:81-82) para el estudio de la historia de la traducción, pero que nos permiten definir ahora el movimiento de una reflexión.

En un intervalo de cuatro años (2000-2004),<sup>1</sup> que comprende los números 52 a 69, una lectura superficial permite reconocer ciertas traducciones más relevantes que otras. Esta relevancia puede establecerse a través de cuestiones simples como el espacio físico atribuido a la traducción, la cantidad de textos traducidos, y la inclusión de un comentario de corte crítico referido a la poética traducida. Considerando estos factores, las traducciones que se retomarán aquí son: las de Henri Michaux, traducido por Silvio Mattoni (N° 59); las de la poeta canadiense Anne Hébert, traducida por otra poeta, Françoise Roy (N° 57); las versiones de la poeta belga Anne Talvaz –acompañadas por un reportaje–, realizadas por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide (N° 65); y finalmente, la antología del belga Maurice Maeterlinck, a cargo de Valeria Castelló-Joubert (N° 66). Es importante consignar que tres de estas versiones corresponden a traductores argentinos (Mattoni, Rosenberg/Arrambide y Castelló-Joubert), siendo la figura del traductor un elemento determinante.

Aunque un período de cuatro años no sea lo suficientemente exhaustivo para sacar conclusiones definitivas acerca de los rasgos específicos de la

---

<sup>1</sup> Tal recorte puede parecer azaroso –y lo es en cierto modo–, pero responde a un proyecto de investigación de doctorado, en curso, que excede el marco de este trabajo en particular y cuyo centro de interés es la práctica de la traducción de poesía en el ámbito de publicaciones periódicas argentinas de una última década: 1997-2007. En este sentido, a lo largo de los '90 surge en el campo cultural argentino un grupo de revistas de poesía que hacen de la traducción una práctica constitutiva de su propuesta, y en las que puede rastrearse un interés por la traducción de poéticas en lengua francesa (que, sin embargo, no es práctica predominante en ninguna de las publicaciones mencionadas). Algunas de estas revistas son *El Jabalí* (1993), *Barataria* (1993), *Tsé-Tsé* (1994-1995), *Fénix* (1997), *Hablar de Poesía* (1999) y *La Pecera* (2000). Si bien en todas estas publicaciones se incluyen poetas en lengua francesa, este proyecto gira en torno a las tres publicaciones que incluyen poesía en lengua francesa en formato bilingüe, por considerar que la presencia de lo *bilingüe* condiciona tanto la producción como la lectura de las traducciones. Estas publicaciones son: *Fénix* (abril de 1997, Córdoba) y *Hablar de Poesía* (junio de 1999, Buenos Aires), a las que debe agregarse, por su continuidad y por la importancia de la traducción en sus páginas, el *Diario de Poesía*, publicado por primera vez en 1986.

operación traductora en la revista, sí nos permite hacer dos observaciones. La primera, ya consignada, es que en el marco del *Diario* la traducción de poesía en lengua francesa tiene un carácter menos sistemático que la de la poesía en otras lenguas: se suspende, por ejemplo, en dos series de números: 53-54-55 y 60-61-62. Esta falta de continuidad también caracteriza a otras publicaciones periódicas de poesía, como *Fénix* o *Hablar de Poesía*. La segunda, es que la traducción aparece como una operación privilegiada para la promoción de poéticas no circulantes en nuestro país, lo que le asigna un valor *ostensivo*: la traducción expone lo que se desconoce, opera la inclusión de nuevos textos a la producción poética nacional, y desde este modo, llena una *falta*. La tarea de antologación importa textos, elabora un comentario de diverso corte sobre esos textos (o lo suple con otros trabajos de aproximación a una poética, como el reportaje), y llena el vacío dejado por las agendas de publicación en Argentina, en las que la poesía en lengua extranjera es definitivamente un objeto ajeno, propiedad del entusiasmo de traductores aislados y de la voluntad de sellos editoriales menores.

Lo señalado por Daniel Samoilovich en una entrevista realizada en 2006 (año del vigésimo aniversario del *Diario*), da cuenta de esta política visible de traducción, definida luego de varios números: “nos afirmamos más en lo inédito, con primeras traducciones al castellano (...) y hacia el número 20 empezamos a sacar poesía extranjera en forma bilingüe” (*Página 12*, 7 de septiembre de 2006). Aun si consume espacio, la incorporación del texto en la lengua fuente “le da una mayor importancia”, ya que “implica renunciar a la extensión y buscar más profundidad y seriedad en la edición”. Más allá de la responsabilidad que marca Samoilovich, la importancia asignada a lo bilingüe, tiene otras consecuencias: a la vez que crea una conciencia sobre el proceso de traducción como operación de reescritura, diseña un lector específico y promueve la lectura por cotejo, más o menos limitada, que intente ver las proyecciones y marcas de ese proceso en el trabajo contrastivo de los textos.

Una breve antología de la poeta canadiense Anne Hébert se publica en la página 25 del N° 57 (otoño de 2001), bajo la denominación “Poesía Canadiense”. Esa página es un retrato de la tarea de antologación que destacamos con anterioridad. Los cuatro poemas se ubican en un gran cuadro, hacia la izquierda de la página: cada versión en español aparece en una tipografía más grande que

la de los poemas en francés, ubicados debajo; en una columna a la derecha el nombre de la poeta, una fotografía en la que nos sonrío (tal vez desde Notre-Dame), y las palabras de la traductora, Françoise Roy. En su brevedad, la nota de la traductora tiene como propósito conferirle valor a la operación de traducción, ya que marca dos cuestiones: a) la trascendencia de la poética: “su obra literaria, aclamada por la crítica como una de las más profundas de la literatura canadiense contemporánea” (*Diario de Poesía* N° 57:25); b) su novedad: “su poesía, hasta ahora sólo vertida al inglés, no es conocida en América Latina”.

El N° 65 presenta un reportaje a la poeta belga Anne Talvaz y una serie de sus poemas titulada *End of the world*, traducidos por Jaime Arrambide y Mirta Rosenberg –quien forma parte del Consejo de Dirección del *Diario* y es una asidua traductora de poesía en inglés–. También se trata de una poeta casi inédita en nuestro país (aun cuando cuatro de sus poemas aparezcan en la monumental antología *Poesía francesa contemporánea 1940-1997*, preparada por Jorge Fondebrider). En el “copete” que antecede a la entrevista, se destaca “la intensidad de su obra, por el modo terminante en que consigue apartarse tanto del minimalismo como de los resabios del surrealismo” (*Diario de Poesía* N° 65:3), y su labor de traductora, que “probablemente no sea ajena a esa excepcionalidad” (N° 65:3). Sin embargo, eso es todo: el reportaje llena el vacío de un discurso crítico más extenso.

El caso de Henri Michaux es diferente. Se trata de un poeta ya traducido en nuestro país (dos de sus traductores son Lysandro Z.D. Galtier, en 1959, y Víctor Goldstein, en 1976). Michaux aparece dos veces: en la última página del N° 57, en un poema traducido por Arturo Carrera y perteneciente a un “libro inédito en castellano hasta ahora” (*Diario de Poesía* N° 57:40); y en una antología de textos en prosa presentada por Silvio Mattoni en el N° 59, “Postes Angulares” (1981), que también funciona como anticipo de un volumen que vendrá. La nota introductoria a las versiones –fragmento del prólogo a ese volumen– comienza, otra vez, por la singularidad: “Quizá ningún poeta del siglo que pasó haya estado tan cerca de la captura del instante fugitivo, o al menos pocos buscaron esa instantaneidad con mayor obstinación que Michaux” (*Diario de Poesía* N° 59:18). El caso Michaux dejar ver una cuestión no menor: que un gran porcentaje de las

traducciones publicadas en revistas de poesía tiene este carácter anticipatorio: funcionan como las muestras de una publicación futura.

Más allá de la selección de poetas, este repaso inconcluso nos permite advertir dos cuestiones: a) a pesar de la configuración de un discurso referido a los textos traducidos, en todas las versiones consignadas no se registra una reflexión sobre la tarea de traducción, por parte de los mismos traductores; b) en el espacio del *Diario*, la poesía en lengua francesa es tarea de un conjunto *inestable* de traductores: los nombres cambian; a pesar de que algunos se repitan (por ejemplo, el de Silvio Mattoni, quien además traduce poesía italiana). No se observa la constancia que se registra, por ejemplo, en el caso de la poesía en lengua inglesa, donde Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich son las figuras omnipresentes.

Esta constatación, en apariencia mínima, vuelve posible la identificación de poéticas de la traducción diferenciadas en la reconstrucción del poema extranjero, lo que nos conduce a la pregunta sobre los métodos, sobre los procedimientos: el *Quomodo*.

Las estrategias de traducción, que identificamos ahora con un repertorio de posibilidades para la reconstrucción del texto extranjero, varían de un traductor a otro. De hecho, al indagar las versiones de los poemas vemos dos decisiones disímiles en relación con la traducción de la persona gramatical de los textos. Así, Rosenberg/Arrambide traducen los poemas de Anne Talvaz recurriendo al voseo: “*Tu parles trop parce que tu sais...*” se lee como “Hablás demasiado porque sabés...” (*Diario de Poesía* N° 65:5) –y de este modo, Rosenberg mantiene la misma estrategia que en sus traducciones de poetas ingleses o estadounidenses–, mientras que los demás traductores optan por el tú: “Ve lo suficientemente lejos en ti para que tu estilo ya no pueda seguir” (“*Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre*”: Henri Michaux, traducción de Silvio Mattoni, N° 59:18). Sin dudas, esta cuestión produce efectos de lectura diferentes: de hecho el voseo, como fórmula de tratamiento de confianza y como rasgo de identidad lingüística (Di Tullio, 2006:53), hace que en los poemas de Anne Talvaz traducidos por la dupla Rosenberg/Arrambide se instale un tono coloquial, que se afirma a través de la presencia de otros giros propios del registro conversacional:

“un capitaine chevronné/ *qu’ici on appellerait* un commandant” como “un capitán veterano/lo *que acá diríamos* un comandante”, N° 65:4).

En su análisis de las traducciones de poesía norteamericana del *Diario*, Lisa Bradford cree que el voseo no es suficiente para avalar...

*...la hipótesis de que el Diario haya creado una expresión argentina en las traducciones (...) la voz del traductor está claramente influida por el género discursivo de la traducción que ha primado en la Argentina durante más de un siglo; aun cuando en algunos poemas se use el voseo o se acuda a términos arraigados en la cultura argentina (...) la persona idiomática no coincide del todo con la política lírica del poeta/traductor. (Bradford, 2004).*

La existencia de este género en las traducciones es indiscutible, pero puede no ser percibida en términos de un déficit. Mona Baker sostiene que toda traducción crea un “tercer código”, y que “ese código en el que se redacta el texto meta, es único. Se trata de un compromiso entre las normas o estructuras de la lengua fuente y aquellas de lengua meta” (Baker, 1998:2).

Más allá de esta cuestión, al abordar cada una de las versiones, hay múltiples lugares, a veces mínimos, en los que el traductor deja su marca y hace de la traducción un ejercicio de escritura, más o menos arriesgado (según la idea de *riesgo* de Henri Meschonnic que recuperamos antes). En uno de los poemas de Anne Talvaz, *End of the world*, 8, Rosenberg/Arrambide traducen la secuencia “*souvenirs pieux*” (literalmente “recuerdos piadosos”) por “piadosos *souvenirs*” y ponen al lexema francés en bastardillas. Sin dudas, esta estrategia le agrega un plus de sentido al texto, un matiz irónico que lo vuelve terrible, aún más si se repara en que al final del poema hay una inscripción, un nombre y una fecha: “Brzezinka-Birkenau, 1996”, el nombre, en polaco y en alemán, del pueblo donde posteriormente se levantara Auschwitz (*Diario de Poesía* N° 65:5).

Por su parte, la poeta Françoise Roy, en el primero de los textos de Anne Hébert, “Lluvia” (“*Pluie*”), se topa con el inconveniente –menor, es cierto, pero no es una cuestión del orden de la dificultad la que nos interesa marcar ahora– de traducir dos lexemas incluidos en una enumeración, “*rivières*” y “*fleuves*”, cuya traducción al español es, en la gran mayoría de las ocurrencias, la misma: “río”. Su decisión es anotar “ríos que desembocan a ríos, otros al mar” (*Diario de*

*Poesía* N° 57:25).<sup>2</sup> La paráfrasis explicativa, el hecho de evitar la repetición de una palabra –que podría ser efectiva, por énfasis, en la cadena de la enumeración– para concentrarse en el concepto,<sup>3</sup> delata una representación de la tarea de traducir: la que toma a la palabra como unidad fundamental de la tarea: “*At the beginning of translation is the word*”, dice Venuti que dice Derrida: para la traducción la “unidad de medida es la unidad de la palabra” (Derrida, 2001:180).

Esta filosofía toca, en un costado u otro, a las traducciones que repasamos –y tal vez toque a toda traducción: todas se componen como mimesis del poema extranjero–. No hay un énfasis puesto en la traducción como operación de reescritura inyectiva (en el sentido de las ideas de De Campos o Folkart que recuperamos en el primer apartado); en otros términos, no se delinea una “poética de la apropiación” marcada (Folkart, 2007:XII). En muchas ocasiones, esta poderosa filosofía de la palabra hace que se pierda al poema mismo, y no a la palabra, como unidad de traducción (Folkart, 2007:119), y vuelve imposible la reconstrucción de aquello que Henri Meschonnic llama una “prosodia-sentido” (*prosodie-sens*, Meschonnic, 1970:84), la prosodia como la “cara sonora” de una sintaxis poética. Esto sucede en el primer verso del poema “Campana de buzo” (“*Cloche à plongeur*”) de Maurice Maeterlinck –“*Ô plongeur à jamais sous sa cloche*”– que Valeria Castelló-Joubert traduce como “¡Oh buzo por siempre bajo su campana!”. Sin dudas, la tarea de reconstrucción de esta prosodia-sentido constituye un filosófico desafío (y las versiones de Castelló-Joubert se concentran en plasmar, en cambio, esa “deambulacion sensorial” que la traductora registra en estos poemas en verso libre de Maeterlinck).

<sup>2</sup> En el mismo poema, algo idéntico le sucede con los lexemas “*sommeil*” y “*rêve*”, que pueden traducirse al español como “sueño”, ya que es este lexema el que condensa en sus acepciones a ambos términos: el sueño como “acto de dormir” (*sommeil*) y el sueño como “proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse” (*rêve*) (RAE). Roy traduce “*Toi, ta force et ton sommeil, ton rêve sous ta paupière fermée*” como “Tú, con tu fuerza y tu dormir, tu sueño bajo el párpado cerrado”.

<sup>3</sup> De hecho, la decisión de Françoise Roy asume una diferencia conceptual (que no aparece tan definida al contrastar diccionarios como *Littré* o *Le Robert*) en la que *rivière* se define como el río, de menor caudal, que desemboca en otros ríos, y *fleuve* como el curso de agua, de importante caudal, que desemboca en el mar (*Le Robert* define “*fleuve*” como “*grande rivière*”).

Toda traducción *transforma*. Y el repertorio de decisiones desde las que se organiza puede ser impugnado o no. Pero más interesante que el ejercicio del juicio es el descubrimiento de aquellas marcas que enseñan el espesor del traductor y lo muestran como el sujeto que expone y despliega una percepción, no del poema extranjero, sino de las posibilidades de ese poema en la lengua que él manipula. Hablábamos antes de traducir lo que el poema *hace*, como si hubiésemos olvidado que lo que persistirá, después de todo, es lo que el traductor *hace* con él.

## Fuentes

*Diario de Poesía*: N° 10 (primavera de 1988).

*Diario de Poesía*, Nros. 52 (verano de 2000) a 69 (Diciembre de 2004). Sin sello editorial: Buenos Aires/Montevideo.

Revista *Sur*, año XVI, Nros. 147-148-149 (enero-febrero-marzo), *Sur*, 1947, Buenos Aires.

## Bibliografía crítica y teórica

**AAVV** (2006): *Tres décadas de poesía argentina*. Centro Cultural Rojas, Buenos Aires.

**Baker, M.**: “Réexplorer la langue de la traduction: une approche par corpus”, en *META* (Journal des Traducteurs), Vol. 43, N° 4, diciembre de 1998 (480-485). Universidad de Montreal, Canadá.

**Baker, M.** (comp.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, New York.

**Boulanger, P.**: “L'épistémologie cinétique de la traduction: catalyseur d'éthique”, en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 17, N° 2, 2004 (79-87). Association canadienne de traductologie, Canadá.

**Bradford, L.**: “Una estética impuesta: vestigios de los poetas/traductores en el *Diario de Poesía* (1986-2003)”, en *Actas del 2° Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, noviembre de 2004.

[http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/conferencias/D/1\\_Bradford.htm](http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/conferencias/D/1_Bradford.htm)

(consulta: febrero 2009).

(2008) “La voz del poeta/traductor en el *Diario de poesía*, Argentina, 1986-presente” (en prensa).

**Brisset, A.**: “La poésie pense: une modalité assumptive de la connaissance”, en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 12, N° 1, 1999 (9-18). Association canadienne de traductologie, Canadá.

**De Campos, H.** (1963): “De la traducción como creación y como crítica”, en *De la razón antropofágica (y otros ensayos)*, Siglo XXI, México [Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata].



- Derrida, J. y otros** (1984): *L'oreille de l'autre*. VLB éditeur, Canadá.
- Derrida, J.** (2001): "What Is a "Relevant" Translation?", en *Critical Inquiry*, Vol. 27, N° 2 (174-200). University of Chicago Press: Chicago. (Traducción de Lawrence Venuti).
- De Diego, J. L.** (dir.) 2006: *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Di Tullio, A.**: "Antecedentes y derivaciones del voseo argentino", en *Revista Páginas de Guarda*, N° 1, 2006 (41-54). Fondo de Cultura Económica-Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.
- Dobry, E.** (2007): *Orfeo en el quiosco de diarios*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- D'Hulst, L.**: "Historicité de la traduction", en *Actes du séminaire national "Enseigner les oeuvres littéraires en traduction"* (78-95). CRDP de l'académie de Versailles: Francia, 2007.
- Folkart, B.** : "La fonction heuristique de la traduction", en *META (Journal des traducteurs)*, Vol. 35, N° 1, 1990 (37-44). Universidad de Montreal, Canadá.
- Folkart, B.**: "Poetry as Knowing" en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 12, N° 1, 1999 (31-55). Association canadienne de traductologie, Canadá.
- Gramuglio, T.**: "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura", en Saitta, S. (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, volumen 9 (93-122). Emecé, Buenos Aires, 2004.
- Lambert, J.**: "Les strategies de traduction dans les cultures: positions théoriques et travaux récents", en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 1, N° 2, 1988 (79-87). Association canadienne de traductologie, Canadá.
- Meschonnic, H.** (1970): *Pour la poétique*. Gallimard, Francia.
- (1999): "Le rythme comme éthique et poétique du traduire", en *Poétique du traduire*. Verdier, Paris.
- Romano Sued, S.** (2005): *Consuelo de Lenguaje*. Alción, Córdoba.
- Sarlo, B.** (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.
- Simon, S.**: "Translation, Postcolonialism and Cultural Studies", en *META (Journal des traducteurs)*, Vol. 42, N° 2, junio de 1997 (364-373). Universidad de Montreal, Canadá.

**Steiner, G.** (1975): *Después de Babel*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995 (Traducción al español de Adolfo Castañón y Aurelio Major).

**Tortosa, V.** (ed.) (2008): *Re-escrituras de lo global (traducción e interculturalidad)*. Biblioteca Nueva, Madrid.

**Waisman, S.** (2005): *Borges y la traducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. (Traducción al español de Marcelo Cohen).

**Willson, P.** (2004): *La Constelación del Sur*. Siglo XXI, Buenos Aires.