

PRELIMINARES DE LA TRADUCCIÓN: DOS ANTOLOGÍAS DE POESÍA FRANCESA CRUZADAS

Santiago Venturini, Centro de Estudios Comparados, FHUC, UNL | CONICET

Hacia el final de *L'épreuve de l'étranger* (1984), Antoine Berman señala el hecho de que la cultura occidental ha sido y es una cultura que se resiste a la traducción, y que fue esta resistencia la que a lo largo de la historia hizo de la traducción una práctica ancilar y sospechosa a través de la promoción de “lo intraducible como valor”. Como prueba de este rechazo histórico, Berman recupera lo que define como un “dogma”: el de la intraducibilidad de la poesía (1984: 298).

No cabe duda de que este dogma estuvo instalado en gran parte del pensamiento sobre traducción del siglo XX. La revisión de las representaciones predominantes en el seno de los discursos “teóricos” termina mostrando siempre la posición comprometida de la traducción de poesía, una práctica minada por las restricciones que impone la complejidad de un género. Ya se ha señalado que la idea de la imposibilidad de la traducción de poesía fue producto de un contexto histórico específico, el romanticismo inglés (MESCHONNIC 2007a: 123), para apartarse después de su coyuntura histórica e ingresar en una “eternidad ideal” (LADMIRAL 1994: 113). Esta “absolutización” orientó gran parte de la reflexión contemporánea sobre la cuestión, hasta cristalizar en el ya clásico dictum jakobsoniano: “la poesía es, por definición, intraducible” (1984: 77).

En la actualidad, el debate acerca de la imposibilidad de la traducción de poesía está superado: tal vez debido a la profusión real de la práctica –la poesía nunca dejó de traducirse–, pero más aún al impacto que tuvieron otras disciplinas en la comprensión y definición de la práctica traductológica, las teorías o discursos que reflexionaron sobre ella y le asignaron el carácter inestable de toda escritura. En este sentido, como lo ha señalado Lawrence Venuti, el posestructuralismo ya implicó un replanteo radical de los tópicos tradicionales de la teoría de la traducción al desarticular la relación jerárquica entre “original” y “traducción” a través de nociones como la de texto. En el pensamiento posestructuralista, “original” y “traducción” se igualan, ostentan el mismo carácter heterogéneo e inestable de todo texto, y se organizan a partir de diversos

materiales lingüísticos y culturales que desestabilizan el trabajo de la significación (VENUTI 1992: 7). Dicho en una fórmula sintética derrideana: “No hay más que texto original” (1997: 533).

De este modo, la traducción deja de ser una operación de transcripción para volverse una operación de escritura productiva, de re-escritura donde lo que se escribe ya no es el texto extranjero como estructura monumental sino una representación de ese texto –esto es, una invención. Ya no será cuestión de trasvasar un sentido estable de una configuración lingüístico-cultural a otra– como sucede con las concepciones idealistas y positivistas del sentido que, para Maria Tymoczko, siguen operando en la formación de traductores en Occidente (CAMPS & ZYBATOW 2008: 287-288)–. Por el contrario, la traducción se entiende como una práctica de creación que escribe una lectura, una práctica ideológica cumplida no sólo por el traductor –que se convierte en un agente activo y no un mero “pasador de sentido” (MESCHONNIC 2007)–, sino por todo un aparato de importación que abarca reseñas, comentarios, estudios preliminares, críticas, etc., y en el que intervienen diferentes figuras¹.

En estas nuevas coordenadas, la traducción puede definirse como una práctica manipuladora en la medida en que modela una imagen de los autores y de los textos extranjeros a partir de esquemas propios:

La traducción es, claro está, una reescritura de un texto original. Todas las reescrituras, sea cual sea su intención, reflejan una determinada ideología y una determinada poética, y como tal manipulan a la literatura para hacerla funcionar en una determinada sociedad, de un modo determinado (LEFEVERE & BASSNETT en GENTZLER 1993: IX).

Esta cita reproduce la ya célebre afirmación de Theo Hermans:

¹ Como señala Blaise Wilfert en su estudio de la figura del “importador” de literatura extranjera en Francia en la transición del siglo XIX al XX (1885-1914): “Sabemos que toda traducción tiene otros ‘responsables’, entre ellos el editor, los directores de colección, los agentes literarios, pero también los pioneros que señalaron que la obra merecía ser traducida, en fin, los que defienden la causa de una traducción como críticos o como historiadores de las literaturas, construyendo su valor en el espacio receptor” (2002: 34).

Desde el punto de vista de la literatura meta, toda traducción implica un grado de manipulación del texto fuente con un determinado propósito. Además, la traducción representa un ejemplo crucial de lo que sucede en la relación entre diferentes códigos lingüísticos, literarios y culturales” (1985: 11-12).

Este trabajo se centra en la lectura de un fenómeno en particular, el de la traducción de poesía francesa en Argentina, a través del abordaje de un tipo de publicación también particular: la antología. Así, abordaremos las dos antologías de poesía francesa más importantes de las últimas décadas: el volumen *Poetas franceses contemporáneos*, editado por el poeta Raúl Gustavo Aguirre (Librerías Fausto, 1974) y la voluminosa *Poesía francesa contemporánea (1940-1997)* que el poeta Jorge Fondevbrider recopiló dos décadas después (Libros de Tierra, 1997).

Nuestra lectura se funda en el paratexto que organiza y describe la antología como un dispositivo textual: la introducción. Debido a su carácter de artefacto elaborado a través de operaciones de recorte y recontextualización, la antología de traducción tiende a complicar la estructura de la introducción como espacio enunciativo y reflexivo del traductor. Con una clara función declarativa y anticipatoria –de lo que se leerá–, la introducción justifica decisiones previas –inclusiones, exclusiones– así como estrategias adoptadas en el proceso de traducción² y condensa, además, una ideología en la que es posible rastrear representaciones y definiciones relacionadas con la tarea de traducir poesía y con el montaje de esa imagen de la diferencia que implica la apropiación de una literatura extranjera.

Hay que destacar que a lo largo de los primeros tres cuartos del siglo XX el interés por la traducción de poesía francesa se mantuvo constante en la escena editorial argentina. Dicho interés se concentró en las poéticas decimonónicas vinculadas al surgimiento de la poesía francesa moderna y, más

² Theo Hermans ha señalado el hecho de que “gran parte del discurso histórico sobre traducción nos muestra a los traductores racionalizando su propia práctica, la mayor parte de las veces en su defensa personal” (HERMANS 2007: 82).

específicamente, a la línea Charles Baudelaire-Stéphane Mallarmé-Arthur Rimbaud. Cada una de estas figuras tuvo, a lo largo del siglo, sus traducciones argentinas³. Más allá de esta constante, las prácticas de traducción también se abocaron a otras poéticas francesas del siglo XX⁴. La interrupción, contundente, se percibe cuando se supera a los poetas de posguerra. Dicha interrupción se relaciona, además de con la creciente marginación de la poesía en el mercado editorial, con un rasgo propio de la producción poética francesa posterior a la década de los años cincuenta: su diversificación, que imposibilita cualquier tersa taxonomía. Jean-Michel Maulpoix sostiene que, a partir de la década de los años cincuenta, “es difícil hablar de poéticas sistematizadas, conviene más bien reconocer posiciones más o menos recortadas, prácticas más o menos divergentes” (MAULPOIX 2006: 320). El efecto del argumento de la indecibilidad crítica frente a una producción cada vez más divergente y numerosa es visible: Jorge Fondebrider, uno de los antólogos que recuperaremos aquí, sostiene que “la consecuencia inmediata de esta situación se refleja en la ausencia de traducciones” (1997: 23).

Podemos pensar en las antologías de poesía traducida como constructos, dispositivos que exponen una representación de diferentes estados de un campo poético extranjero: estados delimitados por un recorte temporal más o menos extenso (como el caso de las antologías que serán revisadas en este artículo); y

³ Así, Nydia Lamarque tradujo *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) de Baudelaire a fines de la década de los años cuarenta, además de *Une saison en enfer* (*Una temporada en el infierno*) de Rimbaud; en 1961, Ulyses Petit de Murat tradujo *Les fleurs* en prosa; Blas Matamoro publicó su versión de la *Obra poética* de Stéphane Mallarmé en 1967, mientras que el poeta Federico Gorbea lo hizo algunos años después, en 1975; Raúl Gustavo Aguirre –personaje inevitable al articular cualquier reflexión sobre el motivo de este artículo– tradujo, en pocos años, a los tres (en su antología de 1974, *Poetas franceses contemporáneos*, y en el volumen *Poesía francesa del siglo XIX: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud*, de 1978). La continuidad de este interés, que tiene ejemplos actuales –la nueva versión de *Las flores* de Américo Cristóbal (2006), la traducción de Mallarmé de Raúl García (1997) o las versiones publicadas en revistas de poesía durante los últimos años– no resulta sorprendente si se considera que fueron estos tres poetas quienes abrieron los caminos que continuaría la poesía francesa durante más de un siglo.

⁴ Pensemos, de pasada, en el impacto de la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini publicada en los años sesenta, en el René Char de Aguirre, el Artaud de Víctor Goldstein o en el Pierre Jean Jouve de Gorbea.

estados vinculados a los lineamientos de un programa estético más o menos significativo (como es el caso de la antología de poesía surrealista de Aldo Pellegrini). Toda antología supone una operación de recorte, recontextualización y revalorización de los materiales de un campo poético extranjero y, tal vez debido al espesor de tales operaciones, la antología constituye un caso paradigmático en el que rastrear lecturas y representaciones que un sistema literario construye sobre la literatura en otra lengua. Organizada a través de un intenso trabajo de selección –selección, primero, de nombres considerados relevantes (un canon) y, segundo, de un corpus de textos cuya función es definir la relevancia de la poética asociada al nombre–, las antologías delatan el peso de la figura del traductor como responsable de la manipulación y elaboración de lo extranjero.

En una entrada de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Armin Paul Frank habla de dos tipos de “antologías de traducción”: por un lado, la “antología de editor” (*Editor’s Anthology*), que se configura como la exhibición de una selección de traducciones disponibles en una lengua determinada, y por el otro la “antología de traductor” (*Translator’s Anthology*), que es al mismo tiempo “una exhibición y un vehículo de transferencia: amplía el cúmulo de traducciones existentes, en su primera aparición o en las sucesivas” (en BAKER 1998: 14).

Desde este punto de vista, las dos antologías que nos interesan son antologías de traductor: se organizan a partir de la presencia ubicua y vertical del traductor que, obedeciendo a un modelo tradicional, asume el papel de antólogo. En ambos casos es el traductor quien da forma definitiva al volumen, interviene tanto en la selección de autores y textos como en la jerarquización de esas selecciones (marcada, por ejemplo, a través de la cantidad desigual de textos que representan a cada poeta: “hay autores más ampliamente representados que otros”, declara Fondebrider) y monta un aparato paratextual (prólogos, introducciones, notas bio-bibliográficas) que, al mismo tiempo, expone las condiciones de la operación de selección, ampara y objeta sus resultados, elabora una mínima reflexión sobre la tarea de traducir y produce un conocimiento de corte diferente sobre cada uno de los poetas que ahí se incluyen.

Si comenzamos por el título, hay que remarcar que la presencia del término “contemporáneo” en ambos volúmenes no indica una similitud, sino que aparece relacionado con dos recortes temporales diferentes cuyo resultado es la constitución de corpus disímiles (desde una perspectiva histórica del campo

poético francés, estos corpus pueden considerarse consecutivos). Así, mientras que la antología preparada por Aguirre avanza desde la línea de los “tres meteoros del origen” (Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé), la selección de Fondebrider abarca el intervalo que va desde 1940 hasta 1997, año de aparición de su volumen. Esto hace que entre los 32 poetas traducidos por Aguirre y los 40 de Fondebrider, las coincidencias sean pocas, en realidad una sola: el “fenomenólogo” Francis Ponge (1899-1988), al que Fondebrider coloca al inicio de su selección, y al que Aguirre ubica en el último de los apartados de su original esquema, titulado “Poesía y pensamiento” (junto a Paul Éluard, René Char, René Ménard y Patrice de la Tour de Pin). Ambos traductores, además, se abocan a momentos diferentes de la poética pongeana. En el proyecto de Aguirre, que delimita edades, o más bien paradigmas, de la poesía francesa contemporánea, este “ingeniero del lenguaje” (341) aparece como parte de un momento de culminación o apostasía, y aporta nuevas coordenadas para la praxis poética, que se resume así: “Ponge, simplemente, recupera un tiempo esencial al detenerse en un objeto y al querer ‘decirlo’” (AGUIRRE 1974: 341). Los textos tomados de solamente una de las obras publicadas de Ponge, la que operó su consagración, *Le Parti pris des choses* (1942), avalan esta afirmación. Jorge Fondebrider, por su parte, inaugura su antología con el Ponge de *La rage de l’expression* (1952) para recuperar después piezas de otros períodos. Al colocar a este Ponge, más ecléctico, al comienzo de su volumen, Fondebrider le asigna un valor genealógico para los nuevos poetas del siglo XX que aparecerán entre sus páginas⁵.

La coincidencia y la discrepancia que se registra con Ponge vuelven a poner en evidencia el carácter de constructo que posee toda antología, y permite apreciar cómo el lugar de un autor determinado está condicionado por el esquema hermenéutico que construye el traductor. De este modo, cada antología establece sus propias relaciones –entre poetas, pero también entre textos–, relaciones que a veces sólo aparecen legitimadas en el interior de sus fronteras.

⁵ Así, en el “Prólogo necesario” que abre su antología, Fondebrider afirma que “para los poetas contemporáneos, tan lejos de la fe abstracta del pasado, el problema [de la carencia de absolutos] se resolvería de otra manera. Quizá sea Ponge quien mejor lo haya enunciado: ‘Cuando las antiguas mitologías ya no nos sirven, *felix culpa*, empezamos a sentir religiosamente la realidad cotidiana” (1997: 18).

Pero el término “contemporáneo” tiene además otro alcance. En la antología de Fondebrider marca, por encima de todo, un intervalo temporal definido que responde a un fin expuesto: “presentar al lector de lengua castellana un considerable número de autores y de textos que, en su gran mayoría, le son desconocidos, y que (...) representan una parte importante de la poesía francesa actual” (1997: 26). Hay, entonces, una voluntad pedagógica: la actualización del conocimiento de la poesía francesa de las últimas décadas. Dicha voluntad avala la presencia de ese extenso “Prólogo necesario” –el adjetivo confirma la necesidad de producir un conocimiento crítico sobre un fenómeno desconocido– el que aporta las coordenadas estéticas en las que se ubican la mayor parte de los poetas de su selección.

En la antología de Aguirre, en cambio, el término obedece a la impronta de una lectura que se extiende o se articula con lo histórico. Al repasar el índice, en el que se cruzan poetas del XIX con poetas del XX, se comprende que la contemporaneidad a la que refiere Aguirre es una noción de orden estético, y la operación de selección se guía por la búsqueda de aquellos poetas que continúan el “proceso” abierto por Baudelaire, aquél que refleja la ambición de la poesía de “ser, en sí misma, experiencia, conocimiento, vida y manera de vivir” (AGUIRRE 1974: 10). Las marcas de esta lectura se exponen, más allá del epígrafe de Artaud que encabeza su compilación (“El pequeño poeta perdido/Abandona su posición celeste”), en las breves notas que presentan a cada poeta, organizadas por Aguirre como mínimas aproximaciones críticas articuladas con citas, en un intento de esclarecer “el sentido de la poética de donde surge cada poema” (1974: 11). Las notas de Fondebrider, en cambio, guardan un carácter claramente informativo, la mayor parte de las veces de un estricto corte bio-bibliográfico y se condicen así con la finalidad de su antología: la información (finalidad que vuelve pertinente la inclusión de ese apartado de tres páginas en el que se detalla la bibliografía utilizada para la confección de la antología).

Ahora bien, la actualización de esa función declarativa y anticipatoria que le adjudicamos anteriormente a la introducción se lleva a cabo de un modo diferente en cada antología, lo que marca algunas divergencias en relación a cuestiones centrales: para empezar, las características que se le adscriben al tipo de publicación. En su *Introducción*, Aguirre insiste en el sesgo personal que atraviesa el armado de una antología, y transforma este rasgo en el criterio válido para la elección de poetas y textos: “incluyo sólo aquellos que significan algo

para mí” (1974: 9). Esta declaración se desentiende de cualquier posible reproche sobre inclusiones o exclusiones provenientes de otros ámbitos –como la crítica o la historiografía literaria–, y destaca el valor de antología como la exhibición de una operación de lectura, fragmentaria, sectorizada e incompleta: “Toda antología que merezca este nombre es por lo tanto un acto personal, delata una perspectiva (y a quien está situado en ella), señala las preferencias e inclusive las limitaciones de su autor” (AGUIRRE 1974: 9).

Si bien en el texto que, curiosamente, titula “Justificación”, Jorge Fondebrider también le asigna un lugar al juicio personal, al “gusto”, el lector sabe que lo que prima es el cumplimiento de ese fin que se ha enunciado con claridad y que exige la exposición de un cartografía de nombres lo más exhaustiva posible: “ceñirse exclusivamente al mero gusto del compilador, habría sido en este caso atentar contra el objetivo principal fijado para este libro” (FONDEBRIDER 1997: 26).

Esta divergencia en la concepción de la antología como un tipo de publicación específico se volverá legible a otros niveles, como el de la selección. Antes de comentar las inclusiones y exclusiones de su antología, Jorge Fondebrider señala las resistencias que presenta la caótica producción poética francesa actual en lo que a antologación se refiere, concretamente dos: la variedad y el caudal de textos. Estos rasgos, afirma, son los que obligaron a afrontar un complejo proceso de selección, articulado en dos etapas: la selección de nombres y la selección de textos. Con respecto a la primera, el corpus final aparece como la síntesis del material –los nombres– arrojado por diversas fuentes: listas solicitadas a poetas franceses de diferentes “familias” y a lectores “conspicuos y bien informados” (1997: 25), sondeos en antologías francesas y revistas, además de las elecciones personales –“el gusto”. Más allá de remarcar la finalidad informativa que se le asigna desde el inicio a la recopilación, estos procedimientos orientados a la obtención del corpus final dan cuenta de la exigencia que debe satisfacer la antología como tipo de publicación: la representatividad.

Ahora bien, esta representatividad se pone en riesgo en la etapa posterior del proceso de selección, a nivel de los textos elegidos. En este sentido, es interesante lo que señala Fondebrider en relación con “el tipo de poesía que tenía sentido presentar” (1997: 24):

quedaron así descartadas –por ser impracticables– las muchas experiencias de la poesía sonora. Luego, teniendo en cuenta que nada se agregaba a lo que los lectores de lengua castellana ya conocemos, decidí también eliminar las experiencias fundadas en los grafismos de lo que en algún caso se denomina “poesía concreta” o “visual” (1997: 24-25).

Esta cita plantea dos cuestiones. La primera, el modo en que la complejidad del original extranjero condiciona la selección de los textos, algo que Fondebrider manifestará líneas después al afirmar que: “Las dificultades de traducción también resultaron determinantes”. Al ofrecer resistencias a la tarea de la traducción, la complejidad de los textos se vuelve un criterio poderoso a la hora de justificar exclusiones. Así, Fondebrider prefiere la exclusión de textos rimados, “antes de intentar una versión forzada por todo tipo de malabarismos” (1997: 26). La rima, que Tomashevski definió en las primeras décadas del siglo XX como “la forma canonizada, métrica de la eufonía”, es también el obstáculo “canonizado” de la traducción de poesía, el que acaba por confirmar, junto a otros factores, lo arduo de la práctica⁶, y alimenta el mito de la imposibilidad. En el ya célebre comentario a su traducción de *Evgeniy Onegin* al inglés, Nabokov planteó la cuestión como un dilema:

el problema es, entonces, una elección entre la rima y la razón: ¿puede una traducción que traslada con absoluta fidelidad el texto entero, y

⁶ En su libro *Verso español y verso europeo* (2000) Oldřich Bělič señala que la rima plantea al traductor tres problemas. El primero se relaciona con las funciones de la rima dentro del texto. Bělič señala tres funciones: la “rítmica” –la rima señala el final de una serie rítmica (el verso o el hemistiquio)–; la “eufónica” –la rima opera a través de la “reiteración fónica”– y la función “semántica” –la rima crea “relaciones muchas veces insospechadas” entre las palabras. El segundo problema se relaciona con la integración de la rima en el texto poético. Así, Bělič señala que en tanto “factor estructural”, y no como un simple elemento aislado del poema, la rima permite explicar ciertos fenómenos de la poesía extranjera. Y hace referencia al caso del verso francés, donde “la rima es más frecuente que en el verso español, y su peso específico es mayor. No por casualidad: a consecuencia de las condiciones prosódicas del idioma francés, el final del verso, en este idioma, es débil, y la rima sirve para darle el relieve adecuado” (2000: 627). El tercer problema se relaciona con las posibilidades en relación con la rima que presentan las diferentes lenguas.

nada más que el texto, conservar la forma del original, su ritmo y su rima?” (en SCHULTE & BIGUENET 1992: 135).

La segunda cuestión que se refleja en la cita es la función específica que Fondebrider, traductor, le asigna a la traducción: la de aportar lo nuevo, lo desconocido, aquello que no sea lo que “los lectores de lengua castellana ya conocemos”. En este sentido, no sólo se traduce para incorporar más textos, nuevos textos –éste es el “agregado multiplicador”, el principio económico de la traducción que señala Jorge Panesi (1998): “El traslado provoca el excedente mucho más que la pérdida” (2004: 79)–, sino que además la traducción llena una falta, es la práctica de la suplencia, da a leer lo que aún no se ha leído en la producción poética argentina. Del mismo modo conceptualiza Even-Zohar, desde el ámbito de la Teoría del Polisistema, la selección de textos extranjeros:

Está claro que los principios de selección de las obras a traducir están determinados por la situación que gobierna el polisistema vernáculo: los textos se eligen de acuerdo a su compatibilidad con nuevos enfoques y el rol supuestamente innovador que pueden asumir en la literatura meta (en VENUTI 2000: 193).

Algo diferente sucede con la antología de Raúl Gustavo Aguirre. La ausencia de ese propósito académico –“ésta es una obra para lectores antes que un texto para estudiantes o docentes” (1974: 11)–, que Aguirre crítica ya en las primeras líneas de su introducción, por borrar el sentido original de un nombre (el que designa la etimología griega del término antología, “ramo de flores del habla”), afecta el formato de la antología. A nivel paratextual, da como resultado un dispositivo casi vacío de notas y referencias enciclopédicas: “Se han reducido a lo indispensable las referencias biográficas y bibliográficas” (1974: 11). Así, las notas que presentan a cada nombre delinean algunas coordenadas de lectura, establecen relaciones entre un poeta y otro, y recuperan citas autorizadas que marcan el valor de lo que se leerá.⁷ Como traductor, Aguirre tampoco hace uso, a

⁷ Se puede tomar, al azar, cualquiera de las notas introductorias para corroborar esta organización. Así, por ejemplo, en la nota introductoria a Saint-Pol-Roux se lee: “Devoto de Mallarmé y vinculado en su juventud con los simbolistas, Saint-Pol-Roux los supera en audacia y profundidad de su concepción de ‘el camino extraño’, la Poesía [...] Su riqueza de lenguaje y su sentido del humor son extraordinarios. Con su ‘ideorrealismo’ exaltó el

diferencia de Fondebrider, de un recurso específico como es la nota del traductor.⁸

A nivel de la selección de autores y textos, no hay necesidad de un proceso intrincado de selección, ya que para estas operaciones Aguirre antepone su juicio de lector como el criterio más poderoso: “He buscado los más representativos, los que denotan para mí lo esencial de cada poeta [...] Pero, por encima de todo, están los poemas que significan algo para mí” (1974: 10).

El énfasis que Aguirre pone en la dimensión subjetiva de su trabajo acentúa la organización de su antología como la cristalización de una operación de lectura, una lectura extendida y panorámica de la poesía francesa que se inicia, como ya hemos señalado, con la tríada fundacional de la poesía moderna (Baudelaire-Mallarmé-Rimbaud) y llega hasta mediados del siglo XX, intentando dar cuenta de ese “proceso de descubrimiento de nuevos espacios mentales –o si se quiere, espirituales– que se viene operando en la poesía francesa desde la publicación de *Las flores del mal* hasta nuestros días” (1974: 9).

Lo interesante es el formato de esa lectura, que distribuye a los poetas de la selección en seis apartados:⁹ cada apartado aglutina ciertos nombres y crea,

poder liberador de la imagen y anticipó el movimiento surrealista, cuyos integrantes, en un célebre homenaje que le tributaron en 1925, lo reconocieron como ‘el único auténtico precursor del movimiento llamado moderno’ (André Breton)” (AGUIRRE 1974: 99).

⁸ Como paratexto *allographe* (Henry 2000: 229), esto es, escrito por un tercero que no se identifica con la instancia autoral, la nota del traductor implica un agregado o suplemento al texto traducido que cumple diferentes funciones y cuyo fin, en líneas generales, es explicitar aquellas estrategias de sentido del texto fuente obstaculizadas por la traducción y aportar las referencias necesarias para que se cumpla una lectura afortunada de ese texto en el ámbito de la lengua y la cultura receptoras. Además de plantear estas cuestiones, tal vez resulta necesario señalar que la nota, antes que plantear el problema de un “contrato moral entre el traductor y el autor” (HENRY 2000: 239), expone la intervención del traductor como un agente específico y tiene efectos en la representación de lo que se lee. Fondebrider la utiliza una decena de veces y su aparición obedece, la mayor parte del tiempo, a los mismos motivos. Puede servir para explicar el sentido de determinados lexemas –como el término *catalauniques* en un poema de Jean Grosjean (101) o *stère* en un texto de Michel Deguy (174)– o para esclarecer un pasaje hermético, como en el caso de Ponge: “el párrafo, ya de por sí oscuro en el original, debe interpretarse a la luz de otros textos teóricos de Ponge de la siguiente manera...” (FONDEBRIDER 1997: 39).

⁹ Los apartados son: I. “Los meteoros del origen” (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé); II. “Cantos en la alta noche” (Charles Cros, Paul Verlaine, Isidore

de este modo, series basadas en filiaciones estéticas. Las notas que Aguirre redacta para la presentación de cada apartado crean cohesión y exponen la lógica del conjunto. Sin duda, la conformación de estas series establece nuevos vínculos entre nombres y suspende otros ya naturalizados por la crítica literaria. Así, por ejemplo, Tristan Tzara no aparece en el apartado de los poetas surrealistas (titulado “Oro en el río del sueño”) junto a André Breton y Philippe Soupault; y dos figuras, en ciertos aspectos contrapuestas, como Paul Verlaine e Isidore Ducasse forman parte del mismo apartado.

A diferencia de Fondebrider que, más allá de señalar la exclusión de textos demasiado complejos, no aporta reflexión alguna sobre sus estrategias de traducción, Aguirre le dedica unas pocas líneas a sus “versiones”, como él mismo elige llamarlas. En esas líneas coloca la fidelidad como exigencia de su tarea. Habla de “la máxima fidelidad posible”, aunque inmediatamente después reconoce la imprecisión de un término ya vapuleado y superado por los discursos sobre traducción. Después de recuperar el dogma de la intraducibilidad de la poesía, Aguirre enuncia una estrategia global de traducción: “He tratado de trasponer siempre el *significado estético*, respetando al extremo el sentido semántico” (1974: 11; en cursiva en el texto original). Esta estrategia enunciada se identifica con uno de los cuatro enfoques que en un artículo de 1968 James Holmes establece para la traducción de poesía, aquél que “entra en vigencia en el siglo XX”: la “forma orgánica” (*organic form*) o “forma derivada del contenido” (*content-derivative form*), una modalidad de traducción en la que el traductor toma como punto de partida no la forma del original sino el material semántico, material que adopta la singular forma poética que la misma traducción construye (HOLMES 1994: 27). No obstante, Aguirre reconoce el impacto de la versificación como “componente significativo de primer orden” en muchos poemas, lo que le obliga a adoptar otras estrategias (así, sus “versiones” de Stéphane Mallarmé, por ejemplo, son sonetos).

Ducasse, Saint-Pol-Roux); III. “En las fronteras de lo ilimitado” (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Triztan Tzara); IV. “Un sentido más puro a las palabras de la tribu” (Paul Claudel, Paul Valéry, O.W. de Lubicz Milosz, León-Paul Fargue, Jules Supervielle, Saint-John Perse, Pierre-Jean Jouve, Louis Aragon); V. “Oro en el río del sueño” (André Breton, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Henri Michaux, Robert Desnos, Jacques Prévert, Danielle Sarréra) y VI. “Poesía y Renacimiento” (Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, René Ménard y Patrice de la Tour du Pin).

El análisis de los paratextos de ambas antologías nos conduce a una constatación: antes de designar una operación de transferencia en la que se cruzan dos códigos lingüísticos y culturales, el término traducción designa esa práctica de apropiación que siempre actualiza una ideología y monta un imaginario sobre los autores y los textos extranjeros –y sobre su propio alcance como acto de traducción–; en este sentido, como señala Paul Ricoeur: “La tarea del traductor no va de la palabra a la oración, al texto, al conjunto cultural, sino a la inversa: impregnándose por vastas lecturas del espíritu de una cultura, el traductor vuelve a descender al texto, a la oración, a la palabra” (RICOEUR 2004: 63). A partir de esa idea, podríamos avanzar en un trabajo contrastivo de los repertorios de decisiones y estrategias de traducción desarrolladas en cada antología. Pero éste ha sido, como hemos anunciado, un trabajo sobre los preliminares de la traducción. Un trabajo preliminar.

Referencias bibliográficas

Bibliografía fuente

- AGUIRRE, Raúl Gustavo. (1974). *Poetas franceses contemporáneos*. Buenos Aires: Librerías Fausto.
- FONDEBRIDER, Jorge. (1997). *Poesía francesa contemporánea 1940-1997*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Bibliografía crítica

- BAKER, Mona (ed.). (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge.
- BELIC, Oldrich. (2000). *Verso español y verso europeo (Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo)*. Instituto Caro y Cuervo: Santa Fe de Bogotá.
- BERMAN, Antoine. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Francia: Gallimard.
- CAMPS, Assumpta & ZYBATOW, Lew (eds.). (2008). *Traducción e interculturalidad*. Viena: Peter Lang.
- DERRIDA, Jacques. (1972). (1997). *La diseminación*. Madrid: Espira.
- GENTZLER, Edwin. (1993). *Contemporary Translation Theories*. New York: Routledge.
- HENRY, Jacqueline. (2000). “De l'érudition à l'échec: la note du traducteur”. *META Journal des traducteurs*, vol. XLV, n° 2: 228-240.
- HERMANS, Theo (ed.). (1985). *The Manipulation of Literature*. London & Sidney: Croom Helm.
- . (2007). “Literary Translation”, en: KUHIWCZAK, P. & LITTAU, K. (eds.) *A companion to Translation Studies*. Great Britain: Cromwell Press.
- HOLMES, James. (1994). *Translated! (Papers on Literary Translation and Translations Studies)*. Amsterdam: Rodopi.
- JAKOBSON, Roman. (1966). (1984). “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de Lingüística General*. España: Ariel, pág. 67-77.
- LADMIRAL, R.-J. (1994). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.

- MAULPOIX, Jean-Michel. (2006). “L'éclatement poétique (Au XXe siècle)”, en : PRIGENT, Michel. (dir.) *Histoire de la France Littéraire*. Tomo 3: *Modernités*. Paris: Quadrige/Puf, pp. 285-335.
- MESCHONNIC, Henri. (1973). *Pour la poétique*. Francia: Gallimard.
- . (1995). “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font”. *META Journal des traducteurs*, vol. XL, N°3: 514-517. Canadá: Universidad de Québec.
- . (1994). “Proposiciones para una poética de la traducción”, en: VEGA, Miguel A. (comp.). *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 327-331.
- . (2007^a). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo [trad. de Hugo Savino].
- . (2007^b). *Un golpe bíblico en la filosofía*. Buenos Aires: Lilmod [trad. de Alberto Sucasas].
- PANESI, Jorge. (1998). (2004). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- RICOEUR, Paul. (2004). (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós [trad. y pról. de Patricia Willson].
- ROMANO SUED, Susana. (2000). *La traducción poética*. Córdoba: Nuevo Siglo.
- SCHULTE, R. & BIGUENET, J. (eds.). (1992). *Theories of Translation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- VENUTI, L. (ed.). (1992). *Rethinking Translation*. USA y Canadá: Routledge.
- . (ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge..
- WILFERT, B. “Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914”, en: *Actes de la Recherche Sociale 2002/2*, 144, p. 33-46. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-33.htm> (fecha de consulta 13/11/09).
- WILLSON, Patricia. (2004). *La Constelación del Sur (Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX)*. Buenos Aires: Siglo XXI.