



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

20 | 2019
Situación

La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019)

La nouvelle édition argentine : la traduction littéraire dans les petites et moyennes maisons d'édition (2000-2019).

The new Argentinian edition: the translation of literature in small and medium sized publishing houses (2000-2019)

Santiago Venturini



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/8691>

DOI: 10.4000/lirico.8691

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Santiago Venturini, « La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019) », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, Puesto en línea el 10 julio 2019, consultado el 15 julio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/8691> ; DOI : 10.4000/lirico.8691

This text was automatically generated on 15 July 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019)

La nouvelle édition argentine : la traduction littéraire dans les petites et moyennes maisons d'édition (2000-2019).

The new Argentinian edition: the translation of literature in small and medium sized publishing houses (2000-2019)

Santiago Venturini

La nueva edición argentina

- 1 No es una novedad señalar que la industria editorial global está marcada por una concentración que, iniciada hace ya tiempo, continúa acentuándose. Esta tendencia queda claramente expuesta en la rápida y desigual redistribución de capitales entre los agentes, tal como lo demuestra la muy reciente adquisición del sello español Salamanca por parte del grupo Penguin Random House –uno de los dos conglomerados, junto con el Grupo Planeta, que actualmente monopolizan la edición en el mundo hispánico–. La concentración, fenómeno que homogeneiza el funcionamiento de los diferentes campos editoriales nacionales, fue analizada en el caso argentino (Botto 2006), teniendo en cuenta uno de sus efectos: la desnacionalización de la industria editorial. José Luis De Diego señala uno de los hechos cruciales de este proceso, ya conocido:

En Argentina, en los años que van de mediados de los noventa a los inicios del nuevo siglo se cierra el proceso de desnacionalización de la industria editorial, con las ventas de Sudamericana en 1998 y de Emecé en 2000. Por su parte, Losada, la otra prestigiosa editorial fundada a fines de los treinta, fue vendida y luego recuperada en 1999; sin embargo, sobrevive reeditando su fondo editorial del

pasado y solo en los últimos años ha vuelto a editar algunas novedades (De Diego 2018: 328).

- 2 Frente a este panorama abierto hace dos décadas y naturalizado en la actualidad, tampoco es una novedad afirmar que la marcada concentración editorial que tuvo lugar tanto en Argentina como en otros países del continente generó una polarización del campo editorial que puso de un lado a los grandes grupos de capitales extranjeros y, del otro, a pequeños y medianos sellos de capital nacional. Como lo señala De Diego: “el proceso de concentración ha generado una creciente polarización; esto es, la proliferación de numerosos emprendimientos editoriales pequeños que han encontrado, en la especialización de sus catálogos, las razones para su nacimiento y supervivencia” (331). Las denominadas “editoriales independientes” –denominación que, aunque está instalada en el ámbito editorial argentino, exige cierta cautela, dado que contradice las prácticas reales de muchas de estas editoriales (Venturini 2014)– constituyen hoy en día un polo determinante de la edición argentina, no en términos económicos, pero sí en términos de “bibliodiversidad” (Hawthorne 2014). El surgimiento de estas editoriales estuvo ligado a la reconfiguración del campo editorial antes mencionada, así como también a ciertos avances tecnológicos que impactaron en el campo de la edición, ya que posibilitaron el abaratamiento de los costos y la simplificación de los procesos de fabricación de un libro.
- 3 Damián Tabarovsky sostiene que los últimos quince años marcan el surgimiento de lo que denomina “la nueva edición argentina”:

[...] así como no creo que hoy se pueda hablar de “nueva literatura argentina” – palabras, las tres, casi agotadas– sí hay que tomar nota de un grupo de editoriales pequeñas que han publicado lo más interesante que se escribió en este tiempo en la Argentina (y *ailleurs*, ya que sus catálogos están llenos de traducciones) y que se han convertido, ellas mismas, en actores culturales muy activos. Son quince o veinte editoriales pequeñas que concilian dos aspectos habitualmente que en otros tiempos fue imposible conciliar: alto riesgo estético con alto nivel de profesionalidad. Son editoriales que, en su mayoría, apuestan por pensamientos críticos, por sintaxis impredecibles, por rescates inauditos, por libros extrañísimos, por pensamientos tan solitarios como radicales, pero cuyos libros están bien hechos, salen a tiempo, están bien distribuidos (2018: 57).
- 4 Además de asignarles un rol central en la dinámica cultural, Tabarovsky señala dos cuestiones que definen a estas editoriales: riesgo estético y alto nivel de profesionalidad. La primera de ellas, en la medida en que da cuenta de una apuesta, resulta interesante como horizonte de partida para pensar los catálogos que se abordarán más adelante.
- 5 A pesar de su heterogeneidad, estas editoriales son conscientes de su lugar en el espacio del libro y se auto perciben como parte de un sector, o un grupo. En una entrevista, la directora editorial de Eterna Cadencia, Leonora Djamant, expone en estos términos la principal diferencia entre las grandes y las pequeñas editoriales:

La otra diferencia entre grandes y pequeñas –y por aquí me parece que pasa toda la cuestión– es una concepción diferente del libro. En una editorial grande o perteneciente a un multimedio, la constante producción de novedades, la necesidad de venta rápida y el hecho de que los libros se retiren de las librerías en pocos meses [...] se vinculan con exigencias de rentabilidad y rotación que muestran que los libros son pensados como productos y no como bienes culturales además de económicos. Eso hace que toda la cadena del libro sea diferente: la relación editor-autor, la relación con las librerías, la manera en que se piensan la tapa o el interior, la comunicación sobre el libro, la temporalidad con la que se piensa un libro, las elecciones sobre el catálogo. Cuando una editorial grande dice “libro” y cuando una editorial pequeña o mediana dice “libro”, probablemente se están nombrando, con

la misma palabra, cosas diferentes. Hay dos lógicas diferentes implícitas (De Sagastizábal y Quevedo 2015: 116)

- 6 Dos formas, entonces, de decir “libro”, pero dos formas, como también afirma Djament, que no deben conducir a un pensamiento dicotómico y esquemático del bien –las pequeñas y medianas editoriales– contra el mal –las grandes editoriales–.
- 7 Además de compartir una ideología sobre la edición, estos sellos comparten ciertas características estructurales: el origen del capital que las sostiene –son editoriales de capital nacional–, su tamaño (cantidad de títulos publicados por año, tirada promedio de ejemplares por título, aun cuando estos parámetros puedan variar considerablemente)¹, su estructura laboral (más reducida que la de los grandes sellos), etc. Si es posible percibirlos como un colectivo, es porque a estas características se suman otros rasgos relacionados con la expresión de una propuesta cultural y estética. En primer lugar, muchas de estas editoriales son editoriales de nicho, cuentan con catálogos o colecciones especializados: en ciertos géneros –en especial aquellos poco presentes en los grandes sellos, como la poesía o el teatro–, en ciertos nombres de autor, pero, también, en ciertas literaturas de lenguas extranjeras, como se verá más adelante. Catálogos, en general, no demasiado extensos, que exhiben y consolidan líneas editoriales específicas (la publicación de clásicos, la poesía argentina o extranjera, la literatura argentina actual, determinada literatura de lengua extranjera, colecciones temáticas, etc.). En segundo lugar, la importancia que le asignan estos sellos al diseño editorial, no sólo a la diagramación del libro –que concierne a cualquier editorial más o menos profesionalizada–, sino a la exposición de una propuesta estética que se materializa, más allá de la elección de determinados títulos y nombres de autor, en un énfasis en el diseño de todos los emplazamientos del libro: portada, contraportada, solapas, páginas de guarda, portadillas, etc. Es posible afirmar que gran parte de las pequeñas y medianas editoriales le concede especial trascendencia a la creación de una identidad gráfica y a su articulación con una “marca editorial”. Esta cuestión habla, sin dudas, de una revalorización del libro como objeto material, que busca desmarcarse del libro “industrial”, algo que llevan al extremo las editoriales artesanales como Barba de Abejas o Mochuelo, las cuales producen libros manufacturados que, además, no se integran al circuito convencional de distribución y comercialización del libro.
- 8 Otra cuestión que permite pensar a estos sellos como un colectivo, son sus alianzas, alianzas destinadas, sobre todo, a facilitar su participación en el mercado del libro, pero también a crear otros espacios alternativos. Uno de esos espacios de difusión creados colectivamente es la Feria de Editores (FDE), realizada una vez por año desde 2013, un ámbito que creció exponencialmente en sus sucesivas ediciones, hasta abarcar más de ciento cuarenta editoriales en su mayoría de Argentina, pero también de otros países como Chile, Uruguay, Perú, Venezuela y España. Diferenciada claramente de la FDE, la F.L.I.A., “Feria del Libro Independiente y A: alternativa, autogestiva, amiga, amorosa, andariega, alocada, abierta”, funciona desde mediados de los años 2000 y se define, en su sitio web, como “un colectivo de artistas y escritorxs” no jerárquico, un espacio organizado a través de asambleas abiertas, sin ningún tipo de patrocinio. La F.L.I.A. es un evento que no se restringe al libro, dado que involucra “otras prácticas artísticas y culturales, ya sea la fabricación de una artesanía o una comida casera, entendiendo que estas cosas también son cultura”.
- 9 Otro tipo de asociación diferente es la que tiene una finalidad práctica: afrontar en conjunto los gastos de participación en eventos editoriales, como la Feria Internacional

del libro de Buenos Aires. Así, la existencia de grupos como “Sólidos Platónicos” (formado por los sellos Aquilina, Criatura, Fiordo, Godot, Gourmet Musical, Libraria, Sigilo y Wolkowicz), “Los siete logos” (Adriana Hidalgo, Beatriz Viterbo, Mardulce, Caja Negra, Eterna Cadencia, Criatura y Katz), “El Salto” (Cía. Naviera Ilimitada, Odelia, Caleta Olivia, Dobra Robota, Gog y Magog, Ediciones Winograd y Abre) y “La Sensación” (Mansalva, Blatt & Ríos, Iván Rosado, Caballo Negro, Palabras Amarillas, Spiral Jety, Triana, Ascasubi, Libretto, Fadel & Fadel, Un Faulduo, Segunda Época, N direcciones, etc.), da cuenta no sólo de un vínculo económicamente estratégico, sino también de una afinidad ideológica, un parentesco estructural declarado.

- 10 Por último, es necesario mencionar la existencia de la Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la bibliodiversidad (EDINAR), ligada a la Alianza de editores independientes para otra mundialización (posteriormente Alianza Internacional de Editores Independientes) creada en París en 2002. El modo de intervención de EDINAR, que cuenta con alrededor de 30 editoriales asociadas, se basa, sobre todo, en la publicación de títulos que conceptualizan la edición independiente, como *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*, de Gilles Colleu y *Bibliodiversidad. Un manifiesto para la edición independiente*, de Susan Hawthorne, ambos traducidos y publicados en la editorial argentina La marca.
- 11 En el siguiente apartado reflexionaremos sobre las prácticas de las editoriales literarias surgidas a partir de los años dos mil en Argentina, a partir de ciertos casos. Se dejarán de lado, por una cuestión de especificidad, aquellos sellos que centran sus catálogos en ciertos géneros –traducidos o no– como el ensayo cultural u otros pertenecientes a las denominadas ciencias sociales y/o las humanidades (aun cuando en esos catálogos se cuenten algunos títulos literarios). El foco estará puesto, además, en una práctica que Tabarovsky destaca como parte de la nueva edición argentina: la traducción. Una fracción importante de las pequeñas y medianas editoriales nacionales son “editoriales traductoras”, eligen publicar literatura traducida y, de este modo, hacen de la traducción una práctica configuradora de sus catálogos. Si bien la mayor parte de estos sellos apuesta a la difusión de literatura argentina actual o contemporánea –en primeras ediciones o reediciones–, la traducción abarca una parte considerable de sus catálogos. La traducción tiene una trascendencia evidente y la importación de autores extranjeros interviene en la elaboración de una identidad, de lo que Jorge Herralde denomina la “marca editorial” (2000). Al mismo tiempo, al ser una operación más compleja que la publicación de autores locales, está ligada a ciertas regularidades impuestas por el mercado mundial de la traducción (como la mayor o menor presencia de ciertas lenguas de traducción, por ejemplo), que inciden directamente en las políticas al respecto que implementan estas editoriales.

Editoriales traductoras

- 12 Al aislar, en el conjunto heteróclito de editoriales que conforman la “nueva edición argentina”, a aquellas que publican títulos de literatura traducida, el resultado es un corpus considerable, aunque también altamente heterogéneo. Se trata de sellos muy diferentes entre sí en relación con parámetros como la trayectoria, el tamaño y, en especial, en cuanto a las políticas de traducción, esto es, lo que eligen traducir: desde los géneros hasta las diversas literaturas extranjeras que deciden incorporar a sus catálogos. En la franja de las editoriales traductoras, hay algunos sellos pequeños que se sitúan en el

borde de la industria –como Barba de Abejas, una “editorial hogareña de libros artesanales”– junto a editoriales de mayor tamaño, integradas al mercado, como Adriana Hidalgo, El cuenco de plata, Interzona o Bajo la Luna; editoriales surgidas en la última década, y concentradas, sobre todo, en la traducción de ficción, como La Bestia Equilátera, Fiordo, Sigilo (antes Páprika) y Dakota, junto a otras de mayor trayectoria, como Losada –con un extenso fondo editorial constituido por traducciones–, Colihue –con una amplia colección de traducciones: “Colihue Clásica”–, Corregidor –con su colección de literatura brasileña: “Vereda Brasil”–, Argonauta o Alción. Aparecen sellos dedicados, especialmente, a la publicación de poesía argentina y de poesía extranjera en traducción, como Gog y Magog, Zindo & Gafuri, Añosluz, Caleta Olivia, Audisea, Llantén, junto a otras editoriales que excluyen a la poesía de sus catálogos y apuestan tanto a la ficción como al ensayo en castellano y en traducción, como Mardulce o Eterna Cadencia. Esta enumeración, lejos de ser exhaustiva, pretende mostrar la heterogeneidad del sector.

- 13 Mientras que algunas de estas editoriales crean colecciones *ad hoc* para sus traducciones –“extraterritorial” (El cuenco de plata), “Narrativas” (Adriana Hidalgo), “Zona de traducciones” (Interzona) y otras en vías de consolidación como “El eslabón perdido” (Mansalva) o “La nariz” (Blatt & Ríos)–, otros sellos como La Bestia Equilátera, Godot, Mardulce, Fiordo, Caja Negra, Gog y Magog y Bajo la Luna, agrupan sus traducciones con obras de autores argentinos o latinoamericanos, en ocasiones en colecciones con títulos como “Ficción” (como en Fiordo, Godot o Mardulce). El título de la colección no siempre aparece claramente identificado en los libros. López Winne y Malumián advierten, sobre todo en las editoriales más recientes, un cuestionamiento de la colección, una puesta en duda de su utilidad; sostienen, junto con los editores a los que entrevistan, que los lectores no las identifican y que algunas editoriales se piensan a sí mismas como una gran colección (2016: 47-49). Así, en una breve caracterización, sus directores describen a Fiordo como una “editorial de ficción y no ficción. El catálogo apunta a desdibujar las divisiones establecidas entre textos en español y textos en otras lenguas, y entre textos contemporáneos y textos no contemporáneos, para proponer itinerarios de lectura novedosos...” (FED 2018: 35).
- 14 Es posible reconocer ciertas recurrencias en el modo en que estos sellos piensan y practican la traducción, sin por eso perder de vista la idiosincrasia de cada proyecto. Es indudable que las traducciones están “marcadas” (Bourdieu 2002) por los sellos que las publican: por su inserción en una colección y en un catálogo que siempre es un constructo atravesado por ciertas supuestos y concepciones de lo literario, así como también por el modo en que el libro es un objeto que lleva inscripta, en su configuración –en los diferentes emplazamientos paratextuales, por ejemplo–, una lectura más o menos difusa. A su vez, la práctica de la traducción está ligada a la posición que esos sellos ocupan en un campo editorial, la cual condiciona incluso las elecciones de los textos a traducir y las estrategias de traducción, cuestión que Bourdieu analizó en un exhaustivo estudio sobre el campo editorial francés (1999). En otros trabajos (Venturini 2017a y 2017b) señalamos algunas de las regularidades que registra la práctica de la traducción en estas editoriales, reconocimos en las “políticas de traducción” (Sapiro 2009; López 2013) –definidas a grandes rasgos como las elecciones y decisiones, pero también las coacciones, que dan forma a lo traducido– algunos rasgos comunes que se relacionan, al mismo tiempo, con cierta ideología de la edición compartida por estos sellos, así como también con la dinámica de un “mercado mundial de la traducción” (Sapiro 2008) que impone ciertas restricciones a las editoriales menos poderosas. Esos rasgos, que volverán a aparecer más

adelante, se relacionan, por ejemplo, con la elección de las lenguas de traducción –además de las lenguas centrales como el francés o hiper centrales como el inglés, la inclusión en los catálogos de autores de lenguas “raras” o “menores”, como el checo, el coreano o el finlandés–, o con la importancia de los subsidios a la traducción, facilitados por Institutos de literatura, fundaciones y otros organismos pertenecientes a diferentes países que alientan financieramente la circulación de sus literaturas.

- 15 La traducción aparece, entonces, como un recurso valioso para el diseño de los catálogos, aun si implica un proceso más complejo y costoso, una inversión mayor en términos económicos y de tiempo: exige la adquisición de derechos, el agregado de un intermediario fundamental en la cadena de producción del libro –el traductor– y un mayor trabajo de revisión y corrección. Toda traducción “es el fruto de una política y de un proceso de toma de decisión que implica una inversión suplementaria” (Sapiro 2012: 26).
- 16 En un nivel superficial, la importancia de la traducción obedece a una razón tan obvia como fundamental: el acceso a otras tradiciones literarias extranjeras. Por más legítima que sea, este fundamento cultural es insuficiente. En términos editoriales, la traducción puede explicarse como una elección estratégica frente a la publicación de autores locales, una práctica a la que se dedica gran parte de las editoriales. Sellos como Mardulce, Bajo la Luna, o Adriana Hidalgo, que pueden ser definidos como editoriales traductoras, dedican una fracción importante de sus catálogos a la difusión de la literatura argentina, en especial a la promoción de autores del siglo XX y, sobre todo, a autores actuales. Luis Chitarroni, director de La Bestia Equilátera, que cuenta con un catálogo conformado en su mayor parte por traducciones, hizo referencia en una entrevista a la decisión de dejar de publicar literatura argentina: “La comprobación, además, fue que estábamos en un terreno en el que había mucha competencia. Hicimos un par de reediciones y hay muchas editoriales ahora que se dedican exclusivamente a reeditar literatura argentina” (Libertella 2016).

Catálogos razonados

- 17 Una cuestión central para comenzar a caracterizar la práctica de la traducción en las pequeñas y medianas editoriales es la revalorización del catálogo. El catálogo es el dispositivo que permite construir lo que Gilles Colleu denomina la “identidad de la editorial” (2008: 113). Esto no quiere decir que los grandes sellos no diseñen sus catálogos, pero en las pequeñas y medianas editoriales, en parte por una cuestión relacionada con la dimensión del proyecto, la cantidad de ejemplares publicados por año y, en especial, la voluntad, explicitada más de una vez por los editores, de ofrecer una propuesta estética autónoma, el catálogo adquiere un peso indiscutible. Si el catálogo tiene tal trascendencia no es sólo por presentar una serie de elecciones, materializadas en una selección de títulos y nombres de autor, sino por la coherencia que dichas elecciones expresan. Como lo señala Anne Simonin: “el catálogo es un instrumento cuyo interés sólo se evidencia plenamente en el marco de microestructuras editoriales, donde un número reducido de individuos, cuando no uno solo, llevan a cabo elecciones editoriales de gran coherencia tanto sobre el plano literario como político” (2004: 120). Es cierto que la coherencia no es una propiedad espontánea –existen catálogos incoherentes–; aunque sí es una cuestión a la que muchos de los pequeños editores le otorgan especial relevancia. Tanto es así, que Damían Tabarovsky critica, en las editoriales independientes, la creación de un “nuevo

monstruo”: el “Editor Rey”, “el que supone que el catálogo es su obra, que cada libro que edita es un capítulo de una gran novela, que es su fondo editorial. Los editores no tienen obra. Obra tienen los autores” (2018: 67).

- 18 El diseño de un catálogo se basa, en casi todos los casos, en la repetición, en cierta recurrencia: de las mismas lenguas de traducción, de nombres de autor, de géneros, de determinadas estéticas literarias, etc.; aunque también es cierto que, como lo señalan López Winne y Malumián: “la coherencia no está limitada a publicar lo mismo, sino a trazar líneas de intercambio entre los distintos textos. Esto muchas veces implica publicar dos libros que discuten entre sí, para enriquecer la aproximación a un tema” (2016: 5). En las pequeñas y medianas editoriales que publican literatura este contrapunto puede demostrarse, aunque se vuelve más manifiesta la continuidad entre los títulos, una coherencia construida desde la similitud, cuestión que queda claramente expuesta, por ejemplo, en la política de autor que practican estos sellos, esas “bibliotecas de autor” constituidas o en proceso de constitución: los numerosos títulos de Pascal Quignard o Henry James en El cuenco de plata; los títulos de Kurt Vonnegut o Muriel Spark en La Bestia Equilátera; los de Stephen Dixon en Eterna Cadencia, los títulos de Jean Marie Gustave Le Clézio en Adriana Hidalgo. Esta recurrencia de un nombre de autor extranjero en el catálogo, su traducción reiterada, resulta trascendente para la identidad de una editorial, proyecta cierta similitud entre ese nombre y la editorial que lo publica, que no obstante debe ser relativizada.
- 19 Esta cuestión está en relación con otro hecho ya señalado: la especialización de los catálogos. En esta especialización puede leerse la voluntad de encontrar un “nicho” que permita individualizar un proyecto editorial. Al mismo tiempo, la especialización implica, como lo ha señalado Bourdieu (1999) la apropiación de territorios dejados de lado por los grandes grupos editoriales. Un caso es el del joven sello Dobra Robota, fundado en 2016. En el *Catálogo de editoriales & librerías* de la Feria de Editores de 2018, se lee: “Editorial de literatura, teatro y música. Nuestro objetivo es movernos por los vacíos editoriales que hay en Argentina y generar nuevas traducciones al español rioplatense de autores laterales. Nuestro catálogo comenzó con una colección de literatura polaca del siglo XX y estamos trabajando en una colección de música” (FDE 2018: 33). En la descripción aparecen dos intereses específicos: la música y una literatura extranjera poco difundida en Argentina, un “vacío editorial”, la literatura polaca, a través de traducciones como *Las tiendas color canela* y *Sanatorio La Clepsidra* de Bruno Schulz², *Obra sin nombre*, de Stanislaw I. Witkiewicz y *Mierda. Antibiografía*, de Wojciech Kuczol. En una entrevista, Gabriela De Mola, directora de la editorial, afirma: “el nicho un poco se construye. Hay literaturas canónicas, pero están más digeridas que otras que están por descubrirse. Es simplemente ampliar un poco el espectro, ver qué pasa en otros países, qué se dijo, se dice y qué se puede decir a partir de su circulación” (Urdapilleta 2016). En ocasiones, estos “vacíos editoriales” son llenados por más de un sello. En el caso de la literatura polaca, es necesario mencionar la “Biblioteca Gombrowicz” de El cuento de plata (con títulos como: *Teatro completo*, *Diario*, *Pornografía*, *Peregrinaciones argentinas*, *Diario argentino*, *Cosmos*, *Trans-Atlántico*, entre otros), algunos títulos de Adriana Hidalgo (como, otra vez, el *Diario argentino* de Gombrowicz o *Variaciones postales* de Kazimerz Brandys), y otros de Interzona, como *Algunas noches fuera de casa*, de Tomasz Piatek y *El congreso de futurología y Memorias de una bañera* de Stanislaw Lem. No obstante, queda claro que el objetivo de ciertas editoriales es llenar ese vacío de forma sistemática, a través de nuevas

traducciones directas, lo que es percibido como un valor, cuestión a la que volveremos más adelante.

- 20 La especialización de los catálogos se manifiesta en esos puntos de inflexión en el que las elecciones se vuelven claramente específicas y se sostienen en una serie de títulos. Es lo que sucede con las literaturas de lenguas periféricas, que tienen una circulación reducida en el “sistema mundial de traducción” (Heilbron 2009). En otros trabajos (Venturini 2017a y 2017b) marcamos la importancia de estas lenguas –el finlandés, el checo, el coreano, el esloveno, el neerlandés, el chino– como recursos para la construcción de una idiosincrasia editorial, un nicho, aun en el espacio de catálogos que no dejan de publicar obras traducidas de lenguas centrales en el sistema mundial de la traducción, o hiper centrales, como el inglés. Es lo que sucede, por ejemplo, con la serie de títulos de poesía eslovena en el catálogo de Gog y Magog. La serie, inaugurada con la publicación de una Antología de la poesía eslovena en 2006, continuó con la traducción de títulos de autores como Simon Gregorčič (1844-1906), Alojzij Gradnik (1882-1967), Edvard Kocbek (1904-1981), Svetlana Makarovič (1939), Brane Mozetič (1958), Aleš Debeljak (1961), Alojz Ihan (1961), Peter Semolič (1967), Primož Čučnik (1971) y Jana Putrle Srdić (1975). En el caso de Bajo la Luna, la inflexión del catálogo se advierte en la presencia de una “Serie coreana” (dirigida por Oliverio Coelho) que incluye a poetas –Hwang Ji-Woo (1952), Choi Seung-Ho (1954) Musan Baek (1954)–, y narradores –Yun Heung-Gil, (1942), Seongdong Kim (1947) y Han Kang (1970)– pero también otras obras de referencia, títulos que promueven un conocimiento de esa literatura, como *15 códigos de la cultura coreana* de Kim Yeolgyu o *Historia de la literatura coreana del siglo XX*, de Lee Nam-ho, Wu Cjan-je, Lee Kwang-ho y Kim Mi-hyun (Venturini 2014).
- 21 Títulos traducidos de lenguas orientales como el chino y el japonés aparecen en los catálogos de otros sellos, como Adriana Hidalgo (Una pizca de maldad, de Ah yi; El invisible, de Gei Fei; una antología titulada Después de Mao. Narrativa china actual, En construcción, del japonés Mori Ogai y El Libro de la almohada, de Sei Shônagon), Eterna Cadencia (El mapa calcinado y Los cuentos siniestros, de Kobo Abe), además de, nuevamente, Bajo la Luna (El libro del haiku, antología preparada por Alberto Silva, y Murciélagos al atardecer, del poeta chino Xi Chuang) y Gog y Magog (Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos). En el caso de estas lenguas la figura del traductor adquiere mayor espesor, debido a que no sólo actúa como tal, sino que también ejerce las funciones de un importador: traduce, pero al mismo tiempo construye un saber sobre la literatura en cuestión para los nuevos lectores (de allí la importancia del formato antología). Es lo que sucede con Miguel Ángel Petrecca, traductor de chino y uno de los editores de Gog y Magog, quien ha firmado las traducciones de esa lengua publicadas por Adriana Hidalgo, Bajo la Luna y su propio sello. Petrecca preparó, además, las dos antologías antes mencionadas, Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos y Después de Mao. Narrativa china actual, dos recopilaciones que presentan un panorama de la literatura de ese país y aportan, desde los paratextos, ciertas líneas de lectura.
- 22 Ahora bien, estas editoriales también traducen de lenguas que tienen una importante tradición en las prácticas de traducción en Argentina, como el francés (presente en los catálogos de Dedalus, Mardulce, Colihue, Adriana Hidalgo, Alción, El cuenco de plata, Eterna Cadencia, entre otras), el italiano (El Cuenco de plata, Mardulce, Gog y Magog, Fiordo), el portugués (Corregidor, El cuenco de plata, Adriana Hidalgo, Mardulce, Dakota, Letranómada, Interzona) y el alemán (Adriana Hidalgo, Serapis, Eterna Cadencia, La Bestia Equilátera, Interzona). Estas lenguas son proveedoras de títulos de escritores

contemporáneos, pero también de clásicos. Los clásicos, presentes en catálogos como los de Adriana Hidalgo, Interzona, Eterna Cadencia, Fiordo o La Compañía, demuestran que son un tipo de título transversal, que no solo aparece en colecciones específicas. La publicación de clásicos presenta algunas ventajas económicas para las pequeñas y medianas editoriales –no pagan derechos de traducción y su traducción puede ser fácilmente subsidiada por diferentes instituciones–, al mismo tiempo que simbólicas, debido a que el clásico es siempre un título más seguro, avalado por su prestigio transnacional (Venturini 2018).

- 23 Prácticamente todas las editoriales mencionadas traducen títulos del inglés. El inglés ingresa de diversos modos en los catálogos, según lógicas y motivaciones diferentes, pero existen ciertas regularidades. Por un lado, hay editoriales que traducen, sobre todo, novelas de escritores ingleses y norteamericanos ya fallecidos, publicadas a lo largo del siglo XX y legitimadas hace tiempo por la crítica en sus campos de origen, pero que cayeron fuera de las agendas de traducción. En el catálogo de Fiordo, esta tendencia se manifiesta en títulos como *El diván victoriano*, de Marghanita Laski (publicada originalmente en 1953), *Hombres del ocaso*, de Anthony Powell (publicada originalmente en 1931) o *El reloj de sol* de Shirley Jackson (publicada originalmente en 1958). Se trata, además, de primeras traducciones al castellano. La primera traducción siempre supone un trabajo de revalorización de lo traducido, y estas editoriales reivindican este trabajo de rescate como una misión propia –por eso la primera traducción de *Hombres del ocaso* constituye, en la contratapa, “un verdadero acontecimiento editorial”–. No obstante, en el catálogo de Fiordo no sólo hay primeras traducciones al castellano, como se advierte con la reciente publicación de *La sequía* (1965) de J. G. Ballard, en traducción de Luis Domènech, seudónimo de Francisco “Paco” Porrúa, editor de la mítica Minotauro, donde la novela de Ballard se publicó en 1979. Asimismo, es necesario mencionar el título más exitoso de Fiordo: la novela *Stoner* (1965), de John Williams –que actualmente va por su “undécima edición”, desde que apareció en 2016–; texto que, antes de llegar al catálogo de la editorial porteña, había sido traducida al castellano y a otras lenguas como el francés, el italiano, el catalán y el alemán (Venturini 2017b).
- 24 La Bestia Equilátera (LBE) es uno de los sellos que más autores anglófonos traduce. En una entrevista, su director afirma: “el país que más me interesa es el pasado” (Libertella 2016), una declaración relevante para comprender muchas de las elecciones de LBE: no sólo títulos como *Roxana* de Daniel Defoe –traducida al español por primera vez– sino también las novelas de Arthur Machen, P.H. Hubbard, H.C. Lewis, Charles Williams, Ivy Compton-Burnett, entre otros. El catálogo de LBE está conformado por “libros extraños que eran descatalogados o tratados muy negligentemente” (Gigena 2016), escritos por “autores injustamente olvidados” (FDE 2018: 39). Es lo que sucede, por ejemplo, con *El caballero que cayó al mar*, de H. C. Lewis. En la contratapa se lee: “El caballero que cayó al mar es una obra maestra que el exceso de oferta del mundo editorial (no el exceso de obras maestras) mantuvo hasta hoy en el olvido. Con esta primera traducción al castellano, celebramos su rescate”. En la definición, la crítica al estado actual de las prácticas editoriales hegemónicas se combina con el alcance de la traducción: un acto de justicia, un trabajo de reivindicación que rescata de tradiciones literarias extranjeras a autores del pasado que se vuelven, en el pasaje de una lengua a otra, un descubrimiento. No obstante, el catálogo de LBE no puede ser definido sólo en los términos de esta tarea de rescate, sino que, como todo catálogo, inaugura otras líneas, tiene cierta heterogeneidad, publica policiales o

thrillers (Dan J. Marlowe, Elliott Chaze), novelas góticas (Michael McDowell), y también “una de las promesas de la literatura estadounidense actual” como Jesse Ball.

- 25 En los catálogos, el inglés también es la lengua de la novedad –en un sentido superficial del término–. Un caso interesante es el proceso de importación de la denominada Alt Lit norteamericana –literatura alternativa, literatura *indie* o *hipster*, entre otras denominaciones–. Ese proceso fue llevado a cabo exclusivamente por un conjunto de pequeñas editoriales locales, y no podría haber sido de otro modo, dados los rasgos formales de las escrituras Alt Lit: un estilo, al mismo tiempo, lacónico y descuidado (enunciados breves, errores tipográficos y de puntuación, sintaxis errática), en sintonía con la “lengua de internet”. Entre 2012 y 2015 –cuando en Estados Unidos el interés por la Alt Lit comenzaba a mitigarse–, las editoriales Triana, Dakota, Interzona, Metalúcida y una pequeña editorial entrerriana de poesía, Gigante, tradujeron títulos de los autores más importantes de este fenómeno: Tao Lin, Megan Boyle, Noah Cicero y Sam Pink. Existe una especie de homología entre el contexto editorial de la Alt Lit y el de sus traducciones, ya que la mayor parte de las obras de estos escritores circularon en editoriales independientes norteamericanas como bear parade (editorial digital), Melville House o Lazy Fascist Press. Aunque es necesario notar que, a través de su traducción, la Alt Lit se transformó en Argentina en un fenómeno específicamente editorial, ligado al libro como soporte, cuando en realidad muchos de estos textos fueron publicados en y circularon a través de diferentes plataformas virtuales o en editoriales de libros digitales. En 2014, la antología *Alt Lit. Literatura norteamericana actual*, compilada y traducida por Lolita Copacabana y Hernán Vanoli para la editorial Interzona, consolidó esa constelación de títulos aparecidos en otros sellos y, como toda primera antología, instaló a la Alt Lit como una tendencia que contó posteriormente con otras traducciones. Este proceso, que podría ser analizado de modo más exhaustivo (Venturini 2018), relativiza esa idea de que en las pequeñas y medianas editoriales literarias la traducción es, sobre todo, una tarea de rescate de textos del pasado y da cuenta de la atención hacia nuevas formas de escritura.
- 26 En casi todos los casos, las pequeñas y medianas editoriales publican traducciones directas. La traducción indirecta fue una práctica corriente en diferentes momentos de la historia editorial argentina, como vía de acceso a literaturas en lenguas periféricas que contaban con escasos traductores. Es lo que sucede en las colecciones populares de literatura traducida que aparecieron durante las primeras décadas del siglo pasado, como “La Biblioteca de La Nación” (López 2008: 30), pero también en editoriales fundamentales que le asignaron a la traducción un lugar central en sus catálogos, como el Centro Editor de América Latina, donde las traducciones indirectas fueron una estrategia provocada por la escasez de recursos económicos, en el marco de un proyecto editorial de alcance popular (Falcón 2017: 261). En las pequeñas y medianas editoriales la traducción indirecta es una práctica casi inexistente, por ser considerada poco profesional; estos sellos ven en las versiones directas, en especial de aquellas lenguas “difíciles”, un valor.
- 27 Es interesante, desde este punto de vista, revisar el caso del ruso como lengua de traducción. Los autores rusos circularon tempranamente en Argentina, desde principios de siglo pasado, gracias a colecciones de literatura traducida que ya se mencionaron, aunque esa circulación se dio a través de traducciones indirectas, en general del francés. Si en la actualidad todo parece indicar que el ruso sigue funcionando como una “lengua de clásicos”, debido, entre otras razones, al monopolio español de los derechos de traducción de autores rusos contemporáneos, algo que ha sido señalado por uno de sus traductores en una entrevista (Venturini 2015), es necesario remarcar una modificación

sustancial: la aparición, en diversos catálogos, de una considerable cantidad de retraducciones y nuevas traducciones directas del ruso, firmadas por traductores como Irina Bogdashevski (fallecida en 2016), Luisa Borovsky, Fulvio Franchi, Omar Lobos, Alejandro González y Eugenio López Arriazu. En los últimos años, estos traductores consiguieron revitalizar la presencia de la literatura rusa en Argentina.

- 28 Sin dudas, el ruso continúa ligado a los clásicos decimonónicos, como es posible advertir al repasar los autores incluidos en la extensa colección “Colihue Clásica” (Dostoievski, Turguéniev, Pushkin, Chéjov) o en la incipiente “Clásicos Galerna” (Dostoievsky, Chéjov), pero también en otros catálogos como el de Adriana Hidalgo (Turguéniev) y La Compañía (Turguéniev, Chéjov³). Fuera de este núcleo duro de nombres, se traducen otros autores de diferentes generaciones: Mijaíl Bulgákov (1891-1940), aparece en el catálogo de Libros del Zorzal; Vladímir Maiakovski (1893-1930) y Vasil Bykov (1924-1930), en Blatt & Ríos; Mijaíl Lermontov (1814-1841), Marina Tsvietáieva (1892-1941) y Sergéi Dovlátov (1941-1990), en Añosluz (cuya colección “Traducciones” está conformada, hasta el momento, por cinco títulos de estos tres autores). La editorial Dedalus, que cuenta entre sus editores con un traductor de ruso –Eugenio López Arriazu– publicó otros títulos como *Aún más lejos en la nieve*, una antología del poeta Guennadi Aiguí (1934-2006) y *Todos quieren ser robots*, del poeta Fiódor Svarovski (1971). Como es posible advertir, el ruso comienza lentamente a diversificarse como lengua de traducción. Los traductores antes nombrados, además, son los que firman todas las traducciones que acaban de mencionarse.
- 29 La lengua de las traducciones, modelada por diferentes estrategias que responden a representaciones y supuestos sobre la lengua y sobre la traducción vehiculizados por los traductores y, en especial, los editores, presenta variaciones de una editorial a otra y exige un estudio pormenorizado que no emprenderemos ahora. No obstante, es posible advertir que el posicionamiento de los editores con respecto a la lengua de la traducción se encuentra en clara relación con la percepción que tienen de su propio proyecto editorial, pero también con el lugar de ese proyecto en el campo de la edición. Lejos de constituir posicionamientos rígidos o esquemáticos, existe un contraste ostensible entre editoriales que se auto definen de forma diferente. Gabriela de Mola, directora de Dobra Robota, sello ya mencionado por sus traducciones de literatura polaca, explica la decisión de traducir a Bruno Schulz, un autor ya traducido en Argentina, pero sobre todo en sellos españoles como Siruela, en los siguientes términos:
- [...] la idea de generar una nueva traducción me pareció bastante natural, poco descabellada. Simplemente había que encontrar un tono más ameno, más local. No hay una variante mejor que la otra, el español de España hoy en día es tan solo una variante más entre todas y no es necesariamente la que hay que seguir porque sea la “más correcta”. El voseo se usa en varios países de Latinoamérica. No hay que pensar que en otros lugares no van a entender qué significa (Urdapilleta 2016).
- 30 El tono “más local”, dado por la traducción voseante, aparece como un intento de renovación de la lengua de las traducciones que desafía el mandato impuesto por el mercado y las relaciones asimétricas entre las variedades de una lengua territorialmente diversificada como el castellano. Esta estrategia de resistencia puede ser sostenida por un pequeño sello –fundado en 2016, el catálogo de Dobra Robota cuenta con una decena de títulos– cuya participación en el mercado del libro es marginal.
- 31 Adriana Hidalgo, directora de una editorial de mayor trayectoria –fundada en 1999– que publica 24 nuevos títulos por año (Ventura 2016), compra derechos para todo el territorio

de la lengua y se distribuye en América Latina y España, señala sobre las traducciones de su editorial:

No queremos traducir en un idioma que no existe. Es un castellano de la Argentina, pero en un idioma legible. A veces uno lee traducciones de otros países y ve que usan una jerga muy loca que rompe la lectura. Además, tenemos la suerte de pertenecer a un gran continente donde se habla castellano y donde cada región aporta sus modalidades, lo cual, desde nuestra perspectiva, enriquece el idioma (Ventura 2016).

- 32 La declaración es ambigua: el “castellano de la Argentina” está matizado por el adversativo que introduce esa fórmula imprecisa: un “idioma legible”. Tal rodeo demuestra que lo que se busca evitar en la traducción es un castellano demasiado marcado por la variedad rioplatense –el voseo, estaría más del lado de esa “jerga muy loca”–; la cuestión del castellano de la traducción parece indisociable de la del castellano del mercado, como lo señala Hidalgo: “es importante apuntar a hacer libros para toda el área idiomática. Eso permite además hacer tiradas un poco más grandes” (Ventura 2016). No obstante, la cuestión de una norma para la lengua de la traducción, de sus límites en relación con lo propio y lo ajeno, presenta una mayor complejidad y no se reduce al mercado; aparece relacionada con representaciones disímiles que estuvieron y están en conflicto. Si expusimos brevemente el contraste entre dos sellos con respecto a esta cuestión, es para exponer un hecho tal vez demasiado obvio: que las prácticas editoriales –entre ellas la traducción– no pueden comprenderse sólo teniendo en cuenta las aspiraciones enunciadas por los editores, sino que es necesario considerar el lugar de esas editoriales en el campo (lugar que, es posible agregar, abre un espectro de aspiraciones y excluye otras).
- 33 Las cuestiones que recuperamos a lo largo de este trabajo –la revalorización del catálogo y su especialización, la elección de las lenguas de traducción y las modalidades de ingreso de dichas lenguas en los catálogos, la publicación de traducciones directas, etc.– son algunas de las líneas posibles para avanzar en una caracterización de las prácticas de traducción de un conjunto de pequeñas y medianas editoriales nacionales. Existen otras, como la relevancia de la figura del traductor y el lugar que le confieren al mismo estos sellos, cuestión que comenzamos a pensar en otro trabajo, para avanzar una especie de regla: cuanto más pequeña es la editorial, más peso tiene el traductor en las decisiones de catálogo (Venturini 2017a: 139). El rastreo de ciertas regularidades en las prácticas de estas editoriales no tiene como fin agruparlas en un bloque homogéneo, sino pensar la particularidad de cada proyecto editorial, como parte de una constelación que constituye actualmente el polo más fructífero de la edición literaria en Argentina.

BIBLIOGRAPHY

Bourdieu Pierre (2002), “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, diciembre, París, p. 3-8.

- (1999), "Une révolution conservatrice dans l'édition", Actes de la recherche en sciences sociales, 126-127, marzo, París, p. 3-28.
- Colleu Gilles, *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*, Buenos Aires, la marca editora, 2008. Traducción de Víctor Goldstein.
- De Diego José Luis, "La literatura y el mercado editorial", Jorge Monteleone (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, p. 319-349.
- De Sagastizábal Leandro y Quevedo Luis, "Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales" (entrevista a Leonora Djament), *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, p. 112-127.
- Falcón Alejandrina, "Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)", *El Taco En La Brea* 5, mayo 2017, p. 257-272, Web. Consultado el 18/5/19.
- FED (Feria de Editores), *Catálogo de editoriales y librerías*. Buenos Aires, 2018, Web. Consultado el 2/5/19.
- Friera Silvina, "Los editores nos mandamos al frente, somos medio kamikazes" (entrevista a Andrés Beláustegui, Víctor Malumián y Edgardo Scott), *Página 12*, 6 de agosto de 2016, Web. Consultado el 18/5/19.
- Gigena Daniel, "Me gusta pensar, como postulaba Borges, un idioma de los argentinos" (entrevista a Luis Chitarroni), *La Nación*, enero 2016, Web. Consultado el 12/05/19.
- Hawthorne Susan, *Bibliodiversidad: un manifiesto para la edición independiente* (2014), Buenos Aires, la marca editora, 2018. Traducción de Juan Carlos Sáez y Alejandro Caviedes.
- Heilbron Johan, "Le système mondial des traductions", Gisèle Sapiro (ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, París, Nouveau Monde, 2009, p. 253-274.
- Herralde Jorge, "La marca editorial como contraseña", *Letras Libres*, 31 de diciembre de 2000, Web. Consultado el 15/5/19.
- Libertella Mauro, "De creerles a las contraportadas, cada tres o cuatro meses nace un nuevo Proust" (entrevista a Luis Chitarroni), *Letras Libres* 209, Web. Consultado el 20/5/19.
- Libro blanco de la industria editorial argentina 2018. Informe de datos estadísticos*, Buenos Aires, Cámara Argentina de Publicaciones, Web. Consultado el 2/5/19.
- López Winne Hernán y Malumián Víctor, *Independientes, ¿de qué?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Sapiro Gisèle (ed.) (2008), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, París, CNRS.
- (dir.) (2012), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, París, Ministère de la Culture et de la Communication.
- (2010), "Editorial policy and translation", Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, p. 32-38.
- Simonin Anne, "Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de Minuit", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 81, 2004, París, Presses de Sciences Po, p. 119-129.
- Tabarovsky Damián, *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires, Mardulce, 2018.
- Urdapilleta Marcos, "Entrevista a Dobra Robota: editorial de literatura polaca" (entrevista a Gabriela de Mola), *Walden*, 22 de marzo de 2016, Web. Consultado el 3/5/19.

Ventura Laura, “Adriana Hidalgo y el espíritu de los primeros editores argentinos” (entrevista a Adriana Hidalgo), *El estado mental*, febrero 2016, Web. Consultado el 12/5/2019.

Venturini Santiago (2014), “Un catálogo excéntrico. Editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década”, *Transfer*, IX, 1-2, mayo, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 32-49, Web. Consultado el 4/5/19.

--- (2015), “Nada más lejano a mí que esa platónica estupidez de « traduttore, traditore » (entrevista a Alejandro Ariel González), *Bazar americano*, diciembre, Web. Consultado el 20/5/19.

--- (2017a), “Una inversión común: notas sobre la traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”, *Lenguas Vivas* 13, noviembre, Buenos Aires, Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, p. 133-142, Web.

--- (2017b), “La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, 2, junio-diciembre, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p. 183-201, Web, consultado el 20/5/19.

--- (2018), “Clásicos en nuevos catálogos: la traducción de clásicos en editoriales recientes de Argentina”, Salvador Peña y Juan Jesús Zaro (eds.), *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*, Granada, Comares, p. 381-393.

--- (s/f), “La traducción de la Alt Lit en Argentina”, en prensa.

Willson Patricia (2008), “El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina”, *Trans*, 12, Universidad de Málaga, p. 29-42, Web. Consultado el 19/5/19.

--- (2013), “La traducción y sus discursos: apuntes sobre la historia de la traductología”, *Exlibris* 2, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, p. 82-95, Web. Consultado el 4/5/19.

NOTES

1. A lo largo de este trabajo se hablará de “pequeñas y medianas editoriales”, rótulo que recupera una distinción establecida por el *Libro blanco de la industria editorial argentina* de la Cámara Argentina de publicaciones (CAP). Según la CAP, las editoriales comerciales argentinas se dividen en “pequeñas empresas” (aquellas editoriales que publican menos de veinte títulos por año), “medianas empresas” (entre veinte y noventa y nueve títulos por año) y “grandes empresas” (más de cien títulos por año). Como se puede observar, se trata de una clasificación laxa, que obliga a hacer una precisión relevante: la mayor parte de las editoriales abordadas en este trabajo pueden definirse como pequeñas –la mayor parte de las editoriales comerciales argentinas lo son, además– mientras que las medianas (como Adriana Hidalgo), publican menos de treinta títulos por año.

2. Schulz ya había aparecido en una antología de cuentos traducida por Ernesto Gohre para el Centro Editor de América Latina: *La calle de los cocodrilos* (Buenos Aires, 1982).

3. *Cuaderno de notas* de Anton Chéjov, publicado por La Compañía en 2008, constituye una excepción a lo que se ha afirmado antes. Se trata de una traducción indirecta (del francés), realizada por el escritor Leopoldo Brizuela y revisada “de acuerdo con el original”, como se indica en la página de legales, por Ana Irovsky.

ABSTRACTS

This article reflects on what has been called the "New Argentine publishing" : a set of small and medium publishing houses that have emerged over the last two decades, which currently are the most interesting pole of publishing in the country. The focus will be on a specific practice : literary translation. Many of the so-called "independent publishers" publish translations. The translation has an undeniable significance for the design of publisher's catalogues and for the elaboration of a identity, but also appears linked to certain regularities related to the position of these presses in the field and the functioning of the international translation market.

Este artículo reflexiona sobre lo que se ha denominado la "nueva edición argentina": un conjunto de pequeñas y medianas editoriales surgidas a lo largo de las dos últimas décadas, que conforman actualmente el polo más interesante de la edición en el país. El foco del análisis estará puesto en una práctica que permite aglutinar a muchos de estos sellos: la traducción literaria. Gran parte de las llamadas "editoriales independientes" son editoriales traductoras. La traducción tiene una trascendencia innegable en el diseño de los catálogos y en la elaboración de una "marca", pero su práctica también aparece ligada a ciertas regularidades que permiten pensar la posición de estas editoriales en el campo y el funcionamiento del mercado mundial de la traducción.

Cet article est consacré a ce qu'on a appelé la "nouvelle édition argentine" : un ensemble de petites et moyennes maisons d'édition apparues au cours des deux dernières décennies et qui constituent actuellement le pôle d'édition le plus intéressant du pays. L'analyse portera notamment sur une pratique commune pour plusieurs de ces éditeurs : la traduction littéraire. Un grand nombre des "éditeurs indépendants" publient en effet des traductions. La traduction a une importance indéniable dans la création des catalogues et dans l'élaboration d'une "identité éditorial", mais sa pratique est liée à certaines régularités qui permettent de réfléchir à la position de ces éditeurs dans le champ éditorial argentin et au fonctionnement du marché mondial de la traduction.

INDEX

Keywords: new argentinian publishing, small and medium publishing houses, translation, catalogue, international translation market

Palabras claves: nueva edición argentina, pequeñas y medianas editoriales, traducción, catálogo, mercado mundial de la traducción

Mots-clés: nouvelle édition argentine, petites et moyennes maisons d'édition, traduction, catalogue, marché mondial de la traduction

AUTHOR

SANTIAGO VENTURINI

Universidad Nacional del Litoral, CONICET

venturini.santiago@gmail.com