



La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni
Anahí Mallol

(Coordinadores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
UNLP

La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni

Anahí Mallol

(Coordinadores)



2023

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2251-9

Colección *Colectivo crítico*, 10

Cita sugerida: Mattoni, S. y MalloI, A. (Coords.). (2023). *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 10). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2251-9>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/217>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Juan Antonio Ennis

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

Directora

Gloria Beatriz Chicote

Vicedirector

Antonio Camou

Contenido

<u>La poesía como transterritorio</u>	
<u>Anahí Mallol</u>	<u>9</u>
<u>La poesía como transterritorio</u>	
<u>El no-lugar del poema</u>	
<u>Mariano Calbi</u>	<u>29</u>
<u>Escribir la voz, figurar la letra. Ficciones para un</u>	
<u>materialismo fónico</u>	
<u>Gabriela Milone</u>	<u>41</u>
<u>Poéticas de un territorio intocado</u>	
<u>Violeta Percia</u>	<u>59</u>
<u>Poesía: Coeficientes genéricos de desterritorialización</u>	
<u>Anahí Mallol.....</u>	<u>75</u>
<u>Todo es traducción: En torno a la poética de Alberto Girri</u>	
<u>Silvio Mattoni</u>	<u>101</u>
<u>El poema y la traducción. Apuntes para una tradición argentina</u>	
<u>Santiago Venturini.....</u>	<u>129</u>
<u>La re-presentación del espacio: Ciudad, paisaje, nación</u>	
<u>“Hacia la existencia en la pura relación”</u>	
<u>Una lectura de <i>El Gualguay</i> de Juan. L. Ortiz.</u>	
<u>Franca Maccioni</u>	<u>153</u>

<u>El espacio poético yeatsiano: Fugas en los lindes del mito y la nación</u>	
<u><i>Silvana Fernández</i></u>	<u>169</u>
<u>La poesía como re-construcción del paisaje de la memoria. Huellas del romanticismo y la infancia en <i>Stone and Flower</i> de Kathleen Raine</u>	
<u><i>Dolores Aicega, María Celeste Carrettoni</i></u>	<u>181</u>
<u>Literatura en movimiento. Poesía argentina “Fuera de lugar”</u>	
<u><i>Guillermo Siles</i>.....</u>	<u>195</u>
<u>El espacio virtual: Tecnopoéticas contemporáneas y cruces estético-discursivos</u>	
<u>Traducciones expandidas en territorios interzonales: La disemINación de la poesía digital en el ciberespacio</u>	
<u><i>Verónica Paula Gómez</i>.....</u>	<u>231</u>
<u>El trazo conceptualista de Mirtha Dermisache</u>	
<u><i>Paula La Rocca</i></u>	<u>255</u>
<u>Poemas en cuadernitos y sonido alternativo en Rosario Bléfari</u>	
<u><i>Flavia Garione</i></u>	<u>275</u>
<u>Letras de pie: <i>Una escritura nacional móvil</i></u>	
<u><i>Omar Chauvié</i></u>	<u>295</u>
<u>Ritornelos poéticos: Voz, escucha y territorios multimediales en la poesía argentina contemporánea</u>	
<u><i>Matías Moscardi</i>.....</u>	<u>313</u>
<u>Experiencia temporal y espacial trans-territorio: Viajes por la tradición, las culturas, los géneros</u>	
<u>Mutaciones del símbolo en la poesía latinoamericana de entresiglos (XIX-XX)</u>	
<u><i>Carlos Battilana</i></u>	<u>343</u>

<u>Entre bucólico y castellano: El <i>paisaje</i> agreste como clave de la <i>antimodernidad</i> de la poesía dispersa de Jacobo Fijman</u> <u>Enzo Cárcano</u>	<u>359</u>
<u>Alejandra Pizarnik y los poetas malditos: Formas y valores de una desterritorialización</u> <u>Hélène Davoine.....</u>	<u>385</u>
<u>Imágenes de la duración: El <i>Poema a la duración</i> de Peter Handke</u> <u>Paula Poenitz</u>	<u>397</u>
<u>Epílogo</u> <u>Silvio Mattoni</u>	<u>407</u>
<u>Quienes escriben</u>	<u>419</u>

El poema y la traducción. Apuntes para una tradición argentina

Santiago Venturini

Hasta entrado el siglo XX, cualquier reflexión sobre la traducción poética –ese “problema menor pero también muy pertinente”, dirá Borges (2000, p. 75)– estaba obligada a enfrentar, antes de intentar avanzar en cualquier dirección, un obstáculo: la idea de la intraducibilidad de la poesía. Esta sombra que amenazaba las posibilidades de la práctica era la misma que había amenazado, desde la antigüedad, a la traducción en general, bajo la forma de esa “alternativa paralizante” mencionada por Paul Ricoeur (2005, p. 35), la dicotomía traducible/intraducible. Tal como lo ha señalado Jacques Derrida en relación con los conceptos metafísicos, una dicotomía “nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación” (1972, p. 371), y en la dicotomía traducible/intraducible, el segundo término funcionó como un valor dominante, y la traducción, puesta siempre bajo sospecha, se definió históricamente como una práctica fallida o, al menos, dudosa. Ya no resulta necesario detenerse en esta cuestión; algunas décadas de reflexión sobre la traducción han hecho que esa disyuntiva –contradicha incesantemente, en el plano material, por las traducciones mismas– lejos de desaparecer, se relativizara, y habilitaron un pensamiento sobre los alcances reales de la traducción. Al dejar de ser pensada como una práctica estrictamente

lingüística, y al ser cuestionadas otras dicotomías –como “original/traducción”, donde, de más está señalarlo, el primer término se impone sobre el segundo–, la traducción comenzó a ser pensada, gracias al aporte de los denominados *Translation Studies* y sus derivaciones, como un fenómeno de largo alcance en la configuración y la dinámica de las culturas nacionales, así como también de la hoy tan mencionada “literatura mundial”.

Es cierto que la poesía, definida como una especie de absoluto literario, parece tener un estatuto diferente frente a la traducción. Como discurso, como forma, como organización sensible de la lengua, como apoteosis de la forma, la poesía *resiste* a la traducción. Demasiado perfecta para poder ser traducida. Antoine Berman leyó el vínculo entre poesía e intraducibilidad en términos de una definición misma de la poesía:

Que la poesía sea “intraducible”, eso significa dos cosas: que no *puede* ser traducida, a causa de ese vínculo infinito que instituye entre el “sonido” y el “sentido”, y que no *debe* serlo, porque su intraducibilidad (como su intangibilidad), constituye su verdad y su valor. Decir de un poema que es intraducible es el fondo decir que es un “verdadero” poema (1999, p. 42).

Esta cuestión aparece en numerosas reflexiones sobre la tarea. En su célebre *Defensa de la poesía*, Shelley habla de la “inutilidad de las traducciones” y compara a la traducción de un poema con un experimento absurdo: “fundir una violeta en un crisol para descubrir el principio formal de su color y de su aroma” (1978, p. 25). El menosprecio de Shelley no es casual, sino más bien romántico. El traductor Rolando Costa Picazo señaló que la intraducibilidad de la poesía constituye uno de los “grandes clisés de la historia literaria sobre todo del período romántico”, por la mala calidad de las traducciones producidas en este período, pero sobre todo por la definición de la poesía como un inefable (2003, p. 133). Henri Meschonnic asiente; la idea de la intraducibilidad de la poesía es una idea del romanticismo: “Parece

que Coleridge fue el primero en escribirlo. Idea romántica. Fechada. No está dicho que vamos a pensarlo siempre” (2007a, p. 123). Ahora bien, es cierto que lejos de responder solo a los prejuicios de un período o un movimiento, la afirmación de la intraducibilidad de la poesía se extendió largamente en el tiempo, tal como lo prueba la ya conocida afirmación que Jakobson pronunció desde la lingüística, en 1959: “la poesía es, por definición, intraducible” (1975, p. 77).

Este artículo abordará una serie de *paratextos de traductor* en busca de una posible tradición de pensamiento sobre la traducción poética en Argentina. El término “tradición” puede resultar excesivo en su ambición, y se agota tal vez en la prepotencia de un título; de lo que se trata, más bien, es de la reconstrucción de un pensamiento sobre la traducción de poesía, hecho a partir de fragmentos, de retazos: declaraciones, afirmaciones, representaciones sobre la tarea de traducir poesía –que son, al fin y al cabo, definiciones, afirmaciones y representaciones de la poesía, ya que unas no pueden deslindarse de las otras–. Acotar dicha “tradición” a nuestro país obedece más a la necesidad de fijar un límite que al verdadero alcance de esa tradición, ya que las diferentes posiciones sobre la traducción que aparecerán aquí se relacionan con un pensamiento sobre la misma que excede el marco nacional.

Los materiales para la reconstrucción de este pensamiento serán algunas traducciones canónicas en la cultura literaria argentina –las traducciones de la *Divina Comedia* firmadas por Bartolomé Mitre o Ángel Battistessa; o la de *Las flores del mal*, firmada por Nydia Lamarque, por ejemplo–; asimismo, se recuperarán algunas reconocidas “antologías de traducción” (Frank, 1998, p. 13) publicadas en nuestro país, en especial aquellas que exponen una reflexión sobre la tarea de traducir, algo que no es tan frecuente como podría suponerse –no se encuentra ninguna reflexión de este tipo en la célebre *Antología de la poesía surrealista*, de Aldo Pellegrini, por ejemplo–. En parte por-

que son el resultado de operaciones demasiado evidentes de selección, clasificación e interpretación de obras y autores extranjeros, en las antologías la justificación de estas operaciones¹ suele imponerse por sobre la reflexión acerca de la traducción que, no obstante, no es menos decisiva. Esta ausencia puede obedecer a criterios editoriales (como aquellas antologías pensadas para el gran público, que pueden prescindir de un dispositivo paratextual elaborado) o, en muchos casos, a la voluntad del traductor; lo cierto es que muchos traductores han reflexionado de forma más o menos acotada, y de ese modo contribuyeron a darle forma al pensamiento que interesa a este trabajo.

La reconstrucción de este pensamiento es, si no azarosa, incompleta, dado que no puede abarcar todas sus manifestaciones ni inflexiones; reconocerá algunas definiciones recurrentes, conceptualizaciones reiteradas, insistencias. Es un trabajo preliminar, que puede y debe complejizarse, dado que se basa en el rastreo de representaciones de la traducción, pero no lleva a cabo el cotejo con las decisiones tomadas por los traductores, es decir, con las estrategias de traducción implementadas. Estas notas fragmentarias casi no exceden –aunque lo hacen en un par de ocasiones–, la declaración de intenciones de los traductores.

Apuntes para una tradición

Si bien el posicionamiento de Borges frente a la traducción es cambiante e, incluso, contradictorio (Muschiatti, 2014, pp. 178-199), sus observaciones sobre la práctica –y, en especial, sus críticas a ciertos lugares comunes y esquematismos–, son “luminosas” (Pastormerlo, 2001). En “La música de las palabras y la traducción”, una de las seis conferencias que dicta en Harvard entre octubre de 1967 y abril

¹ Cuestión que el poeta y traductor Raúl Gustavo Aguirre resuelve de una forma lacónica en la introducción a su antología *Poetas franceses contemporáneos*, al declarar sobre la selección de autores: “Incluyo sólo aquellos que significan algo para mí” (1974, p. 9).

de 1968, el escritor afirma: “nunca se juzga verbalmente una traducción. Podría ser juzgada verbalmente, pero nunca lo es” (2000, p. 93). Borges no insiste solo en el hecho de que al juzgar la calidad de una traducción se esté juzgando su relación con la obra en lengua extranjera, sino también en el hecho de que nunca se lee la traducción como texto autónomo, su lectura es inseparable del original. Por eso afirma que, aunque *Blumen des Böse*, la traducción alemana de *Les fleurs du mal*, sea “mejor que el libro de Baudelaire”, y Stefan George, su traductor, sea “un artesano mucho más hábil” que el poeta francés, en cada línea que lean, los lectores estarán pensando “en el contexto de la vida entera de Baudelaire” (p. 93). Esta constatación borgeana, que resulta interesante dado que podría conducir a un nuevo modo de valorar las traducciones y de comprenderlas como (re)escrituras, sirve en cambio, en la mayor parte de las reflexiones sobre la traducción literaria, para demostrar su inevitable fracaso.

Esta fatalidad de la traducción constituye, como lo señalamos, un lugar común. El primero de los tres tomos de *La traducción literaria. Antología del poema traducido* (1965), a la que volveremos más adelante, constituye un extenso ensayo sobre la traducción literaria, firmado por el compilador de la antología, Lysandro Galtier. En una de las páginas de ese vago y ecléctico ensayo –los títulos de los apartados van desde “La lengua francesa y la traducción” hasta “La máquina electrónica automática que hace poesías prosificadas”–, Galtier, también traductor, señala: “es preciso reconocer que la traducción del libro ha sido un mal necesario” (1965, p. 21). La sentencia, leída en el preámbulo a una antología de cientos de poemas traducidos, muestra el dilema de la traducción, su paradoja (y, al mismo, lo insignificante de esa paradoja en relación con la práctica): la de llevarse a cabo de todas formas, aunque esté condenada, a priori, o en términos absolutos, al fracaso.²

² El segundo y el tercer tomo constituyen la antología propiamente dicha: “586 poemas traducidos por 213 traductores, correspondientes a 210 poetas” (Galtier II, p.

El prólogo de Bartolomé Mitre a su traducción de la *Divina Comedia* (1889-1897), “el primer paratexto importante de una traducción en la Argentina” (Willson, 2019, p. 235), tiene el elocuente título de “Teoría del traductor”. Mitre expone allí una teoría, fuertemente prescriptiva y sostenida en el axioma de traducir “al pie de la letra” (1923, p. VII). Para Mitre, la mayor ambición de una “buena” traducción es la reproducción del original, hasta en su aspecto cuantitativo –habla de una “interpretación matemática” (1923, p. X)–, lo que supone una suerte de *grado cero* de traducción, dado que la traducción no debe apartarse del original ni siquiera en la cantidad de versos, la métrica, ni en “la claridad de las ideas”. Es decir, la traducción debe aspirar a ser el original en otra lengua. Mitre cree que el traductor, como “ejecutante” de un “método riguroso de reproducción de interpretación –mecánico a la vez que estético y psicológico–” (p. IX) debe copiar “las ideas y las imágenes del original, con su fisonomía propia, su metro, su ritmo y sus formas poéticas, y hasta con su misma combinación de consonantes” (p. XX). A pesar de la rigurosidad de su método, su traducción, definida por él como “la más literal y la más fiel que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas”, consigue reflejar “débilmente” el “estilo dantesco” (p. XX). Dado que la traducción siempre, e inevitablemente, implica una reescritura, ni siquiera la literalidad más pautada puede evitar la transformación del texto extranjero en otra cosa. No obstante, Mitre considera que la traducción es una tarea fundamental porque las “obras clásicas” deben “asimilarse a todas las lenguas” y porque la *Divina Comedia* “es uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano, y muy especialmente en la castellana” (p. XIII).

7). Mientras que el segundo tomo presenta traducciones a nuestro idioma de poetas extranjeros –desde Homero hasta Dylan Thomas, ordenados cronológicamente–, el tercero aparece como una antología de la “extraducción”: reproduce las versiones a otras lenguas de poetas que escriben en castellano.

Otra vez, el fracaso de la traducción es la contraparte de su necesidad: un “mal necesario”. En la introducción a su traducción de la *Divina Comedia* (1972), Ángel Battistessa expresa esta contradicción, de forma ambivalente:

Algo hay, sí, quimérico en esta tarea, pero también realizable y plausible. Traducir es un acto de servicio. Todo aboga en favor de la denostada tarea, aunque desde luego se comprende que una traducción, aun la mejor lograda, no puede constituirse en el equivalente absoluto de las páginas primigenias (1972, p. 52).

La traducción se aloja así en las mismas coordenadas en las que la coloca Jacques Derrida en su relectura del mito bíblico de Babel: una práctica a la vez, “necesaria e imposible” (1985). Esta doble condición es un supuesto, una suerte de a priori que está en el origen de todo pensamiento sobre traducción. El caso de la traducción poética es, como lo señalamos en la introducción, particular. A diferencia de la traducción de otros géneros –especialmente la novela, considerada la forma literaria traducible por excelencia– la traducción de poesía parece haber quedado atrapada en una serie de dilemas y decisiones –pensemos, por ejemplo, en ese nudo que da lugar todavía a discusiones: la traducción de la rima–. A partir de estos dilemas y de las opciones excluyentes que postulan, la traducción se vuelve una práctica donde se recortan diferentes posiciones. Estas posiciones están en conexión, claramente, con una representación de la poesía. Como lo ha señalado Henri Meschonnic, “una traducción muestra en primer término su representación del lenguaje y de la cosa literaria, antes de mostrar lo que se considera que ha traducido” (2007b, p. 22).

Uno de esos dilemas es la ya tediosa disyuntiva entre literalidad y libertad como valores y estrategias de traducción, disyuntiva que se remonta a la antigüedad, reproducida en oposiciones como la de San Jerónimo, entre palabra (*verbum*) y sentido (*sensum*). La dicotomía literalidad/libertad tiende a ser presentada como definitiva, cuando

en realidad no resulta tan inteligible, dado que la definición de los términos que la componen está lejos de ser unívoca y es posible asignarle a cada uno diferentes alcances. Si la libertad parece un valor de fácil definición –como se advierte en aquellos ejercicios a los que ni siquiera les interesa ser definidos en términos de “traducción”, como las *Imitations* de Robert Lowell–, la definición de literalidad es más ambigua, aunque a simple vista no lo parezca. En ciertos casos, además, la afirmación de la literalidad como valor da lugar a estrategias de traducción que podrían ser fácilmente calificadas de “libres” (un ejemplo frecuente es, en la traducción de versos rimados, las torsiones sintácticas y la proliferación de hipérbaton llevadas a cabo para mantener la rima). En este sentido, tal como lo señala Borges, en la literalidad...

el anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira (2011, p. 381).

La cita proviene de un ensayo temprano, “Las dos maneras de traducir” (1926), en el que Borges relaciona a cada término con una concepción de la literatura. En ese ensayo, Borges “supone” la existencia universal de dos clases de traducciones: una literal y otra perifrástica. La primera es la que practican las “mentalidades románticas”, para las cuales la literalidad es signo de fidelidad a la individualidad del artista: “¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!” (p. 381). La traducción perifrástica, por otra parte, es la que practican las “mentalidades clásicas”, interesadas no por el sujeto creador sino por la obra misma, interés que las exime de los dilemas de la fidelidad, ya que por la creencia en la perfección formal toda obra extranjera debe sufrir un trabajo de adaptación.

Al menos hasta mediados del siglo pasado, la literalidad aparece como un valor explícito en la práctica de la traducción poética en

Argentina, un valor que ignora la distinción borgeana que acabamos de repasar, porque no distingue individualidad de obra, es totalizante. Así lo demuestra el prólogo del Bartolomé Mitre, un prólogo que establece además otras normas, como la utilización del verso como unidad de traducción del poema, y no la prosa, que aparece históricamente como una opción válida e incluso frecuente para la traducción de poesía, pero que en Argentina constituye más bien una excepción.

En la introducción a su antología *De los grandes románticos. Poesmas de Vigny, Lamartine, Hugo y Musset* (1923), Carlos Obligado comienza definiendo a la traducción como una actividad de ocio, fruto de las “horas libres de mi vida campestre” (1923, p. 11). Una dura actividad, no obstante, una “durísima empresa” en la que se vio obligado a luchar “cuerpo a cuerpo con esas creaciones inmortales” (p. 13). En esa lucha es necesario saber en qué momento desistir, porque no todo es traducible –solo un “desorejado” (p. 13) sería capaz de atreverse a traducir algunos poemas de Verlaine–. En un momento, Obligado plantea “el asunto de la Fidelidad (con mayúscula y todo)” (p. 18). Y aunque considera que el traductor es incapaz de ser “propriadamente fiel”, afirma:

Hay, con todo, una suerte de fidelidad posible, y es la que atañe a las calidades exteriores, a la fisonomía del original poético, que sin duda lo define en mucha parte. Quien la observe, empleará los metros mismos, se ceñirá a una estricta correspondencia en el número de versos, y reproducirá la combinación estrófica en que se desenvuelve el modelo (p. 19).

Esta es un tipo de fidelidad, la que exige la copia de la fisonomía del original, de ahí la necesidad de conservar “la rotundidad de las rimas originales” –evita la rima de *ll* con la *y*, porque “se me antoja feuchita” (p. 20)–. Aunque Obligado postula otra fidelidad, para lo cual se apoya en un razonamiento de Benedetto Croce: la verdadera fidelidad es la que obliga a la traducción, a partir de su semejanza con el original, a configurarse como una “obra de arte” que tiene una existencia

autónoma. Desde esa doble exigencia de semejanza y autonomía puede leerse el soneto en francés de su autoría que Obligado le dedica a los cuatro románticos que traduce, un lamento por la profanación de la traducción que se cierra con el verso: “J’ai versé l’urne d’or dans mon urne d’argile” (“Vertí la urna de oro en mi urna de arcilla”).

Años después, Nydia Lamarque también hace de la literalidad un centro, en su traducción de *Las flores del mal* (1948), la primera traducción del libro de Baudelaire en Argentina. La devoción de Lamarque por la figura del poeta francés ocupa gran parte del prólogo a su traducción, devoción que la lleva a emprender una especie de reivindicación moral de Baudelaire. Lamarque se detiene, además, en su “técnica” de traducción, a través de la ejemplificación de ciertos procedimientos adoptados. Estos procedimientos responden a su “metodología”, resumida en la pretensión –tomada de Chateaubriand traductor del *Paradise Lost* de Milton– de “calcar los poemas de Baudelaire sobre un vidrio” (1948, p. 31). El riesgo de tal afirmación es evidente, y ayuda a enumerar algunas de las marcas propias a esta traducción: la principal, tal vez, es la reproducción de la métrica y la prosodia, que supedita todas las demás elecciones y que implica el mantenimiento de esquemas de rima, cuyo efecto es la complejización de la sintaxis, la comprometida articulación del sentido del verso y la adición de nuevos términos o la eliminación de otros con el fin de satisfacer este imperativo métrico.

En el ya mencionado ensayo que ocupa el primer tomo de la antología *La traducción literaria. Antología del poema traducido* (1965), Lysandro Galtier se detiene otra vez en la oposición literalidad/libertad que redefine, retomando a Georges Chapman, en términos de “literalismo” y “librismo”. Galtier critica, recurriendo a diversas citas, ambas opciones: a la primera porque no logra ser “más que el reverso de un tapiz” –metáfora de la traducción que tuvo diferentes referencias a lo largo de la historia, además de Cervantes–; a la segunda, por-

que “repugna la dignidad de las palabras, cae en las interpretaciones. Y las interpretaciones, ya lo sabemos –ya lo sabe el lector– no son aptas, sino contrarias a la legítima ejemplaridad, al carisma de la fidelidad de un texto” (1965, p. 19). La idea de la interpretación –o interpretaciones, porque el riesgo es la pluralidad– como un movimiento desleal al texto que se traduce dado que desplaza el foco del texto a la recepción del lector-traductor –como si pudiera ser de otro modo–, se sostiene en un imaginario sobre la lengua y la literatura como configuraciones incorruptibles pero también transparentes, y acaba por reducir a la traducción a una operación lingüística; al mismo tiempo que Galtier define a la práctica como un “ejercicio espiritual” o “un manipuleo suntuoso de los misterios” (p. 24), dictamina que su éxito se encuentra por fuera del errático trabajo hermenéutico que supone toda lectura. La discusión sobre la oposición entre *literalismo* y *librismo* recorre todo el apartado y se reitera en las cuestiones en las que se detiene Galtier, como la ya clásica alternativa planteada por Friedrich Schleiermacher en 1813 –que puede resumirse en estos términos: o se acerca al autor al lenguaje del lector o se lleva al lector al lenguaje del autor– o la célebre polémica entre Arnold y Newman sobre la traducción de Homero, a mediados del siglo XIX.

Desde el siglo XIX, y a lo largo del siglo pasado, la noción de literalidad aparece en los discursos de diferentes traductores/as de poesía como un concepto que, aunque aparenta ser unívoco, no lo es. Los traductores tienen sus propios supuestos sobre las implicancias de esta noción, que no aparece definida sino sugerida a través de la exposición fragmentaria de una “técnica” de traducción. En tanto valor de traducción, la literalidad tiene como constante la promesa de una semejanza integral con el texto extranjero –“la obra del traductor no ha de tener un verso más ni un verso menos que la obra original”, afirma Lamarque (1948, p. 39)–, de una reescritura mimética y controlada, aunque las estrategias para cumplir con esa promesa sean a

veces ambiguas o contraproducentes, en parte por lo excesivo de la promesa, porque se trata de una promesa que suele desconfiar o poner bajo sospecha la posibilidad de lo que emprende: una traducción.

En los paratextos de traductor que revisamos aparece, además, una concepción claramente dicotómica del poema, articulado en las dos dimensiones de la forma y el fondo, y todas sus posibles variantes. Mitre habla, por un lado, de “la fisonomía”, el metro, las “formas poéticas” y, por el otro, de las “ideas e imágenes”; Obligado repite los mismos términos (1923, p. 19); Lamarque lo enuncia así: “la poesía no es solo concepto, es también forma. Así como no es sólo forma porque es también concepto” (1948, p. 39). Henri Meschonnic ha señalado que durante mucho tiempo la traducción quedó atrapada en el paradigma del signo y en su discontinuidad (discontinuidad entre lenguaje y cuerpo, entre voz y escritura, entre palabra y cosa, entre sentido y sonido). Este paradigma coloca a la “cosa literaria” en la encrucijada, insorteable para la traducción, de la forma y el contenido –“como si el sentido fuera, él, una sustancia” (Meschonnic, 1995, p. 514)– y sostiene una representación de la poesía como “el colmo de la forma” (514). Para Meschonnic, en estas coordenadas, la traducción no logra sino borrar al poema³: “Si uno se sitúa en lo discontinuo del signo lingüístico para traducir un poema, no traduce el poema, sólo se traduce de una lengua a otra lengua” (2007b, p. 117). Meschonnic afirma que en la mayor parte de las traducciones se procede desde categorías de la lengua (el signo, la palabra) y no del discurso: se traduce desde el signo y su incapacidad de pensar lo continuo del lenguaje, y “el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos. El poema pasa a través de los signos” (2007a, p. 73).

³ Es necesario señalar que la noción de poema “desborda la definición tradicional, que es esencialmente una definición formal: los poemas en forma fija. Ella engloba todo lo que se puede llamar artes del lenguaje. En este sentido, una novela no es una novela más que si tiene poema en ella” (Meschonnic, 2009, p. 28).

En otros paratextos de traductor posteriores, la literalidad deja de aparecer como un valor tan explícito de la traducción, para promover otro pensamiento del poema. En 1967, Ediciones del Mediodía publica en Buenos Aires la *Obra poética* de Stéphane Mallarmé –no es una edición de la obra completa–. Su traductor, Blas Matamoro, expone en “El lenguaje mallarmeano (estudio teórico)” que abre la antología, su idea de traducción:

No concebimos la traducción como esa extraña tarea de entrelazar ajedrez con masoquismo y tratar de reproducir en cierta cantidad de sílabas acentuadas de manera uniforme cierta cantidad de efectos poéticos, inmediatamente verbales, que comporta el original de la pieza poética. Preferimos no hablar siquiera de traducción sino de versión. El traductor de poesía (...) no es un medidor de efectos poéticos mezcla de perito en idiomas, sino un creador poético. Y subrayo lo de creador para que no se lo confunda con un simple hacedor de poesía de imitación (...) Traducir poesía implica tomar un concepto poético prestado y elaborar de allí en más una pieza original en el idioma que se maneja (1967, p. 28).

El primer tramo de la cita se aleja definitivamente de esa concepción de traducción que observamos antes en Mitre, Obligado o Lamarque, guiada por el deber de la correspondencia y la semejanza. Matamoro propone, además, un desplazamiento en la definición del traductor: de *mediador* a *creador*, una variación trascendente que acerca el trabajo del traductor al del poeta. Es en este punto donde se hace presente ese término que, si bien ya había aparecido antes –Obligado lo utilizaba en su antología–, se volverá más frecuente para definir el resultado de la traducción poética: la “versión”. Por el modo en que lo enuncia, para Matamoro una “versión” pareciera ubicarse por debajo de una “traducción”: “preferimos no hablar siquiera de traducción sino de versión”. En todo caso, la versión asume, por un lado, la provisoriedad o la inferioridad del resultado –en su *Antología Poética* de Ezra Pound (1963), Carlos Viola Soto define a sus traducciones

como un “ensayo de versión” (1963, p. 21)–, pero también coloca el énfasis en la autonomía del poema traducido, y en el trabajo de reinención del poema extranjero.

La noción de “concepto poético” parece avanzar, asimismo, en esta dirección, dado que ese concepto es una abstracción que construye en parte el traductor en su lectura del poema extranjero. Hacia el final del prólogo de *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual* (1969), publicada en Venezuela, Alberto Girri –que también utiliza el término “versión” para sus traducciones– señala:

En cuanto a las versiones en español de los poemas, confiamos en haber evitado algunas de las tentaciones más corrientes en este tipo de labor. La de caer en la traducción “personal”, especie de interpretación que suele transformar el texto original en una caricatura; la de la recreación o “imitación” poética, asiduamente practicada por los escritores del pasado, sobre todo con textos clásicos; y la de intentar seguir el consejo de Pound, irrealizable y absurdo, de traducir empleando el lenguaje que el autor original hubiera usado si su lengua hubiera sido la del traductor (*the language the author would have used had he been writing in the translator’s language*). Sin exagerar lo literal, pero tampoco evitándolo sistemáticamente, hemos buscado la solución menos brillante, aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor, su tipo de lenguaje e imágenes, lo mismo que algunas modalidades en la estructura de los poemas, a pesar de que los resultados corran el riesgo de ser calificados de impersonales, y aun de sombras de las composiciones traducidas” (1969, pp. 12-13).

En la cita aparece una definición de la traducción que comienza por rechazar la apropiación excesiva del poema extranjero, aquello que Antoine Berman llama la “mala libertad”. Para Berman, “la más arrogante de esas libertades es la del poeta que, en nombre de La Poesía, encaja su propia poética en la del original” (1995, p. 48). Girri lo rechaza, aunque él mismo ha sido acusado, más de una vez, de ha-

ber ejercido esta libertad (se adelanta él mismo a una posible crítica, cuando señala hacia el final que los resultados podrán ser juzgados de “impersonales”, un término con el que el mismo ha definido su propia poética). En la segunda parte de la cita, aparece la noción de “pensamiento poético”, que incluye para Girri, el “tipo de lenguaje e imágenes” del autor que se traduce. Hay, entonces, una distancia importante con el modo en que la traducción poética era definida hasta mediados del siglo XX.

En su antología *Poetas franceses contemporáneos* (1974), Raúl Gustavo Aguirre le dedica unas pocas líneas a sus “versiones”, como también elige llamarlas, y en el mismo sentido en que lo hace Matamoro: “Las que doy son *versiones* (la palabra es muy justa), que me parecen más o menos aceptables, según la peculiaridad de cada poema” (Aguirre, 1974, p. 11). En esas líneas, Aguirre habla de “la máxima fidelidad posible”, aunque renuncia rápidamente a ese término; resucita la intraducibilidad de la poesía y enuncia luego una estrategia global de traducción: “he tratado de trasponer siempre el *significado estético*, respetando al extremo el sentido semántico” (p. 11). Esta estrategia podría identificarse con uno de los cuatro métodos de traducción poética que James Holmes, fundador de los *Translation Studies* y traductor de la poesía neerlandesa, identificó hace algunas décadas. Uno de esos enfoques, según Holmes, “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, p. 27). Sin embargo, la noción de “significado estético” parece ser más compleja e implica, como la de “concepto poético” postulada por Matamoro o la de “pensamiento poético” de Girri, un trabajo de abstracción a partir de todos los signos observables –versificación, rima, sintaxis, adjetivación, etcétera– del

poema. Ese significado estético puede descansar, por ejemplo, en la versificación como “componente significativo de primer orden”, es lo que obliga a Aguirre a adoptar otras estrategias de traducción (así, algunas de sus “versiones” de Stéphane Mallarmé serán sonetos).

A través de nociones como “concepto poético”, “pensamiento poético” y “significado estético”, los tres prólogos de traductor que revisamos piensan a la traducción como un trabajo de reescritura del poema extranjero que siempre es resultado de un movimiento interpretativo capaz de identificar ciertos rasgos dominantes o idiosincráticos; ese trabajo ya no aspira a la ubicuidad de la semejanza, no es totalizante, sino más bien selectivo. Dentro de esos rasgos hay algunos que, si bien continúan siendo trascendentes, tienen un carácter menos determinante en la traducción. Es el caso de la rima, que ya mencionamos, uno de los escollos históricos de la traducción poética. Tal como lo observamos en la “Teoría del traductor” de Mitre, las versiones de Obligado o el Baudelaire de Lamarque, la rima es un rasgo decisivo de la literalidad a la que aspiran estos traductores. Ahora bien, cuando Ángel Battistessa traduce la *Divina Comedia* más de medio siglo después de Mitre, decide “prescindir de la rima” para conservar “el nítido desarrollo sintáctico que preserva el suspenso de lo narrado” (1972, pp. 54-55). Lo mismo sucederá cuando Ulises Petit de Murat traduzca *Las flores del mal* en 1961, en prosa y no en verso, o cuando varias décadas después Américo Cristófalo, siguiendo a Meschonnic, señale en el prólogo a su traducción del mismo libro de Baudelaire que “la métrica y la rima, la versificación académica, no son estrictamente portadoras de sentido (...) Esta traducción está hecha en esa conjetura” (2006, p. XXVI).

Sin dudas, esta modificación en las prácticas de traducción –que podría ser pensada, por su regularidad, como una norma de traducción en el sentido de Toury– está en relación con cambios que se producen en el ámbito de la poesía argentina. Ya es sabido que desde

comienzos del siglo pasado se produjo la consolidación definitiva del verso libre –ese verso que, como ya lo advertía Eliot en 1917, no existe, porque ningún verso es realmente libre⁴–, fenómeno que también tuvo lugar en la poesía argentina. En un artículo que originó un pequeño debate entre poetas y traductores (poetas-traductores) hace poco más de una década, Pablo Anadón sostenía que “A partir de la generación de los años 60, (...) el imperio del verso libre se extiende con una omnipresencia ominosa casi absoluta en las traducciones de poesía, imperio que se prolonga hasta el presente” (Anadón, 2007, p. 105). Ese debate, que es una discusión sobre la definición misma de la poesía, y que no podremos desarrollar ahora –lo hemos desarrollado en otro lugar (Venturini, 2012)–, se basa en lecturas contrapuestas de esa “omnipresencia ominosa”. Mientras que algunos, como el mismo Anadón, consideran que el predominio de traducciones en verso libre condujo a “una imagen distorsionada de la poesía moderna”, dado que eludió la dimensión métrica de muchos autores modernos para favorecer una imagen más informal⁵, otros, como el poeta y traductor Jorge Aulicino, creen que el problema no es la intraducibilidad de las formas regulares ni tampoco el verso libre, sino una concepción “órfica” de la poesía que cae en la “mistificación” de la lengua extranjera (Aulicino, 2010, p. 42).

⁴ “Prescindir de la rima no es un salto hacia la facilidad; por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco confortante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden” (Eliot, 1917, p. 92).

⁵ Una hipótesis similar a la que décadas atrás expresaba Efrin Etkind en su libro *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. El arte en crisis del título es la traducción de poesía, a la cual Etkind ve afectada por una catástrofe: la transformación del verso libre en la forma dominante para la traducción de poemas. Los traductores franceses, afirma el autor, han renunciado a traducir el verso (X). Por esta razón, Etkind no duda en afirmar que “si en poesía el verso libre está en el origen de cierta renovación, en la traducción ha agravado una crisis ya avanzada” (1982, p. 29).

Cuestiones como esta permiten advertir algunas de las variaciones en los modos de pensar y definir la traducción de poesía en Argentina; el rastreo de estas variaciones podría extenderse –la exhaustividad es imposible–. Dicha prolongación permitiría, sin dudas, reforzar algunas de las observaciones que hemos hecho, pero arrojaría también nuevos datos para matizar o incluso contradecir estas observaciones. Aunque los modos de pensar la traducción de poesía han variado, y aunque la poesía en lengua extranjera no ha dejado de ser traducida, como tampoco ha dejado de intervenir en el panorama local, en ocasiones de forma contundente, quizás hay una constatación que permanece imperturbable, porque ya estaba en el origen: el pensamiento acerca de la traducción de poesía parece continuar atrapado en una antigua encrucijada, la de la sospecha constante, tal vez porque la poesía misma se encuentra en esa encrucijada, y nunca pudo dejar de ser una lengua tan sacralizada como resistida, considerada difícil, inaccesible e incluso, como lo ha expresado Ben Lerner en el título de un libro, *odiada* (*The Hatred of Poetry*). Tal vez esta condición le asegura, al mismo tiempo, su marginalidad y su poder.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, R. G (1974). Introducción. En *Poetas franceses contemporáneos*, 9-12. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto.
- Anadón, P. (2007). La traducción de poesía en Argentina. En M. E. Bestani y G. Siles (Comp.), *La pequeña voz del mundo (y otros ensayos)*, 91-110. Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007.
- Aulicino, J. (2010). La musa equivocada. En Adúriz *et al.* *El verso libre*, 33-42. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Battistessa, A. J. (1972). Introducción. En Alighieri, D. La Divina Comedia, 7-63. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/Ediciones Carlos Lohlé.
- Berman, A. (1999). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

- Borges, J. L. (2000). La música de las palabras y la traducción. En *Arte poética*, 75-95. Barcelona: Crítica.
- Borges, J. L. (2011). Las dos maneras de traducir. En *Textos recobrados 1919-1929*, 377-382. Buenos Aires: Sudamericana.
- Costa Picazo, R. (2003). Disquisiciones en torno de una defensa de la traducción poética. *El Hilo de la Fábula*, (2-3), 133-138.
- Cristófolo, A. (2006). Introducción. En Baudelaire, C. *Las flores del mal*, V-XXXIX. Buenos Aires: Colihue.
- Derrida, J. (1972). *Márgenes de la filosofía* (Trad. González Marín, C.). Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1985). “Desvíos de Babel” (Trad. Panesi, J.). Recuperado de <https://vdocuments.site/derrida-jacques-desvios-de-babel.html>
- Eliot. T.S. (1917). Reflexiones sobre el verso libre. En Freidemberg, D. y Russo, E. (Ed.) *Cómo se escribe un poema*, 85-92. Buenos Aires: El Ateneo.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise. Essaie de poétique de la traduction poétique* (Trad. Wladimir Troubetzkoy). Lausanne: L'Age d'Homme.
- Frank, A. (1998). Anthologies of Translation. En M. Baker (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 13-16. New York: Routledge.
- Galtier, L. (comp.) (1965). *La traducción literaria. Antología del poema traducido*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Girri, Alberto (1969). Introducción. En *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual*, 7-13. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Holmes, James (1994). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. En *Translated! (Papers on Literary Translation and Translations Studies)*, 23-33. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Jakobson, R. (1959). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general* (Trad. Pojol, J. M. y Cabanes, J.), 67-77. Barcelona: Ariel.

- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Lamarque, N. (1948). Realidad y leyenda de Charles Baudelaire. En Baudelaire, C. *Las flores del mal*, 7-38. Buenos Aires: Losada.
- Matamoro, B. (1967). El lenguaje mallarmeano (estudio teórico). En Mallarmé, S. *Obra poética*, 9-31. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.
- Mitre, B. (1922). Teoría del traductor, Bibliografía de la traducción. En Alighieri, D. *La Divina Comedia*, pp. VII-XX. Buenos Aires: Centro Cultural "Latium".
- Meschonnic, H. (1995). Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. *META*, XL, (3), 514-517.
- Meschonnic, H. (2007a). *La poética como crítica del sentido* (Trad. Savino, H.). Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.
- Meschonnic, Henri (2007b). *Un golpe bíblico en la filosofía* (Trad. Sucasas, A.). Buenos Aires: Lilmod.
- Meschonnic, H. (2009). Ética y política del traducir (Trad. Savino, H.). Buenos Aires: Leviatán.
- Muschietti, D. (2014). Epílogo: Borges en el laboratorio de traducción. En D. Muschietti (Comp.). Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante, 178-199. Buenos Aires: Paradiso.
- Obligado, C. (1923). Nota del traductor. En *De los grandes románticos. Poemas de Vigny, Lamartine, Hugo y Musset*, 11-22. Buenos Aires: Buenos Aires.
- Pastormerlo, S. (2001). Borges y la traducción. *Borges Studies Online*. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción* (Trad. Willson, P.). Buenos Aires: Paidós.
- Shelley, P. B. (1840). *Defensa de la poesía* (Trad. Williams, L.). Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Shelley, P. B. (1978). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

- Venturini, S. (2012). *Poesía francesa en revistas. La traducción de poesía en lengua francesa en revistas argentinas de poesía (1997-2007)*. (Tesis doctoral, Universidad de Córdoba)
- Viola Soto, Carlos (1963). Introducción. En Pound, E. *Antología poética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Willson, P. (2019). Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras. Buenos Aires: Colección Estudios.

Este libro colectivo se ha concebido y organizado con el objetivo de pensar la poesía como un género que puede ser entendido a partir de la idea de territorio, o de la tensión que se establece entre la territorialización-desterritorialización de lenguajes en el proceso de creación. Lo que se pretende plantear a nivel general, es que en la dimensión poética el lenguaje se abre hacia conceptualizaciones más amplias como la idea de transterritorio: un territorio que atraviesa a los otros territorios textuales, des-territorializándolos, pero también un territorio que se deja atravesar por otros discursos, proponiendo territorializaciones nómades. La poesía es ese discurso que, al potenciar las posibilidades del lenguaje a todos sus niveles, el de la sonoridad, el de la palabra, el de la sintaxis, el de la semántica, el del género discursivo; permite operar aperturas territoriales, que marcan o insinúan trayectos posibles, que desmarcan las grandes vías para proliferar en ramificaciones y permiten dar paso a líneas divergentes semánticas, simbólicas, ideológicas, afectivas, estéticas y genéricas.



ISBN 978-950-34-2251-9



EDICIONES
DE LA FAHCE