

Poetas, autores, traductores: el caso de *Poesía rusa* *del siglo XX* de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970

✉ EUGENIO LÓPEZ ARRIAZU / Universidad de Buenos Aires / earriazu@yahoo.com.ar

Resumen

En 1970 aparece, en Buenos Aires, en la Biblioteca Básica Universal del Centro Editor de América Latina (CEAL), la antología *Poesía rusa del siglo XX*. Entre los traductores que reúne figuran escritores de la talla de Nicanor Parra, Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel Rojas, Juan Gelman y Roberto Fernández Retamar, entre otros. El siguiente artículo releva, primero, el contexto de producción de la antología, focalizando para ello en el modo de producción del CEAL y en la orientación ideológica de los escritores traductores y de los poetas traducidos, para luego cotejar algunos pasajes de las traducciones con sus originales y así extraer, finalmente, algunas conclusiones sobre las funciones de «importación» de la antología y sobre la concepción traductiva que puede leerse en ella. El análisis se enmarca en el Proyecto de Investigación de Graduados (FFYL —Facultad de Filosofía y Letras—, UBA —Universidad de Buenos Aires—) «La traducción del ruso al español y su contexto de producción y recepción» y toma como marco teórico la noción de polisistema literario (donde la literatura traducida es uno de los sistemas dentro del polisistema local) de Even-Zohar.

Palabras clave: CEAL • 1970 • traducción • poesía • polisistema

Abstract

In 1970, the Centro Editor de América Latina, from Buenos Aires, publishes the anthology *Poesía rusa del siglo XX*. Among the gathered translators, there are renowned writers, such as Nicanor Parra, Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel Rojas, Juan Gelman, and Roberto Fernández Retamar, among others. The following article aims at, firstly, surveying the context of production of the anthology, focusing on the mode of production of the CEAL and on the ideological orientation of the writer-translators and translated poets, and, secondly, contrasting some passages from the translations with their originals, in order to, finally, draw some conclusions about the «importation» functions of the anthology and about the translating conception implicit in it. The analysis is part of the Proyecto de Investigación de Graduados (FFYL, UBA) «La traducción del ruso al español y su contexto de producción y recepción», and takes as its theoretical framework Even-Zohar's notion of literary polysystem (where the translated literature is one of the systems within the local polysystem).

Key words: CEAL • 1970 • translation • poetry • polysystem

La antología y la Biblioteca Básica Universal

En formato pequeño, con tapa blanda, papel barato y apenas noventa y cuatro páginas, ve la luz en 1970 una antología de poesía rusa del siglo XX gigante por los traductores que reúne. Es el número III de la Biblioteca Básica Universal del Centro Editor de América Latina (CEAL). Los traductores son Fiódor Kélin, César Arconada, Nicanor Parra, Carlos Álvarez, Rafael Alberti, María Teresa León, José Manuel Caballero Bonald, Lila Guerrero, José Santacreu, Manuel Rojas, Gabriel Celaya, Antonio Gavina, Blas de Otero, José Luis Mangieri, Juan Gelman y Roberto Fernández Retamar.

Llama la atención que los traductores sean también poetas; segundo, que sean todos de izquierda y de diferentes nacionalidades; tercero, que en el caso de muchos, el recorrido biográfico que hemos podido relevar, así como sus obras publicadas, pone en duda que fueran traductores del ruso o que dominaran siquiera el idioma. La suma de estos tres factores implica un gesto fuerte sobre las funciones y concepciones de la labor traductiva. El análisis que sigue, enmarcado en el Proyecto de Investigación de Graduados (FFYL, UBA) «La traducción del ruso al español y su contexto de producción y recepción», buscará relevar, entonces, el contexto de producción de la antología *Poesía rusa del siglo XX*, del CEAL, para luego extraer algunas conclusiones sobre las funciones y sobre la concepción traductiva aludida.

Recordemos primero brevemente el modo de trabajo del CEAL. El Centro Editor de América Latina llegó a publicar 78 colecciones, con casi 5000 títulos entre su fundación en 1966 hasta 1995. El proyecto, que surge durante la dictadura de Juan Carlos Onganía cuando se interviene EUDEBA (donde Borís Spivacow, el fundador y director del CEAL, era editor), es, en palabras de Judith Gociol, «un sistema de ideas, un modo de producción, una forma de posicionamiento cultural» (II).

En cuanto al sistema de ideas, la antología de marras muestra, tanto por los traductores como por los poetas elegidos, un posicionamiento de izquierda en lo político, consecuente con el recorrido y posturas del mismo Spivacow. Basten por ahora los nombres de los traductores para confirmar este enunciado. Con respecto a los poetas elegidos, señalemos que la muestra comienza con la Revolución de octubre y llega al presente de la publicación. Y si bien no todos los poetas, como es claramente el caso de Marina Tsvetáieva o de Borís Pasternak, son gratos a la burocracia soviética, no dejan de estar incluidos en las selecciones oficiales por su envergadura y fama insoslayable. Es importante, por último, destacar el marco ideológico de la colección en general, que podemos calificar de anticanónica. En palabras de Susana Santos:

La «singularidad», supuesta pero declarada, de la literatura argentina coexistía, editorialmente, con el proyecto de Capítulo universal, donde desempeñó un papel protagónico Jaime Rest, que historiaba la literatura universal, pero sin énfasis clasicizantes primermundistas, y sin excluir a literaturas hundidas o emergentes. Las literaturas de Asia y África y las literaturas de pueblos sin Estado como los judíos posteriores a la Diáspora circulaban en la colección en

Fecha de recepción:

15/11/2016

Fecha de aceptación:

22/2/2017

el mismo pie que las literaturas ‘canónicas’ como las grecolatinas. Otro tanto ocurrió con las literaturas norteamericanas en contraposición a las europeas, y desde luego con las latinoamericanas respecto de la española peninsular. (en Gociol y otros:93)

En este marco, la antología de poesía rusa se puede percibir como un intento de «importar» una literatura alternativa, un modelo que dialogue con la búsqueda local de una literatura propia e independiente.

Por otro lado, el mero hecho de ser una antología incluida en una colección que combina lo «básico» con lo «universal» da cuenta de un ideal enciclopedista. Así también lo confirman los números. Ya dijimos que la *Antología de poesía rusa* es el III de la colección, algo asombroso para los parámetros de producción contemporánea, si recordamos que la colección fue lanzada sólo dos años antes, en 1968. Además, cada antología «universal» estaba acompañada de un estudio en volumen aparte. De este modo, a la *Poesía rusa del siglo XX*, le correspondía *La revolución de la poesía rusa* de Luis Gregorich, quien también estuvo a cargo de la selección de poesías de la antología. Ambas colecciones llegaron a los 158 títulos, 316 publicaciones en total.

El método de producción implicaba un trabajo de divulgación masivo a bajo costo. Para Spivacow, «el libro era una necesidad básica, de modo que debía costar menos de un kilo de pan, tal como afirmó muchas veces durante su gestión en EUDEBA» (Gociol y otros:11). Para lograr este objetivo, que en el CEAL se sintetizó bajo el lema «Más libros para más», no sólo se le sacaba el máximo provecho a la tecnología disponible, sino que se intentaba reducir al máximo todo tipo de costos, incluidos los sueldos. Esto concernía también a los derechos de autor y a las traducciones. En el primer caso, se buscaban obras de dominio público o los escritores no cobraban por las reediciones; en el segundo, a veces se retocaban las traducciones para que parecieran nuevas. Beatriz Sarlo, quien dirigió la colección Biblioteca Fundamental del Hombre, comenta que

de algunos títulos encargábamos una nueva traducción y, en otros, aplicábamos este famoso método inventado por el Centro Editor que —en el mejor de los casos— era una sinonimia: se tomaba una vieja traducción y se le hacía una corrección de estilo exhaustiva para que no pudiera ser reconocida, a veces se trabajaba a partir del original, y a veces sin él. (en Gociol:151)

Esto hace muy difícil determinar el procedimiento por el que se llegó a reunir a los poetas–traductores de *Poesía rusa del siglo XX*. Al menos en el estado actual de la presente investigación, las preguntas por despejar son todavía muchas: ¿Fueron todos contactados por el CEAL? ¿Fueron las traducciones brindadas por la Unión Soviética? ¿Pertencen a diferentes momentos o fueron hechas para la antología? ¿A qué poetas se les brindó una traducción previa para que hicieran una versión poética sobre ella? Como agravante de este estado de cosas, hay que mencionar la decisión de Spivacow de no permitir que el staff fuera mencionado, por lo que no resulta sencillo reconstruir los equipos de trabajo.

A pesar de eso, podemos colegir, implícita en el libro resultante, una concepción de la traducción, la cual abordaremos aquí como uno de los aspectos del posicionamiento cultural. Tanto los poetas-traductores elegidos, como el hecho de que se publique una antología de poesía contemporánea rusa marca algunas diferencias con las colecciones masivas de la primera mitad de siglo lanzadas por *La Nación*, la editorial Claridad, el diario *Crítica* y la revista *Leoplán*. En el caso de *La Nación* y *Leoplán* el objetivo era brindar literatura como entretenimiento; los traductores solían ser omitidos o sólo se inscribían las iniciales, y se recurría a traducciones indirectas en el caso del ruso. En contraste, La Cooperativa Editorial Claridad acude a la literatura con un propósito educativo. La retórica del realismo es su vehículo predilecto y publica por ende a los realistas rusos, entre otros. Las traducciones están a cargo de escritores y traductores españoles, pero en la mayoría de los casos no se mencionan los nombres. El diario *Crítica* también sale del molde de la literatura de entretenimiento, publicando inclusive textos de vanguardia y algunas traducciones directas del ruso realizadas por Dorfman, pero la mención de los traductores también es errática. A diferencia de todas estas colecciones, que presuponen un lector con poco tiempo o hábito adquirido de lectura, el proyecto editorial de *Sur* se dirige a un lector con hábito ya adquirido, al que se le brindan traducciones con una función literaria, es decir, obras que aspiran a intervenir en la canonicidad local del sistema literario.¹

Ahora bien, a diferencia de los casos anteriores, puede decirse que la BBU combina el objetivo didáctico con la voluntad de modificar el sistema literario local. El cariz enciclopédico va de la mano de una concepción de la literatura que, al menos en el volumen III, es contrahegemónica y se dirige no sólo a Latinoamérica, como indica el nombre de la editorial, sino a todo el mundo hispanoparlante. La traducción, por su parte, adquiere una relevancia inusitada. No sólo figuran todos los nombres de los traductores, poesía por poesía (a veces hay más de un traductor por poeta ruso), sino que, a cargo de artistas, la traducción misma está elevada al rango de arte. Traductor y poeta forman entonces un todo indivisible que le da la mano al poeta ruso que se trae y lo deposita en el centro de un polisistema² literario internacional.

Autores-traductores-poetas

Como en toda antología, diversidad de selección y unidad de criterio establecen un vínculo estrecho, complejo y no carente, en la mayoría de los casos, de tensiones. La selección de poetas comienza con el poema «Los doce» (1918) de Alexandr Blok, referido a la guerra civil, y recorre el siglo XX hasta el presente de la publicación cerrando con Evgueni Ievtushenko. La lista de poetas es la siguiente: Alexandr Blok, Velimir Jlébnikov, Anna Ajmátova, Borís Pasternak, Osip Mandelshtam, Marina Tsvetáieva, Vladímir Maiakovski, Serguéi Esenin, Nikolái Tijonov, Vasili Kasin, Mijaíl Svetlov, Olga Bérggolts, Alexandr Tvardovski, Konstantín Símonov, Andréi Voznesenski y Evgueni Ievtushenko. Es decir, si bien muchos de los poetas incluidos tienen producción poética anterior a la Re-

volución de 1917, la antología establece un recorte que hace de la misma una selección de poesía soviética. Pero además de la unidad de criterio de la selección de poemas, hay unidad de criterio en la selección de los traductores, la cual, como vimos, da una identidad fuerte a la publicación.

Podríamos preguntarnos, por último, si hay unidad estética. No tendría por qué ser el caso, en principio, dado que una antología puede tener como objetivo acercar al público una variedad. De hecho, conviven en la antología estéticas tan disímiles como el simbolismo de Blok, las vanguardias de Maiakovski y de Jlébnikov, el Acmeísmo de Ajmátova, las líricas tan particulares de Tsvétáieva y de Mandelshtam, el realismo socialista de Tvardovski, Biedni y Símonov, la estética del deshielo post-Stalin de Voznesenski y de Ievtushenko. Sin embargo, toda esta diferencia de estilos y matices bien podría desaparecer tras el barniz unificador, en términos de estilo, de las traducciones. Analizaremos este aspecto en la próxima sección. Por lo pronto, caractericemos más en detalle a los dos grupos de autores: los poetas rusos y los poetas-traductores.

Entre los poetas traductores españoles se pueden distinguir al menos dos generaciones: la de quienes estaban activos al momento de la guerra civil española y la posterior, activa o comenzando su actividad en la década del 50. En la URSS, desde 1925 funcionaba el Buró Internacional de Literatura Revolucionaria, convertido posteriormente en la Organización Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP). En 1933, en la lista de colaboradores permanentes de la revista de literatura internacional de la MORP figuran los nombres de Rafael Alberti, César Arconada y María Teresa León, junto al de César Vallejo, entre otros. Fiódor Kelin, quien traduce en forma conjunta con César Arconada, no sólo fue director de la sección literaria de la MORP, sino nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad de Madrid por el Gobierno Republicano. Alberti y León fundan además en 1933, con la ayuda de García Lorca, la revista *Octubre*, orientada al proletariado, cuyo plan se gesta durante su viaje a Moscú (Kharitonova). Como se sabe, con el triunfo del franquismo y el fin de la República, Alberti y León terminan exiliados en Argentina, donde residen hasta la vuelta de la democracia en España; Arconada se exilia en la Unión Soviética. Debemos agregar al grupo a José Santacreu, también refugiado en la Unión Soviética, quien colabora, junto con Fiódor Kelin, Inna Tiniánova y César Arconada en la revista *Literatura Soviética* (Iturrarán y otros:2). Más allá de las diferencias estéticas que puedan leerse en las obras de los diferentes autores (o en cada uno de ellos a lo largo del tiempo), señalamos aquí que, en el contexto del triunfo de la República y de la formación de ideologías contrarias como el fascismo y el comunismo, que repercutían en España, se verificó «un proceso de abandono del patrón del intelectual cultural hacia una nueva identificación que lo definía como el intelectual político» (Kharitonova:4).

En la generación posterior tenemos a los españoles Carlos Álvarez Cruz, J. M. Caballero Bonald, Blas de Otero y Gabriel Celaya. Álvarez, de familia republicana y cuyo padre fue fusilado, estuvo en la cárcel durante el franquismo por su actividad opositora y llegó a conocer el exilio. Asociado a Rafael Alberti y a Blas

de Otero, su poesía se mueve entre la experimentación y el compromiso social. Blas de Otero, poeta místico, se autoexilia en París, donde en 1952 se afilia al partido comunista. En 1960 viaja a la URSS y a China invitado por la Sociedad Internacional de Escritores y en 1964 se traslada a Cuba, donde se le concede el Premio Casa de las Américas. Caballero Bonald, poeta español de padre cubano, también continúa su carrera en Latinoamérica como profesor universitario en Bogotá, donde escribe su primera novela, galardonada con el premio Biblioteca Breve en 1961. Por último, Gabriel Celaya conoce a Lorca y lucha en la guerra civil con los republicanos. Es uno de los más destacados representantes de la que se denominó «poesía comprometida» o «social» y concibe la poesía como un instrumento para transformar el mundo, pero cuando este modelo de poesía entra en crisis, reedita poemas anteriores a 1936, se vuelca a la experimentación y en 1971 publica un libro de poesía concreta.

El resto de los traductores son latinoamericanos. Más que una estética, los une la política. Gelman y Mangieri, tras abandonar el Partido Comunista, forman el grupo *Nueva Expresión* y la editorial *La Rosa Blindada*, que difundía libros de izquierda rechazados por el marxismo ortodoxo. Roberto Fernández Retamar, poeta cubano de impronta modernista, abraza la Revolución en 1959. Manuel Rojas, chileno nacido en Argentina, viaja en 1966 a Cuba junto con Salvador Allende y muere bajo la presidencia de éste último, quien le rinde honores. Lila Guerrero, por último, es argentina, hija de familia rusa. Su madre fue una de las fundadoras del Partido Comunista argentino. Vivió en Moscú entre 1926 y 1937 y participó en la guerra civil española. Más conocida por su labor como traductora, era también poeta.

En resumen, ¿qué relación hay entre estos escritores? Exiliados luego del triunfo del franquismo o vinculados luego por la revolución cubana, al momento de la publicación de la antología en 1970 (previo a la muerte de Franco en 1975) están todos en Latinoamérica o en Rusia. El contexto mismo de la revolución cubana parece ser un dato fundamental para entender la articulación Latinoamérica-Unión Soviética, por un lado, y el resurgimiento del fervor revolucionario y, por ende, la apuesta a una poesía al servicio de la Revolución, que había caracterizado a la primera generación.

En cuanto a los poetas rusos, ya vimos las estéticas disímiles que representan. La relación política con la jerarquía no es menos conflictiva a la hora de pensar el criterio de selección. La inclusión en la antología de Ajmátova, cuyo marido, el poeta Gumíliev fue fusilado en 1921, y cuyo hijo fuera enviado a prisión; de Tsvetáieva, quien apoyó al ejército blanco y se autoexilió; de Mándelshtam, muerto en un campo de concentración, y de Pasternak, perseguido políticamente, se explica por el renombre internacional de los autores. En otros casos, como Biedni, caído en desgracia en la década del treinta; Svetlov, que apoyó a Trotski; Bérggolts, presa en 1939 y cuyo primer marido también fue fusilado, la aparición se explica por los vaivenes de la misma política, que decidió rehabilitarlos luego de Stalin. En cuanto a las poesías de los poetas disidentes, o son prosoviéticas o

no son políticas, y, por supuesto, nunca antisoviéticas. Apelaremos ahora a una antología posterior para intentar determinar el criterio de selección y la función exportadora del conjunto desde la Unión Soviética.

En 1974 aparece, en Buenos Aires, *Medio siglo de poesía rusa soviética. Desde Blok y Maiakovski hasta Evtushenko y Vosnesenski*, publicada por la Editorial Cuarto Mundo. No hemos podido obtener hasta el momento información sobre la editorial. Ahora bien, la antología de 163 páginas en letra pequeña, con muchos poemas a dos columnas, incluye setenta autores. Lo curioso es que contiene todos los autores y poemas publicados por la BBU con los mismos traductores (excepto Mangieri, Gelman y Fernández Retamar), a los que agrega otros traductores y otros poemas por los mismos traductores. Parece una expansión de la antología de BBU. Contiene, además, un prólogo escrito por un ruso, Alexandr Makarov, traducido por la española Isabel Vicente. Sin embargo, el prólogo parece haber sido escrito para 1967, especialmente para la antología que presenta, con motivo del quincuagésimo aniversario de la Revolución Rusa. Sería, en este caso, una publicación elaborada desde la Unión Soviética, que bien puede haber servido de base para la edición del CEAL, más reducida, aunque complementada con otros traductores.

En todo caso, el prólogo despliega una serie de argumentaciones para justificar la unidad de la selección. Señalemos algunas. Primero, la caracterización de la poesía ruso-soviética como polifónica por la variedad de sus talentos. Segundo, una unidad de contenido dada por los ideales humanistas que atravesarían a todos los poetas y que se nutrirían en el pasado clásico de la poesía rusa. Tercero, los poetas polémicos pero ineludibles como Ajmátova, Tsvetáieva, Mándelshtam y Pasternak son reducidos a exponentes de una lírica espiritual «que ofrece el mundo del alma humana desconcertada por los sucesos, movida por el amor a la patria, que vence dolorosamente sus dudas a fin de abrirse, con los años, al encuentro del nuevo día» (en Briúsov y otros:5). Cuarto, una constante heroico-didáctica y ética que atravesaría las distintas fases históricas de la Unión Soviética. Quinto, el realismo socialista, que «lejos de coartar la creación poética con ningún género de cánones ni normas (...) da lugar al nacimiento de múltiples vertientes dentro de un método único» (12). Es decir, el prólogo propone una lectura unificadora del material heterogéneo, que se apoya fuertemente en la estética oficial soviética.

Las traducciones

Analizaremos a continuación algunos pasajes de las traducciones y los cotejaremos con los originales. Es necesario, sin embargo, dadas las características de la antología, hacer algunas aclaraciones metodológicas.

En primer lugar, como ya dijimos, no sabemos si todas las traducciones son directas del original. Si bien no parecen tener marcas de una traducción indirecta a través de otro idioma, no podemos descartar una elaboración poética realizada por el traductor-poeta final sobre una versión más literal provista por otro traductor. Por el contrario, tanto el hecho probable de que la selección original haya

sido elaborada en la Unión Soviética, donde había un equipo activo de hispanistas, como la biografía de los poetas hispanoamericanos, como las metodologías de trabajo del CEAL citadas arriba por Sarlo, sugieren que este puede ser el caso de algunas de las traducciones. Difícil determinar, no obstante, de cuáles (¿Parra, Alberti, León, Rojas, Mangieri, Gelman, entre otros?). Por otro lado, no sería, definitivamente, el caso de Lila Guerrero y de los españoles exiliados en Rusia. Tomaremos, por consiguiente, el proceso de traducción entre original y versión final como una caja negra,³ adonde entran y de donde salen (en lugar de estímulos y respuestas) el original y la traducción final. Frente a traducciones que se conciben como artísticas, aplicaremos de este modo el tipo de análisis literario que se centra sobre el texto final ignorando su desarrollo genético, aunque no, en este caso, el punto de partida, es decir, el original. Podría objetarse que la traducción termina en realidad con la hipotética traducción intermedia y que la versión final es un trabajo hipertextual de recreación literaria sobre dicha traducción. Creemos, por el contrario, que todo el proceso es uno de traducción, si entendemos la traducción en un sentido más amplio, como la cadena de procedimientos que permiten importar y hacer llegar a un público determinado textos originales escritos en otro idioma. Es decir, no se trata ya de traductores traduciendo a autores, ni de autores traduciendo a autores, sino de los caminos y procedimientos que una cultura elige para incorporar un texto foráneo. Cuando en nuestro cotejo, por lo tanto, hablemos de cambios hechos sobre un original, habrá que entender que dichos cambios pueden haber pasado por la «caja negra».⁴

En segundo lugar, venimos usando a veces indistintamente las palabras «versión» y «traducción». No hemos dicho todavía que la antología no habla en ningún momento de «traductores»: al pie de cada poesía o de una serie de ellas se inscribe la leyenda «Versión de...» o «Versiones de...». Es tentador pensar que la frase ya postula una concepción de la traducción, donde la palabra «versión» se haría cargo del trabajo poético sobre una «traducción» intermedia (propia o ajena). Probablemente la postule, ¿pero quién sería el sujeto de la enunciación de tal frase? En la antología de Cuarto Mundo, bajo las mismas poesías traducidas por los mismos poetas, encontramos la leyenda «Traductor:...» o «Traductores:...» (en el caso de las traducciones conjuntas como las de Alberti/León o Kelin/Arconada). Si las palabras «versión» y «traducción» implican de todos modos una diferencia conceptual como la que acabamos de mencionar, tal vez tenga más que ver con cómo se lee una traducción que con cómo se la lleva a cabo. Volveremos sobre este punto en las conclusiones.

En el análisis de las traducciones prestaremos atención a la relación forma/contenido. En todos los casos, como era de esperar, se observa un gran trabajo poético con la forma. Este trabajo, sin embargo, difiere a veces grandemente de poeta a poeta, lo que da como resultado estilos e imágenes de los originales muy diferentes entre sí.

En las traducciones de Kelin y Arconada prima la búsqueda de la forma por sobre la fidelidad al sentido literal. Hay muchos cambios motivados por la necesidad de

lograr no sólo rimas, sino un sabor auténticamente español. Si tomamos «Los doce» de Alexandr Blok a modo de ejemplo, leemos en la onceava sección del poema:

Les cubre de abrigo
la bandera roja.
Sus pasos amigos
producen congoja,
que ya el enemigo
despierta y se arroja.
(Blok y otros:16)

Tenemos aquí seis versos de seis sílabas cada uno con rima consonante ababab. En el original encontramos seis versos de cuatro sílabas con el mismo esquema de rimas, pero una traducción literal nos da lo siguiente:

Golpea en los ojos
La bandera roja.
Se propaga
El paso regular.
Y se despierta
El feroz enemigo...
(Русская Поэзия s/f)⁵

La traducción, como se ve, recurre a todo procedimiento disponible que permita traducir una forma poética antes que un sentido. Sin embargo, no puede decirse que el poema en su conjunto sea más «traidor» que una versión más literal. Por el contrario, el trabajo con la forma logra un efecto poético elevado.⁶ Por ejemplo, el comienzo de la octava sección:

¡Ay, tú, pena penera,
asco asqueroso
de muerte!
(Blok y otros:14)

Nuevamente, si cotejamos con el original, nos encontramos con

¡Ay, tú, pena-amarga!
¡Aburrido aburrimiento
Mortal!
(Русская Поэзия s/f)

Los traductores en este caso no respetan a rajatabla un equivalente de las cantidades de sílabas (que en ruso, si tomamos los dos últimos versos como uno solo

dividido en dos, nos da dos versos de siete sílabas poéticas), sino que reproducen las aliteraciones (pena–amarga:/’gorje–g’orkaje/). Para ello han eliminado la idea de amargo y reemplazado el aburrimiento por el asco, ¡pero qué efecto más logrado! «Pena penera» es español puro; modelado sobre «luna lunera» parece escritura original más que traducción. Se siente inmediatamente como una de esas frases que serían muy difíciles de traducir al ruso. Tal vez sea esta la prueba del carácter de original que adquiere una buena traducción poética: la sensación de que no podría ser retrotraducida a su idioma fuente.

Carlos Álvarez, Rafael Alberti/Teresa León y Gabriel Celaya también eligen traducir de forma canónica a forma canónica más o menos estrictamente. Así, por ejemplo, la primera estrofa del poema de Jlébnikov «Ante el desnudo de la libertad», llega en la traducción de Carlos Álvarez a la siguiente forma:

Ante el desnudo de la libertad,
a nuestro corazón le nacen alas;
y caminado al paso junto a ella,
nos miran las estrellas como hermanas.
(en Blok y otros:23)

Se trata de una cuarteta endecasílabo con rima abcb asonante. El mismo esquema se repite en las dos cuartetas siguientes. A esto le corresponde una forma original de versos eneasílabos con rima abab consonante. Es decir, hay una leve flexibilización de las restricciones formales en aras de, tal vez, lograr una mayor fidelidad al sentido. Pero, ¿es esto así? Una traducción literal de la estrofa anterior nos brinda:

La libertad llega desnuda,
Arrojándole flores al corazón,
Y andando con ella al paso
Charlamos con el cielo de tu.
(Хлебников:8)

La libertad ganada por el mayor número de sílabas y la flexibilización de la rima no parece justificar el cambio de «flores», «charlamos» y «de tú» por «corazón», «miran» y «como hermanas».

Algo parecido ocurre con Celaya, quien traduce el poema de Tvardovski «Me han matado cerca de Rzhev», escrito originalmente en heptasílabos con rima a octosílabos sin rima; o con la traslación de la décima decasílabo de Anna Ajmátova «Seguramente muchas cosas», que Alberti/León vierten a eneasílabos sin rima y en once versos, algo que podría haber sido evitado. El desdoblamiento del último verso se debe, probablemente, a la cadencia buscada, que primaría sobre las exigencias métricas, ya que dicho desdoblamiento introduce un único verso de diez sílabas. De hecho, Alberti/León traducen en general tendiendo a la forma clásica, pero sin la sistematicidad de Álvarez o Anarcona.

Lila Guerrero presenta el caso de una traducción a verso libre de un poema en verso libre. Ahora bien, ¿cómo se explica que los versos finales del poema de Maiakovski, «A mí, al autor dedico estos versos»:

¿En qué noche
delirante,
débil,
por qué Goliathes he sido concebido...
tan grande
y tan innecesario?
(Русская Поэзия s/f)

hayan sido traducidos de la siguiente manera?

¿En qué noche,
delirante y terrible,
me han parido?
¿Qué Goliath me ha engendrado
tan grande
y tan desdeñado?
(en Block y otoros:42)

Guerrero parte la pregunta en dos, hace de dos versos uno para agregar un segundo verbo que permita partir la pregunta y cambia «innecesario» por «desdeñado». Es plausible suponer que al oído de la poeta la única pregunta compuesta sonara «mal» en español, al igual que el plural de Goliath. Además, en el original hay rima entre los versos segundo, tercero y quinto. Como el quinto deja de rimar en la traducción, probablemente Guerrero haya querido cerrar el poema con una palabra que rime. Resulta así una rima exacta consonante entre el cuarto y sexto verso, que además rima parcialmente con el quinto. Si este análisis es correcto, vemos que las reglas traductivas de las formas canónicas, que llevan a privilegiar la forma por sobre el sentido, rigen no en menor grado en las formas poéticas en verso libre.

Los demás poetas eligen traducir a versos con un número indeterminado de sílabas,⁷ ya sea que el original sea en verso libre o en forma canónica (la inmensa mayoría). Sin embargo, esto no quiere decir que la fidelidad al sentido sea el criterio. Veamos algunos ejemplos representativos del resto de las traducciones.

Si tomamos la versión del epílogo de «La calle mayor» de Biedni, traducida por Nicanor Parra, vemos que un original escrito en endecasílabos trocaicos con rima abab ha sido traducido por el poeta chileno a verso indeterminado sin rima. Pero un verso que contrasta nítidamente, en términos de ritmo, con el verso original, tendiendo a una poesía más «prosaica». Así, la cuarta estrofa:

Al entrar a nuestra calle Principal,
 ¿acaso no dimos marcha atrás?
 Pero, tras ceder ante una fuerza desigual,
 Atacamos. Una y otra vez.
 (Русская Поэзия s/f)

es traducida por Parra como:

Al avanzar por nuestra Calle Mayor
 retrocedimos,
 pero, después de retroceder ante una fuerza superior,
 avanzábamos. Una y otra vez.
 (en Block y otros:19)

Nicanor Parra elimina la pregunta retórica del segundo verso, produciendo un verso más corto encabalgado al primero y unido a la oración siguiente por una coma, perdiéndose así una estructura clara de versos que se suceden con sentido unitario. En «Nadie sabía», para dar un último ejemplo, poema cuyo original está escrito en enesílabos yámbicos con rima abab, cdcd, etc., Parra conjuga el verso indeterminado con una rima asonante más o menos libre que también muestra cierta tendencia a la prosificación. Aparece también en este poema un caso de equivalencias que llama la atención. Parra traduce la palabra *kamilavka*, que refiere al gorro de los sacerdotes de la Iglesia Ortodoxa Rusa por «solideo», el gorro de los sacerdotes de la Iglesia Católica. Es decir, traduce



Un caso «extremo» en el que el traductor no quiere que el original estorbe la lectura fluida de la traducción.

Resumiendo, en todos los casos analizados prima la forma por sobre el sentido. Esto es así no sólo en las poesías que aparentemente se propusieron traducir la forma, sino también en aquellas en que la forma ha sido reemplazada por otra. Prima la forma, además, más allá del estilo al que se traduce (casi siempre, ya que la búsqueda de un equivalente formal suele llevar a una forma más castiza). Y en todos los casos puede verse, por último, una adaptación del original al español, incluso a nivel de las convenciones. No sabemos si por decisión de los traductores o por unificación editorial, todos los poemas (la inmensa mayoría) escritos en el original con la puntuación clásica de mayúscula para todos los comienzos de versos han sido traducidos con mayúscula sólo cuando el comienzo de verso coincide con el de una oración.

Reflexión final

Brindamos a continuación algunas reflexiones sobre el «modus traducendi» observable en la antología de la BBU del CEAL con clara conciencia de la dificultad a la que nos enfrentamos. Cada período histórico tiene sus propios criterios sobre cómo traducir, y el investigador no carece de ellos. Como sostiene Oboliénsaka:

las conclusiones a las que llegan los críticos y los historiadores de la traducción y de la literatura, así como simplemente los lectores, cuando juzgan las obras traducidas desde «adentro» de la cultura que las recibe, raras veces coinciden con las de los investigadores de la historia de la traducción que las juzgan desde «afuera». (Оболенская:19)

Y si bien una distancia de casi cincuenta años puede considerarse, para nuestros propósitos, lo suficientemente «histórica» como para garantizar una mirada algo más desde «afuera», intentaremos en lo que sigue evitar cualquier tipo de prescripción o valoración sobre las bondades o defectos de la modalidad de traducción bajo análisis.

Consideramos, además (y es necesario explicitar aquí algunos presupuestos o concepciones de donde partimos), que la traducción literaria no mejora históricamente. En tanto actividad creativa, comparte esta característica con el arte. Adoptamos, por lo tanto, el criterio de H. James, quien pedía a los críticos que limitaran su juicio de valor a un «I like it or not». En todo caso, una traducción, al igual que una obra de arte, sólo puede ser juzgada según los parámetros por los que ella misma se rige para resolver los problemas que ella misma define.

Ahora bien, si los traductores son mediadores entre dos culturas, si deben introducir siempre un texto foráneo dentro de nuevas coordenadas culturales, ¿qué tipo de mediación podemos leer en nuestra antología? ¿Cuáles son los problemas que se propone resolver? ¿Cómo se relaciona esto con la concepción de traducción implícita en los textos?

La reunión de tal cantidad de traductores poetas, y de tan alto prestigio, en las dos antologías aquí tratadas, es un gesto impensable en nuestro presente. No sólo pone el aspecto literario de la traducción por sobre el técnico, sino que quita al texto original el peso que solemos darle. Se puede postular que la concepción reinante en nuestros días (y la consecuente expectativa de los lectores) es el apego al sentido (más allá de que esto no se verifique siempre en la práctica de los traductores). Así lo sugieren la cantidad de ediciones bilingües donde, paradójicamente, la presencia del texto original quita, en vez de dar, libertad al traductor, como si el texto en contra página vigilara por sobre el hombro cualquier posible «traición». Aunque tampoco se trata en estas antologías de una apropiación respetuosa del texto original, como sucede en la *imitatio* renacentista, donde el texto fuente es un modelo con el que se puede jugar, pero en tanto el lector lo conozca, porque, si no, el juego se perdería.⁸ Las traducciones de la antología del CEAL, que, como vimos, buscan erigirse en poemas, borran, por el contrario, el original. Toda traducción lo hace, pero esta pléyade setentista de poetas traductores lo hace de

modo radical. Sin embargo, como sucede en general con los setenta, década de crisis, el gesto convive con otras modalidades. El hecho de que la antología del 74 llame «traductores» a los mismos «versionistas» es quizás un indicio de una estética en pugna, pugna que en este caso, dado que la decisión es editorial, se manifiesta desde la recepción.

Antoine Berman diría que este gesto de apropiación radical (evidente en la «pena penera» y en el «solideo», así como en la normativización de la puntuación), es un caso de etnocentrismo. Y puede muy bien serlo, pero querríamos sacarle a la frase su matiz negativo. Ninguna cultura extranjera puede ser incorporada sin cierto grado de asimilación. En palabras de Oboliénsakaia:

La traducción literaria refleja y «materializa» de manera insuperable los cambios que adaptan el texto de una cultura extranjera en otro idioma, por medio de los cuales la incorporación del texto foráneo se vuelve *asimilación*, y el mismo texto de esa cultura, como resultado de tal asimilación, se vuelve patrimonio de la cultura patria. (Оболенская:19)

Además de la centralidad de lo literario y de la asimilación radical que borra los originales (aspectos que se potencian mutuamente), querríamos referirnos a una tercera característica de esta concepción traductiva: la tensión entre la autonomía creativa y la comunicación de un mensaje.

En tanto puente entre dos culturas, la traducción tiene una función comunicativa. El traductor desea en general transmitir el texto fuente (embebido de la cultura en la que nació) al lector de la cultura de destino (por lo general también la cultura del traductor) de modo comprensible, lo que inevitablemente implica una interpretación y un cierto grado de asimilación. Por otro lado, el texto artístico puede pensarse en términos de una autonomía radical, como lo hacen Gilles Deleuze y Félix Guattari, por ejemplo, para quien el libro carece de Sujeto u Objeto (antes bien, forma un rizoma con el mundo) (9-10). Es decir, el texto artístico, en tanto obra creativa, busca sostenerse por sí mismo mientras duren los materiales que lo soportan. Esta línea de pensamiento puede leerse ya en Walter Benjamin en relación con la traducción. Para Benjamin, las buenas traducciones comparten dicha característica de los originales:

¿Qué «dice» una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia. Y este es en definitiva el signo característico de una mala traducción. (127-128)

Frente a este ideal benjaminiano, la realidad del mercado editorial y de un público destinatario sitúa, para bien o para mal, la traducción en un circuito comunicativo. Y a los traductores en su inmensa mayoría. Lo característico de la antología del CEAL es que, dada la importancia de la reescritura creativa para

la traducción, el aspecto autónomo de la misma tensa el aspecto comunicativo. La labor artística de esta antología se observa en los procedimientos poéticos ya analizados, que se alejan del original en busca de una forma propia. Su labor comunicativa se ve en que, de todas maneras, siguen siendo traducciones. Se apegan a los originales, en general verso por verso, subordinándose a la composición original en vez de tomarla como punto de partida para una auténtica recreación artística. El aspecto creativo de la traducción se limita, entonces, a lo estilístico. Los casos de asimilación, es de notar, participan de los dos aspectos, comunicación y autonomía: según desde qué punto de vista se lo mire, la opción del «solideo» por «kamilavka» apuntala tanto la comunicabilidad como una forma armónica en español.

Por último, si atendemos a la noción de repertorio de Even-Zohar, es decir, al hecho de que una traducción puede tener una función innovadora dentro del polisistema literario local al importar procedimientos o modelos nuevos, ¿qué repertorios innovadores podríamos notar? Difícil responder por dos razones: por la variedad de estéticas traducidas y por la variedad de las estéticas propuestas para la traducción.⁹

El criterio de unidad, como vimos, es fuertemente político. Y si bien en la antología de Cuarto Mundo el prólogo intenta cimentar un dudoso punto de cruce estético entre todos los poetas reunidos, cruce que pasaría fundamentalmente por el realismo socialista, la ausencia de prólogo en la antología del CEAL restituye la diversidad.

¿Cuál es entonces el repertorio que se importa? Probablemente un cruce entre política y estética. La estética se relaciona sin lugar a dudas con la «poesía social» o comprometida por la que la mayoría de los traductores pasó en algún momento de su carrera, pero, eliminado el prólogo, queda el gesto. Un gesto que puede transcurrir por diferentes cauces artísticos: el de un puño en alto.

Notas

¹ Para un análisis más detallado de las colecciones mencionadas, cf. Patricia Willson, *La Constelación del Sur*.

² Usamos el término polisistema siguiendo la definición acuñada por Even-Zohar.

³ Adaptamos aquí el concepto psicológico conductista con fines traductológicos.

⁴ El concepto de «caja negra» sería además pertinente en general para referirse a todas las idas y vueltas, vacilaciones y cambios por los que un mismo traductor pasa, ya sea mentalmente antes de inscribir una opción en el texto, ya sea de borrador a borrador hasta la traducción final: un laboratorio digno de ser analizado, en el que operarían todas las contradicciones de cualquier concepción traductiva.

⁵ Mi traducción de todas las citas cuya fuente se brinda en cirílico.

⁶ Entendemos que una traducción literal en poesía puede ser menos «fiel» al original que una poética, ya que en arte forma y contenido son inescindibles e igualmente portadores de sentido.

⁷ No se trataría de verso libre, pues los autores respetan como regla general la unidad de los versos.

⁸ Cf. de Colombí-Monguió sobre diferentes usos y modalidades de la *imitatio*.

⁹ Sería pertinente en un futuro analizar las propuestas traductivas de los poetas-traductores en relación con sus propias producciones. Tal análisis está por lo pronto fuera del alcance de la presente investigación.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER (1978). «La tarea del traductor». *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 127–143.
Traducción de Héctor Álvarez Murena.
- BERMAN, ANTOINE (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
Traducción de Ignacio Rodríguez.
- BLOCK, ALEXANDR Y OTROS (1970). *Poesía rusa del siglo XX, selección*. Buenos Aires: CEAL.
- BRIÚSOV, VALERI Y OTROS (1974). *Medio siglo de poesía rusa soviética. Desde Blok y Maiakovski hasta Evtushenko y Vosnesenski*. Buenos Aires: Cuarto Mundo.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA (1983). «Teoría y práctica de la poética renacentista: de Fray Luis a Lope de Vega». *Actas VIII. AIH*. Consultado el 14 de septiembre de 2016 en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_039.pdf
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (2007–2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- GOCIOL, JUDITH Y OTROS (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ITURRARÁN, JOSEFINA Y OTROS (2000). «La hazaña moral y cultural de los exiliados españoles en Rusia. En memoria de aquellos españoles que contribuyeron a la creación y al desarrollo del hispanismo en Rusia». *Actas de la II Conferencia Internacional de Hispanistas de Rusia*. Moscú: Embajada de España en Moscú. Consultado el 14 de septiembre de 2016 en https://www.google.com.ar/search?q=Iturrar%C3%A9n+La+haza%C3%B1a+moral&gws_rd=cr,ssl&ei=GT2SV56cIYOCwgTU66IA
- KHARITONOVA, NATALIA (2005). «La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931–1934)». *Document* n° 37. Enero. Louvain: Institut d'études européennes, Université catholique de Louvain. Consultado el 14 de septiembre de 2016 <https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/euro/documents/Kharitonova37.pdf>
- WILLSON, PATRICIA (2004). *La Constelación del Sur, traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Оболенская, Юлия (2010). Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Книжный дом «Либроком». [Obolienskaia, Iúliia (2010). *La traducción literaria y la comunicación internacional*. Moscú: Casa del libro «Librokom»].
- Русская Поэзия (s/f). Consultado el 26 de julio de 2016 en <http://www.rupoem.ru/> [*Poesía rusa*].
- Хлебников, Велимир (2001). Собрание сочинений. Т. 2. Moscú: ИмлиРан, Наследие. [Jliébnikov, Velimir (2001). *Obras completas T. 2*. Moscú: Imli Ran, Nasliedie].