

Poesía y traducción: una relectura de la polémica neobarroco- objetivismo

Anahí Diana Mallol

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Adjunta de CONICET, y profesora Adjunta de Teoría Literaria I en la Universidad Nacional de La Plata. Dirige doctorandos y grupos de investigación. Dicta seminarios de Posgrado. Es Magister en Clínica Psicoanalítica por la Universidad Nacional de San Martín. Ha publicado un libro de ensayos sobre poetas argentinos, *El poema y su doble*, y cinco libros de poemas, *Posdata*, *Polaroid*, *Oleo sobre lienzo*, *Zoo*, y *Querida Alicia*.

Contacto: anahimallol@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVE:

poesía; traducción;
revistas; años 80.

KEYWORDS

poetry; translation;
magazines; 80's.

RESUMEN

El estudio de dos revistas importantes de los años 80 desde el marco teórico de las teorías de la traducción en un corte del campo cultural en un momento determinado (1983-1993), busca aportar precisiones de tipo histórico cultural, literarias y filosófico-políticas a una discusión y una oposición que se han vuelto estereotipadas y repetidas acríticamente en la historia de la literatura argentina: las discusiones en torno al neobarroco y el objetivismo. Estas discusiones afectan no sólo a los cuestionamientos más radicales acerca del lenguaje poético, incluso del lenguaje a secas, de la función o falta de función social del artista, sino también a un momento crucial y traumático de la historia argentina. La discusión engloba también a uno de los movimientos culturales más importantes de Hispanoamérica (el neobarroco), y se pregunta por el lugar de la poesía en la constitución de una unidad lingüística y cultural hispanoamericana, y de la poesía como una lengua franca.

ABSTRACT

The study of two important magazines, which were published in the '80's, from the theoretical perspective of translation theories regarding a particular moment in the cultural field (1983-1993) aims at providing further clarification of a historical, cultural, literary, philosophical and political nature to a discussion and opposition, which have become stereotyped and acritically repeated in the history of Argentinean literature: the debates about the Neobaroque and Objectivism. These debates affect not only the more radical questioning of poetic language, even of ordinary plain language, the role or lack of social role of the artist, but also a more crucial and traumatic moment in the history of Argentina. The general discussion also includes two further aspects: the Neobaroque, one of the most important cultural movements in Hispanic America, and the role of poetry in the constitution of a Hispanic American linguistic and cultural unity, and the role of poetry as *lingua franca*.

Dice el diccionario de la RAE:

Una *zona franca* es un territorio delimitado de un país donde se goza de algunos beneficios tributarios, como la excepción del pago de derechos de importación de mercancías, de algunos impuestos o la regulación de estos. Muchos gobiernos de países establecen zonas francas en regiones apartadas o extremas con el fin de atraer mucha población generacional en los interiores capitales y promover el desarrollo económico de la región. En las zonas francas suelen crearse grandes centros de compra y se instalan con frecuencia, también, industrias maquiladoras, plantas procesadoras o almacenes especiales para la mercancía en tránsito. A veces son llamadas puertos libres, por una analogía con los puertos libres conocidos desde hace mucho tiempo: los puertos libres de tasas aduaneras o con regulaciones de tasas favorables.

Una *lingua franca* (or *working language*, *bridge language*, *vehicular language*) es una lengua usada sistemáticamente para hacer posible la comunicación entre pueblos que no comparten una lengua madre, en especial cuando se trata de una tercera lengua distinta de ambas lenguas madre. Así, "lingua franca" es un término que se define funcionalmente.

A su vez dice la RAE del verbo "franquear":

(De *franco*).

1. tr. Abrir camino, desembarazar, quitar los impedimentos que estorban e impiden el curso de algo. *Franquear el paso*.
2. tr. Pasar de un lado a otro o a través de algo. *Franquear la puerta*.
3. tr. Pagar previamente en sellos el porte de un objeto que se remite por el correo.
4. tr. Liberar a alguien de una contribución, tributo, etc.
5. tr. Conceder algo con generosidad.
6. tr. Dar libertad al esclavo.
7. prnl. Dicho de una persona: Prestarse fácilmente a los deseos de otra.
8. prnl. Dicho de una persona: Descubrir su interior a otra.
9. prnl. ant. Hacerse franco (libre o exento).

En relación con el tema de la lengua podrían formularse varias preguntas: ¿cuál sería la franqueza, o la posibilidad de franqueamiento, que algo tal como la poesía permitiría o propiciaría? Y ¿dónde estribaría esta franqueza de la poesía: en un hecho social, la poesía como la palabra de la buena voluntad entre los pueblos, o por lo contrario, como un lenguaje casi vernáculo para un grupo letrado de entendidos que habitarían su propia zona lingüística? ¿O sería la franqueza algo de orden metafísico, como el alma universal manifestándose a sí misma en una lengua de algún modo única (un modo poético) que le permitiría ser comprendida por todos en una dimensión específica (es decir entendida en el contexto de un humanismo metafísico o una metafísica humanista o humana, a secas)?

Pero la poesía, y lo han dicho poetas y teóricos en repetidas oportunidades, es la que pone en primer plano, entre otras cosas, la singularidad de una lengua (Jakobson, 1974; Riffaterre, 1971), porque la pone a sonar y resonar, en todos sus sonidos y sentidos, porque la hace y la deshace en cada nueva ejecución, porque la adamiza (Barthes, 1993) y/o la polifoniza (Kristeva, 1967, 1995) en cada acto.

Se podría pensar entonces que nada hay más alejado de una lengua franca que la ejecución poética de las lenguas o en las lenguas dadas.

Entre los teóricos de la traducción ha habido la secular disputa entre lo traducible y lo intraducible en poesía, que replica la más que secular disputa entre forma y contenido, entre significante y significado (Ricoeur, 2003; Steiner 1995, entre otros).

Algunos teóricos han querido zanjar la cuestión. Meschonnic tal vez ha llegado más lejos: es el ritmo el principio y el fin, de la lengua misma, de la poesía en general, es el ritmo el momento fundante y el momento intérprete, es el ritmo, es la respiración, la lengua misma, el momento altamente político

del lenguaje, porque es lo que anuda la singularidad de la ejecución a la generalidad de las leyes de funcionamiento del lenguaje, porque es lo que anuda, podríamos decir, el cuerpo a lo que escapa de él, es el ritmo lo que permite el lazo, a fortiori, entre lo real y lo simbólico.

Un poema es lo que un cuerpo le hace al lenguaje. Una semántica serial. Es el ritmo como organización del movimiento de una palabra (y ya no si definición clásica, que es la del signo, como alternancia binaria de lo mismo y de lo diferente) en el continuo ritmo-sintaxis-prosodia, en el encadenamiento de todos los ritmos, ritmo de ataque, ritmo de las finales, ritmo de posición, ritmo de repetición, ritmo prosódico, ritmo sintáctico. (Meschonnic, 2009, 34).

Merced a este ritmo del que se encanta Meschonnic también es posible pensar que el ritmo es lo que franquea, es el franqueamiento mismo: donde lo intraducible se vuelve repetible. Hay un pasaje, no de lo que el texto dice, sino exactamente de lo que hace, en este traducir del ritmo: traducir no ritmante, sino ritmado, la traducción de una fuerza.

En este mismo sentido parece estar pensando la traducción Delfina Muschietti cuando afirma:

para traducir poesía el traductor tiene que operar en esa misma escucha con una “atención parejamente flotante” (Freud) que se delinea para el analista y que parece corroborar Benjamin (1923) en su propuesta para el traductor en el trabajo de laboratorio. Se trata de captar la forma-de-decir del original, o en nuestra adaptación de la fórmula benjaminiana, la forma-de-repetir del original, de captar el quantum formal hallado en el poema y por el poema, en diálogo con otros poemas de la misma firma, y dejarlo hablar en la ampliación crítica de la obra que constituye toda traducción. Para dejarse captar por los ritmos y las intensidades propios del poema, y luego recomponerlos

con detalle en la lengua de llegada (que debe responder en la nueva composición a la lengua hallada en instalación momentánea por el poema), nada mejor ni más eficaz que la atención parejamente flotante.

De este modo, también el traductor opera con el movimiento, trabajando sobre el vector de fuerza que no detiene el camino en busca de la casa-lengua. El traductor-transparente se deja atravesar así por esa fuerza en movimiento perpetuo hacia otro lugar, hacia una nueva casa-móvil, en continuo “becoming”. Por eso, la tarea es dejar que la lengua propia se conmueva, abrir los oídos para escuchar esa sonoridad ajena, nueva, dejar de lado prejuicios culturales y lingüísticos, dejarse arrasar para captar la respiración de eso que llega extranjero en su perpetuo devenir (en prensa).

La lengua franca, lo franco de la lengua, sería el ritmo de la lengua en que conviven: un ritmo de la lengua si lo hay, un ritmo del texto si lo hay, un ritmo del poema, y un ritmo, que no se dice, que es el ritmo de los tiempos con los cuales el poema, quiera que no, dialoga. “Trabajo en transformar toda la teoría del lenguaje, es decir toda la relación pensada entre el lenguaje, la poesía, la literatura, el arte, la ética, la política, para hacer con ella una poética de la sociedad” (Meschonnic, 2009, 39). Desde este punto de partida, y con el ritmo como elemento central, la traducción en tanto traducción de lo que un poema le hace al cuerpo de la lengua, es una operación política, y dialoga, por lo tanto, con su tiempo.

Y en esta concepción de la traducción el pensamiento de la tarea del traductor y la realización de traducciones llevadas a cabo por poetas en el marco de las revistas de poesía en un momento histórico y social crítico resulta de una relevancia única. Hay en ellas una reflexión formada en torno a la tarea de la traducción, un campo en discusión permanente, unas posiciones que no se reconcilian, pero hay sobre todo, lo cual quizás sea más importante, una

intimidad del poeta con la tarea del traductor que lo ubica muy cerca de ejercer la traducción como crítica del sentido y como crítica del signo tal como lo propone Meschonnic. Se traduce, sí, para dar a conocer un autor o una poética que resulta interesante, que apoya tal vez unas elecciones estéticas, se traduce para hacerse de amigos, y eventualmente de enemigos literarios, se traduce porque hay ganas o no de hacer circular un material que se considera valioso, pero se traduce sobre todo porque se quiere volverse extranjero en la propia lengua, para pensar la propia lengua, el sujeto, la historia, la política y la ética de esa lengua.

Allí la tarea de traducir se equipara en algunos puntos a la tarea sin par de escribir poesía. Es dudar de las palabras, de todas y de cada una, de la organización sintáctica, de las categorías gramaticales, es abandonarse a la deriva de los sentidos, hasta que ya nada tenga sentido, y es construir un balbuceo que algo dice a partir de esa atomización extrema. Lo que inquieta del traducir no es tanto el hecho de comenzar a dudar de todo a poco haber iniciado una traducción, la tarea de buscar en el diccionario bilingüe hasta las palabras más corrientes, la sorpresa de las grandes *trouvailles*, sino sobre todo la necesidad de ahondar en la lectura del diccionario español-español, o del diccionario de sinónimos, es la necesidad de golpe perentoria de tener una gramática del español a mano. Y después la lucha contra eso: contra el regodeo puro de la lengua, de la sonoridad, una vuelta a las palabras en el poema, que eludan todo preciosismo, que no hagan gala del *thesaurus* de la lengua, pero con ese trasfondo no obstante.

Creo que exactamente en este punto intermedio entre reflexión y ejecución se ubica la apuesta que jugó *Diario de Poesía* con la traducción.

Si se puede pensar en una publicación que quiso hacer una utopía de la lengua franca y de la poesía como lengua franca, esa fue sin dudas *Diario de*

Poesía. Y es interesante ver en qué coyuntura. Porque esa coyuntura es nada menos que la de un renacimiento de las posibilidades de la lengua. Una lengua que balbucea, que busca a tientas qué decir; cómo decir, otra vez después de una catástrofe¹, algo mínimamente con sentido.

DIARIO DE POESÍA

En el invierno de 1986 aparecía el primer número del *Diario de Poesía*². Primera aparición de lo que luego serían 25 años de sorpresas. Con una tirada de 5000 ejemplares, y una nota editorial sumamente breve, el *Diario* se presenta con fuerza, desde el inicio, con la fuerza de una lectura y de una poética.

El primer nombre que leemos, al tope de la nota editorial del director, en la segunda línea de la bajada, en tapa, es el de cummings, pero lo primero que se nos presenta de cummings no es un poema, sino un chiste.

Advocación de un poeta que escribió poemas tradicionales y otros absolutamente vanguardistas, que recibió numerosos premios pero cuyo nombre se escribe siempre con minúsculas, que escribió exaltados poemas de amor y crueles sátiras sociales, un poeta que afirma en uno de sus poemas más conocidos que quien preste demasiada atención a la sintaxis nunca sabrá lo que es besar de verdad³, aparece por medio de un chiste cuya gracia entera

1 Me refiero al llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, la dictadura militar que, desde 1976 a 1983, sometió a la República Argentina a una violencia estatal sin precedentes que tuvo por resultado 30.000 desaparecidos, una cantidad enorme de exiliados, la destrucción de todo grupo de intelectuales, tanto en la Universidad como en los medios como en otro tipo de instituciones, y sembró, junto con la censura, el silencio y el terror.

2 El *Diario de Poesía* continúa saliendo. Va por el número 84.

3 *since feeling is first/ who pays any attention/ to the syntax of things/ will never wholly kiss you;/ wholly to be a fool/ while Spring is in the world// my blood approves,/ and/ kisses are a far better fate/ than wisdom/ lady i swear by all flowers. Don't cry/ -the best gesture of my brain is less than/ your eyelids' flutter which*

está basada en un problema sintáctico de ambigüedad lingüística: “¿Usted le pegaría a una mujer con un niño? No, le pegaría con un ladrillo”.

Un comienzo interesante para los más de 25 años que vendrían después, una marca del *Diario*, que algunos detractores llamarían eclecticismo, aunque el *Diario* también ha sido tachado de parcialidad, y que en este primer número y también en otros, no se define a sí mismo sino como de espíritu abierto.

En *Diario de Poesía* de lo que se trata muchas veces es de la provocación, se trata de la novedad, se trata de poner en primer plano nombres que son desconocidos o apenas conocidos en el ámbito nacional al lado de otros que ya cuentan con una trayectoria, se trata de mezclar nombres extranjeros con nombres locales, se trata de poner a circular la poesía, se trata del *Diario*, de lo diario, pero se trata sobre todo de la poesía (Battilana, 2005).

Pero, ¿qué quiere decir en este contexto poesía? Dice Daniel Samoilovich:

En cuanto a esta publicación de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente más fácil para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque *no necesariamente un erudito*, y nos propusimos crear para él un ámbito donde

*says// we are for/ each other: then/ laugh, leaning back in my arms/ for life's not a paragraph// And death
i think is no parenthesis. e. e. cummings.*

Porque el sentimiento está primero/ quien preste atención/ a la sintaxis de las cosas/ nunca va a completamente besarte;/ completamente ser un tonto/ mientras la Primavera está en el mundo// mi sangre aprueba,/ y los besos son un mejor destino que la sabiduría/ señora lo juro por todas las flores. No llores./- el mejor gesto de mi cerebro es menos que/ el revoloteo de tus párpados que dice// que somos para el otro: luego/ ríe, recostándote en mis brazos/ porque la vida no es un párrafo// Y la muerte yo creo no es ningún paréntesis. Versión de Ana Laura Magis.

todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su claridad u oscuridad. (la cursiva es mía). (1986, 2)

Y el *Diario* trae poemas de Víctor Redondo, director de *Ultimo Reino*, revista considerada el núcleo del neo-romanticismo, pero trae también una traducción de las *Memorias* de Kiki de Montparnasse, una chica de vida ligera de los años 20 que fuera modelo y amante de Man Ray, y el *Diario* trae una traducción de un artículo sobre Greenberg, el poeta ícono de la *beat generation*.

Si quisiéramos hacer un relevamiento de los elementos puestos en valor, podríamos señalar, desde ya, la amplitud de criterios, pero sobre todo una apuesta por la actividad, el movimiento, la visibilidad como modos de *hacer con la poesía* (el lanzamiento de la publicación se anunció por medio de llamativos afiches callejeros), y la precisión sintáctica, semántica y no sólo verbal, el rescate de un determinado *quantum* de comunicabilidad o legibilidad, como modos de *hacer poesía*. En la mezcla, precisa, pesada y sopesada una y otra vez, del entre-géneros, del diario y la poesía, el entretenimiento y lo grave, la novedad y la tradición, la lectura ligera y la que decanta, el *Diario* va abriendo, desde el inicio, un lugar propio, interesante, propicio.

Hay por detrás de todo ello, ya se va perfilando, una pequeña utopía: la de en alguna medida “democratizar” la poesía, expandir su alcance, compartir su placer. Contra las palabras y los goces sectarios de la tribu, hacer, por medio de un género para un público amplio, el diario, un modo de hablar de poesía, de publicar poesía, de llevar una revista de poesía, que no se dirija “al mismo público” de siempre.

Y hay una gran utopía, que verá su formulación en el número 4 (otoño de 1987): volver a dar sentido a las palabras de una tribu para dar sentido a las palabras de una nación. Porque cuando las palabras han sido bastardeadas

hasta perder el más mínimo sentido, es decir hasta perder el valor incluso de lo literal, y el lenguaje trampeado ha hecho que se perdiera toda confianza en el acto de lenguaje, se impone una reducción a mínimo: volver a dar sentido, un pequeño sentido, a las palabras de todos los días. Y ¿cómo se haría esto?

Dice Daniel García Helder tres diarios más adelante, que hay que “imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad”, rasgos que de manera explícita o implícita censuran la estética del neobarroco. Para lo cual expresa un juicio que es a la vez un deseo: “que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir (1987, 25).

Fondebrider reivindica lo hecho por los poetas de los últimos años setenta y de los años ochenta (y en ese grupo se reunirían neobarrocos y objetivistas en un objetivo común y parecidas dificultades ante un lenguaje que también fue violentado por el terrorismo de Estado) porque fue a ellos a quienes les correspondió devolverle a la lengua poética una dignidad que, luego de los años de la dictadura, parecía perdida.

A los poetas de los años ochenta les cabe el mérito de haber logrado recuperar e instalar ante los lectores voces que probablemente no habían sido debidamente consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Hugo Padeletti, Arnaldo Calveyra, Beatriz Vallejos, Jorge Leónidas Escudero, Juan Manuel Inchauspe, J.R. Wilcock y Juan José Saer, y Juan L. Ortiz, entre otros⁴.

4 Poetas ubicados en puntos divergentes del espectro se reconocen o definen como herederos de los mismos poetas. Juan L. es un caso típico. Excede los límites del presente trabajo pero resultaría interesante ver qué leen

XUL

En Octubre de 1980 había visto la luz el primer número de la revista *Xul*⁵. Y en ese primer número se podían ver, además de un poema en prosa traducido de Pavese, una muestra de poesía japonesa del siglo XX, poemas de Lobo Boquincho, y una contratapa dedicada a *Ultimo Reino*. Allí está también la primera nota del director, Santiago Perednik: “La poesía argentina: una cuestión de existencia”. Da allí Santiago P. un panorama de la poesía en los 80:

Debido a la situación en que se encuentra inmersa, la palabra poesía está viciada de vacío —o vaciada, puesto que no se trata de una tara congénita. Incluso en el pensamiento de los poetas, la variedad connotativa que se le atribuye (y se le exige) — ligazón mística, o instrumento político, o camino de sabiduría, o secreto sentido de la historia, o justificativo para seguir viviendo— es un síntoma palmario de la confusión. (1980, 23)

Esto dice. Y en el editorial los valores que se erigen son la especificidad de la poesía como género, un modo propio de decir que conlleva dificultades específicas que el lector debe dominar y aceptar siquiera como desafío, la defensa del discurso poético como espacio cerrado, y también la necesidad de una poesía o literatura nacional, con alcance internacional, pero surgida en gran medida de la tradición: *Xul*, ¿deberá leerse también como “luz” en tiempos de oscuridad, es decir, “para qué poetas en tiempos de miseria”, ese verso de Hölderlin (Elegía 248, “Pan y vino”) que retomara Heidegger para sus elucubraciones éticas y estéticas? *Xul* es el intento por reconfigurar una

unos y otros en determinados autores para deslindar, por ejemplo, el Ortiz de los objetivistas del Ortiz de *Xul*, por dar un ejemplo.

5 De la revista *Xul* salieron 12 números, el último fechado en 1997.

escena para la poesía en tiempos de censura⁶. Es el año 80 y por supuesto todo el decir debe ir enmascarado en un medio-decir. Tal vez es también desde este lugar incómodo y esta posición frente al lenguaje que se pueden pensar las cuestiones de poética y el mismo neobarroco como opción estética, ideológica y política.

Hay también en *Xul* un interés constante por la reflexión teórica acerca de la poesía, una indagación en torno a los problemas que rodean a la poesía como género. En el número 2 hay una nota, “La especificidad del lenguaje poético”, que está formada por una encuesta de cuatro preguntas acerca de esta cuestión, a la cual responden Beatriz Sarlo, Guillermo Boido, Nicolás Rosa, Rodolfo Fogwill, y Luis Thonis. Esa nota constituye todo un “estado de la cuestión” acerca de lo que se consideraba el lenguaje poético en la época, tanto en los medios universitarios como en los poéticos; figuran también allí algunas tenues genealogías; por estas razones su lectura resulta más que interesante. En el primer número, al escribir acerca de la definición de la poesía, pero más preocupado en realidad por la falta de lectores, Santiago Perednik le atribuye parte importante de la responsabilidad a los medios masivos de comunicación. El poema, dice, “no es espectacular” (1980, 25), y por lo tanto tiene un modo de ser que no le permite ser aprehendida con las herramientas del espectador. Es una dificultad, exige un trabajo, y por eso queda como forma para minorías.

Podemos estar de acuerdo o no, tal vez eso no sea lo más importante, pero a más de treinta años de distancia, el derrotismo de Santiago Perednik puede ser leído como un diagnóstico de época. Porque no se puede negar que tiene

6 En el número 11 reproduce el “Informe” por medio del cual la SIDE (Servicios de Inteligencia del Estado) en 1976 censuró el texto *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro (se prohíbe su distribución, venta y circulación) y el decreto que dispone la clausura, por treinta días, de la Editorial de La Flor.

que ver con la época en que se vive, y se sufre; es 1980 en la Argentina cuando Santiago Perednik dice⁷:

Hoy la poesía no existe para los dueños de la riqueza o del poder ni para las "clases medias" ni para las "masas" populares. Las consecuencias de esta inexistencia no dejan de ser graves. Respecto del poeta, su actividad no es ni puede ser una profesión o un trabajo: no se remunera, no se solicita; en cuanto necesita de su tiempo para sobrevivir debe dejar de ser poeta. Por su parte el poema no sirve para lucrar ni para difundir ideas: no se comercia, no se consume, no es un valor. Y, triste verdad, lo que no es un valor no tiene existencia real en este mundo (1980, 26).

En ese momento el neobarroco discurría más o menos por diversos medios cerrados, entre ellos la Universidad de Buenos Aires, en la lectura de Nicolás Rosa, y la discusión no es menor, porque tras una aparente cuestión de estéticas se juega, una vez más, todo lo que le vale o no a la literatura como elemento gravitacional en un campo más extendido, se lo llame campo cultural, social, político.

La divisoria de aguas está dada ahí: ¿cómo hablar después de lo que ha pasado, o con lo que ha pasado, o a pesar de lo que ha pasado? El neobarroco abisma el sinsentido, o la corporalidad del lenguaje y de los cuerpos, aunque fue en esos mismos años '80, que un poeta rioplatense, superando las dicotomías existentes, resumía en unos versos, inolvidables por su precisión pero también por su insistencia en el poema (dentro del cual funcionan como estribillo, para pasar a funcionar como un ritornelo en el campo de la poesía argentina) la

7 Esta forma de ver la relación entre el centro del poder, el trabajo intelectual y artístico, y las masas populares, habrá cambiado considerablemente, entre otras cosas en virtud de la orientación ideológica y política de la presidencia de Raúl Alfonsín, para el momento de emergencia de *Diario de Poesía*.

historia reciente del país. “Hay cadáveres”, repite Néstor Perlongher cincuenta y cuatro veces en el cuerpo del poema “Cadáveres”, cuya primera estrofa dice: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay cadáveres”. Para decir, más allá del uso retórico irónico de la rima, más allá de la tensión entre los modos del neobarroco y la idea del “compromiso político”, y para reafirmar la negación del final, en la que se afirma la desaparición de personas y de cuerpos “No hay cadáveres”, que, en la Argentina, por todas partes, hay cadáveres.

El objetivismo va por el otro lado, tratando de que cada palabra recobre su peso propio. El rechazo del neobarroco define, para Dobry, una serie de opciones esenciales: “la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema su referencia a la realidad, el poeta su voluntad de pertenencia a una comunidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige” (2007, 277). Pero además ambos vienen de diversos caminos, y esto es lo que a veces se olvida. De un lado, William Carlos Williams, e. e. cummings, el minimalismo norteamericano; del otro, la gran tradición mallarmeana, y la teoría francesa: no menos Lacan que Barthes, pero tampoco menos Lezama que Sarduy.

El número 14 de *Diario de Poesía*, además de traer en la página dos a la izquierda una solicitada titulada “Los poetas contra el indulto”, firmada por muchos de los más destacados poetas, intelectuales y profesores universitarios del momento, recoge las discusiones que se dieron en el marco de dos encuentros, el “Encuentro de Poesía”, nucleado en torno al espacio cultural *Liber/Arte* en Buenos Aires, en septiembre de 1989 (de allí se extrae material de las mesas redondas para publicar en cuatro notas, “Romanticismo y neo-romanticismo”, “Ubicación actual de las vanguardias”, “Barroco y neo-barroco” y “La traducción de poesía”); y el “Encuentro Nacional de Poesía”, en Rosario en la misma

fecha, del que se presentan poemas y extractos. Todo ello en su conjunto constituye un dossier que se presenta como de la máxima actualidad y que lleva por título “El estado de las cosas”.

Es a partir del análisis de ese dossier que puede verse que hay también en la disputa entre neobarrocos y objetivistas una lectura, por momentos oblicua, de las literaturas en lenguas extranjeras. Con respecto al debate en torno al tema de la traducción, coordinado por Jorge Fondebrider, miembro del equipo editorial de *Diario*, más allá de las cuestiones técnicas, muy interesantes, que se plantean en la mesa, merece destacarse, por un lado, la centralidad de la figura del poeta-traductor, y por otro, la idea de que es necesario que cada generación tenga sus propias traducciones, es decir, traducciones actualizadas, traducciones en relación con la época en que se vive, de los textos que se aman o se quieren dar a conocer. Rubén Reches, por ejemplo, un poeta y traductor que publica algunos poemas y traducciones en la revista, dice que “cuando traduzco imagino a un público contemporáneo que no ha perdido la experiencia de la rima”, y también, concordando en ello con los otros traductores de la mesa, Roberto Raschella, Gianni Sicardi y Gerardo Gambolini, que “no hay que traducir para los eruditos”.

Así, comienza a perfilarse entre otras cosas, la concepción a la que dará forma definitiva más adelante Edgardo Dobry en su conocido libro *Orfeo en el kiosco de diarios*, cuyo título, como se ve, es ya de por sí una paráfrasis de la concepción y el título de *Diario de Poesía*: “Contra el arresto aristocrático del poeta simbolista, siempre cuidadoso de poner distancia entre él y la multitud, el poeta objetivista quiere fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o generacional” (2007, 277).

Dobry reconoce en los objetivistas argentinos⁸ una clara influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo de William Carlos Williams, en cuya difusión en Argentina se destacó la labor de Alberto Girri. Pero no hay en ellos, como decía Eliot de *Ulysses*, una “profecía del caos”; hay, más bien, una forma de testimonio, un registro. A partir de allí Dobry entiende su marca poética específica por relación a tres grandes poetas de la lengua inglesa, y propone una diferencia con los que llama “objetivismos sublimes del siglo —Eliot y su idea de una sociedad cristiana, Pound y una cierta aristocracia del espíritu, Auden y *su* marxismo—”, porque en la poesía argentina no hay sustento para una lectura moral. También le parece ver rastros del pesimismo de Montale.

En el ámbito nacional Dobry menciona a L. Lamborghini, Giannuzzi, Bignozzi, en un segundo plano a un Gelman leído como más lírico. El punto en común en esta línea de escrituras estaría dado en el hecho de que “Como ellos hace treinta años, los de hoy ensayan un tono deliberadamente menor: les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso ‘memorable’” (281).

Otra de las diferencias que marca Dobry es la que opone la idea de internacionalismo a la de nacionalismo. Así, se reconoce en el neobarroco a un movimiento que abarcó buena parte de América Latina y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico: su animador esencial fue el cubano radicado en París Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, 1992), quien erigió al argentino Arturo Carrera en “el heredero [...] de *Orígenes*”, la revista del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima. Pero también habría que citar a los uruguayos Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), que por entonces vivía en Nueva York, y a Eduardo Milán

8 No es éste el lugar de entrar en la diferenciación entre los objetivistas de los 80 y los de los 90. Para ello es posible remitirse a la bibliografía existente, sobre todo Dobry y Mallol.

(Montevideo, 1952), asentado en México; al cubano José Kozler (La Habana, 1940), también residente en Nueva York, y al argentino Néstor Perlongher (Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, 1949-San Pablo, Brasil, 1992), quien escribió en Brasil gran parte de su obra. Otros nombres esenciales del neobarroco en Argentina son los de Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro. El objetivismo, en cambio, tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista. Los poetas reunidos en torno del *Diario de Poesía* difícilmente reivindican abiertamente, en el núcleo de su genealogía, a algún autor que no sea argentino, a pesar de que leen a muchos poetas de lenguas extranjeras; por otra parte casi ninguno de ellos vive fuera del país, “y se manifiestan abiertamente, como ya lo hemos señalado, en la línea de la construcción de un lenguaje propio, es más, de un idioma nacional o un registro argentino” (Dobry, 2007, 302).

En ambas revistas se han publicado numerosas traducciones y se ha dado lugar a debates acerca del trabajo de traducción de poesía. Así, en *Diario de Poesía*, a lo largo de los primeros números, nos encontramos con traducciones de Ezra Pound (3)⁹, John Ashbery (4), Charles Bukowski (6), Joseph Brodsky (7), Osip Mandelstam (11), Raymond Carver (12), Philip Larkin (13), entre otros.

Hay un número de *Xul*, el 9, dedicado enteramente a la traducción. En ese número se presentan posturas teóricas extremas con respecto a la labor del traductor, es decir que desconfían de toda traducción, que llevan la tarea del traductor a su punto de imposibilidad, por ejemplo las formulaciones de Deleuze, en el artículo “Esquizología”, que trabaja especialmente sobre la idea de lo irreparable en la traslación en un caso de psicosis, basándose en el testimonio de “El joven estudiante de lenguas”, texto de Louis Wolfson que se publica en el mismo número. Allí también Jorge Santiago Perednik hace una evaluación

9 Se indican entre paréntesis los números correspondientes de las revistas.

crítica de las contradicciones entre teoría y práctica que afectan a los escritos de Nabokov sobre la teoría y el proceso de traducción y que se contraponen claramente a su práctica como traductor, como resultado de lo cual llega Perednik a la conclusión de que “el resultado de traducir un texto literario (...) puede ser más que un mensaje o la invocación de una ausencia: puede ser otro escrito literario” (1993, 35). Sin embargo el punto máximo de lo intraducible no deja de constituir un momento, y uno culminante, de la lengua, en la afirmación de Philippe Sollers (en el mismo número) sobre el *Finnegans Wake* de Joyce, cuando dice: “Para la mayoría, en este momento, hablamos en inglés. Pero yo les pregunto simplemente si tienen conciencia de que, desde que *Finnegans Wake* fue escrito, el inglés no existe más” (1993, 23).

Pero, más allá o más acá de la teoría, en *Xul* pueden encontrarse poemas de autores japoneses traducidos por reconocidos especialistas, textos de Pavese, Haroldo de Campos, Carlos Drummond de Andrade, Camoens, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Georges Perec, y también textos teóricos de Roland Barthes, Phillip Sollers, Vladimir Nabokov, Gilles Deleuze, Jacques Derrida.

Por otra parte, en el número 66 de *Diario de Poesía*, aparece una nota del traductor y poeta James Laughlin, “El placer de leer a los clásicos en traducción”, traducida por el director de *Diario*, Daniel Samoilovich en colaboración con Mirta Rosenberg, de la cual se podría pensar que, aunque venida de lejos, da cuenta de lo que fuera la posición del director de la publicación a lo largo de los años. Dice Laughlin: “Tal vez el mayor placer e instrucción que he obtenido en mis años de estudiante es leer los clásicos en traducción”, lo que quiere decir, indudablemente, que es mejor leer en traducción, que no leer ciertos poemas en absoluto, porque “hay en los viejos textos una sabiduría de la vida que puede captarse también en la traducción”. Las partes del texto dedicadas a los temas métricos nos advierten por otra parte contra el reduccionismo de

entender esta frase bajo la vieja división entre forma y contenido, tanto como la misma labor del autor de la nota, y de su traductor, reconocido poeta y traductor de poesía clásica, entre otras. En ese mismo lugar desde el que se afirma que es mejor leer traducciones de poemas que desconocer ciertos autores y poemas, el *Diario* se constituye como un puerto franco: espacio de almacenamiento para poesía en tránsito¹⁰.

¿Será arriesgado suponer que las teorías de la traducción, así como sus prácticas, presentadas en ambas revistas son otros tantos capítulos de la disputa de ese momento entre objetivismo y neobarroco?

CONCLUSIONES

Sin embargo, más allá de las evidentes diferencias, acaso haya un denominador común en la percepción de la falta de función para la poesía. Y acaso esa falta de función, de representación social, esa relevancia solapada, esa apuesta a fondo con la lengua, entre las traducciones y las creaciones propias, que es como una corriente subterránea que apenas irisa la superficie de la gran masa oceánica de lo que se habla todos los días, de los discursos que taponan lo decible en los medios de comunicación, en la calle, en la política, en la mesa de la cena cotidiana, ¿no es lo que le permite su franqueza, a la poesía?

¿Es la poesía, ese gran invento, “la poesía hispanoamericana”, la primera que ha permitido imaginar una unidad tal: Hispanoamérica, como una lengua,

10 No hay que olvidar que muchos de quienes formaron o forman parte del equipo de redacción son reconocidos traductores que han hecho una importantísima labor, ya fuera traduciendo textos que no tenían versión española al momento como haciendo nuevas traducciones de textos ya conocidos, por ejemplo Jorge Aulicino, Jorge Fondebrider, Mirta Rosenberg, Jaime Arrambide, y el mismo Daniel Samoilovich.

como unas letras, como una respiración, como una fuerza, como un ritmo propios, que son a la vez ajenos? Baste esta cita como prueba de la pregnancia de la dimensión utópica de esa invención:

el día en que, por medio de la compenetración de sus intereses y la unidad de sus ideales, se entiendan en todo cuanto les sea común, los pueblos que hablan la hermosa lengua castellana de ambos hemisferios, ese día, recuperará su antiguo poder, su legítima influencia, y su puesto en la dirección de los sucesos humanos, la gran familia española, á que todos tenemos la honra de pertenecer (Gaspar Núñez de Arce, “Congreso Literario Hispanoamericano”, 1892).

Ojalá así sea, es decir, ojalá permita la poesía esa unidad imaginada, porque cuando menos, se puede decir de ella, de la poesía hispanoamericana, que si a veces ha colaborado, y cómo no, que poetas los hay de toda laya, con la dominación que fuera (española, monárquica, nacional-transnacional en el amo de la América del Norte echando su aliento en la nuca de las dictaduras del siglo XX en América Latina,) también ha habido, hay, una poesía que resiste, que se atrinchera y busca, con su decir poco, decir mucho; se basa para ello no en la utopía de la traductibilidad absoluta sino en otra, más cotidiana: la de, simplemente, inscribir, como una respiración, como un ritmo, un hálito que no abandone el cuerpo de la lengua, sino que lo habite, subrepticamente, que lo trabaje, como la basurita trabaja la madreperla hasta hacer de la perla una perla única, valiosa, para dar un testimonio de vida que diga “esto, alguna vez, estuvo aquí. Y de esto, de este lenguaje, estamos hechos”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. Dossier "El estado de las cosas". En: *Diario de Poesía* 14, 1990.
- Adorno, Theodor. "¿Puede el arte ser jovial?". In: : *El Banquete*, Año 2, n° 2, 1999.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005.
- Barthes, Roland. "¿Existe una escritura poética?". In: *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1993
- Battilana, Carlos. "Diario de Poesía: el gesto de la masividad. In: Manzoni, Celina. *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- _____. "Poesía, política y subjetividad". In: *Cuadernos del Sur*, 34, 2004.
- Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". In: *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Publicado antes en: Fondebrider, Jorge. (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas, 2006. Antes fue publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nffl 588, 45-58, Madrid, junio de 1999; y fue actualizado en 2001 para su inclusión en la página web bazarmaricano.com.
- Freidemberg, Daniel. "Para una situación de la poesía argentina", en el dossier "10 años de poesía argentina". *La Danza del Ratón*. Año IV, Nffl 6, 1984.
- _____. "Reportaje a Daniel Freidemberg". *La Guacha* 27, 2007.
- _____. (comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas, 2006.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. "Poesía espectacular". *Diario de Poesía* 1, 1986.

- García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4, 1987.
- Heidegger, Martín. "¿Y para qué poetas?". In: Heidegger, Martín. *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1996.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética". In: Sebeok, Th. A. (ed.). *Estilo del lenguaje*. Madrid, 1974.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica* 1, Madrid: Espiral / Fundamentos, 1978 (1967).
- Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.
- Meschonnic, Henri. *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán, 2009.
- _____. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo, 2007.
- Monteleone, Jorge. "Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola". In: Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9; Sylvia Saítta (Dir. del volumen). *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.
- _____. "La poesía después de la dictadura". In: Ñ. *Revista de cultura* 117, 2005.
- Muschietti, Delfina. "Poesía: la lengua materna como casa portátil". In: *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, en prensa.
- Panesi, Jorge. "La traducción en la Argentina". In: *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Perednik, Jorge Santiago. "Editorial" *Xul* 1, 1980.
- Perednik, Santiago. "La poesía argentina: una cuestión de existencia". *Xul* 1, 1980.
- Porrúa, Ana. "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*". In: *Boletín/11* (del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), 2003, 59-69.

- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Riffaterre, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
- . *La production du texte*. París: Seuil, 1979.
- Samoilovich, Daniel. “Editorial”. In: *Diario de Poesía* 1. Buenos Aires-Rosario, 1986.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.