

**UN CATÁLOGO EXCÉNTRICO  
(Editoriales literarias independientes y poesía traducida en la  
Argentina de la última década)**

**Santiago Venturini, FHUC, UNL / CONICET (Argentina)**

Durante 2012, confirmando una tendencia que se mantuvo constante desde hace al menos una década pero que es histórica, la mayor parte de los títulos publicados en Argentina pertenecieron a la categoría “literatura”: 26% de los 26637 títulos lanzados durante ese año.<sup>1</sup> Dentro de esa categoría, liderada por la narrativa argentina, un 4% correspondió a “poesía universal”, rótulo que incluye a la poesía extranjera en traducción, es decir, los títulos de poesía traducida.<sup>2</sup> Me interesa reflexionar sobre ese exiguo nicho dentro de la producción editorial argentina; exigüidad cuyo valor se invierte cuando se piensa en los valores y las apuestas que intervienen en la importación de poesía extranjera. De hecho, la poesía traducida no puede ser vista sólo como el resultado de una preferencia estética más o menos espontánea o caprichosa, sino que responde, en ciertas ocasiones, a una política que es a la vez una estrategia de posicionamiento simbólico elaborada por cierto tipo de editoriales literarias –frecuentemente definidas, no sin equívocos, como “independientes”– con el fin de hallar su lugar en un campo editorial marcado por la concentración económica y la

---

<sup>1</sup> Son estadísticas publicadas en el sitio de la Cámara Argentina del Libro:  
<http://www.editores.org.ar/>.

<sup>2</sup> Es posible pensar en la “poesía traducida” como un producto editorial específico que presenta ciertos rasgos; entre ellos, uno básico aunque no exclusivo es el carácter complejo de la instancia autoral: al autor extranjero se superpone a la intervención del traductor. Otros rasgos que permiten definir su especificidad aparecen con una frecuencia innegable, como el formato bilingüe –es decir, la coexistencia en la página (o en el volumen) del texto en lengua extranjera y el traducido, una característica habilitada por la configuración formal (extensión, disposición) del género poético– o la presencia de paratextos de traductor (como notas introductorias o explicativas que, al tiempo que delatan la operación de traducción, construyen una lectura orientada del texto que se traduce).

polarización; un campo que cuenta, además, con una lógica de funcionamiento propia.<sup>3</sup> En este sentido, la traducción es una práctica privilegiada para el diseño de un catálogo que exhibe una identidad idiosincrática en términos estéticos y editoriales, haciendo de la excentricidad un valor.

Dos apartados ordenan la exposición que sigue. El primero se aboca a la pregunta por la independencia editorial y por la caracterización de las editoriales que hacen de la poesía traducida el centro de su catálogo. En este sentido, el apartado gira en torno a una discusión todavía vigente sobre las implicancias de un rótulo. El segundo apartado se interroga acerca de la existencia de políticas de traducción –sobre la posibilidad de su mera existencia– que configuran los catálogos de estas editoriales, así como sobre su carácter estratégico para la inserción de las mismas en el campo editorial vernáculo. La respuesta a este segundo interrogante me llevará al análisis de dos casos: las editoriales *Bajo la Luna* y *Gog y Magog*.

### **Matrices de la independencia**

Dos son los hechos que hacia finales de la década de 1990 reconfiguraron el campo editorial argentino. Por un lado, la adquisición de editoriales de capital nacional por parte de grupos transnacionales,<sup>4</sup> los cuales no sólo generaron la fuerte concen-

---

<sup>3</sup> Tal como lo ha señalado Pierre Bourdieu en un trabajo ya clásico sobre la cuestión, “si se quiere evitar caer en esta otra forma de fatalismo, que consiste en imputar todo lo que sobreviene en el mundo de la edición a fuerzas económicas fuera de asidero (‘la mundialización’) o a la manifestación de esas fuerzas en el seno del mundo de la edición (‘los dos grandes grupos’), es necesario tomar por objeto el campo editorial como espacio social relativamente autónomo –es decir, capaz de retraducir, según su propia lógica, todas las fuerzas externas, económicas y políticas, especialmente– en el cual las estrategias editoriales encuentran su principio” (Bourdieu 1999: 229).

<sup>4</sup> Basándose en los datos de un informe publicado por el Centro de Estudios para la Producción (CEP), Malena Botto señala que hacia finales de la década, grupos transnacionales como Bertelsmann controlaban casi el 75% del mercado argentino (Botto, 2006: 212). En 1998

tración económica del sector sino que, como lo señala Botto, sin ser agentes culturales en un sentido tradicional promovieron y promueven políticas de producción y circulación del libro que tienen su impacto en la cultura (2006: 209). En un movimiento contradictorio al anterior, el segundo hecho es el surgimiento de un conjunto de pequeños emprendimientos editoriales: las llamadas “editoriales independientes” que, regidas por una lógica opuesta a la de los grandes grupos –es decir, una lógica no netamente financiera, aunque no descuiden la dimensión comercial de su trabajo– lanzan títulos que pretenden intervenir de algún modo en los repertorios de la literatura vernácula.

Como lo han señalado diferentes autores (Contreras y Astutti, 2001; Vanoli 2006, 2010; y Szpilbarg y Saferstein 2012), cerrar el panorama editorial con la oposición “grandes grupos / editoriales independientes” constituye, por un lado, una disyuntiva marcada por un maniqueísmo que resulta negativo para definir al segundo polo, mucho más heterogéneo que el primero; por el otro, implica no registrar las diferentes apuestas, intereses y tomas de posición que se juegan en el interior del campo editorial y de ese conjunto ecléctico denominado “editoriales independientes”. Es posible descomponer ese conjunto en una serie de rótulos: “pequeñas editoriales”, “editoriales medianas”, “microeditoriales” o incluso, como las llama el poeta y editor Daniel Durand, “editorialcitas” (Durand 2011). “Editoriales independientes” es una denominación que abarca proyectos y emprendimientos con características e intereses disímiles; es esta misma pluralidad la que pone bajo sospecha al término.

La “independencia editorial” debe ser pensada como una identidad y una condición polivalentes, que puede manifestarse a diferentes niveles. Como lo han señalado Szpilbarg y Saferstein en

---

Bertelsmann adquirió el 60% de la editorial Sudamericana –tres años después completó el 100%– y en 2000 el Grupo Planeta compró Emecé (De Diego, 2012), dos editoriales emblemáticas en la tradición editorial argentina del siglo XX.

consonancia con una definición dada por la Alianza de editores independientes, la independencia editorial posee varias dimensiones, al menos seis: independencia referida al tamaño y nacionalidad del capital económico (las editoriales independientes están sostenidas por capital de origen nacional y cuentan con una tirada reducida en comparación con la cantidad de ejemplares de un mismo título que publican los grandes sellos); independencia referida a la propuesta cultural y estética (es decir, con relación a los parámetros del mercado, del libro “vendible”, aunque el afán económico esté entre los objetivos de la actividad); independencia en la organización laboral; independencia en cuanto a la difusión, distribución y comercialización (las editoriales independientes llevan a cabo una fuerte intervención en la web y sus libros no se mueven sólo en los circuitos oficiales sino que llegan también a librerías pequeñas y selectas y a eventos como festivales y ferias, como es el caso de la Feria del Libro independiente y autogestionado); la independencia y la relación con el Estado (dado el riesgo económico que corren estos emprendimientos, están obligados a solicitar de forma más o menos esporádica subsidios provenientes de programas estatales); y finalmente, la independencia con respecto a las corporaciones (es decir, la pertenencia y participación en ellas de colectivos o agrupaciones cuyo fin es la resistencia a la concentración editorial, como EDINAR) (Szpilbarg y Saferstein 2012: 471-476).

Si bien todas estas dimensiones son trascendentes para definir un emprendimiento editorial, la que aparece en segundo lugar –la autonomía de la propuesta cultural y estética– tiene un alcance clave, dado que es allí donde se ponen en juego las micropolíticas de la edición. Es precisamente ese el lugar en el que

se define la figura del “editor independiente de creación”, defendida por Gilles Colleu.<sup>5</sup>

Ahora bien, una política editorial que le concede prioridad a la “calidad y el valor cultural del libro” (Astutti y Contreras 2001: 768) está obligada a proyectar libros que vuelvan visible y tangible ese valor, que sean su representación, una cuestión más que trascendente al pensar la publicación de literatura. En este punto puede elaborarse una diferencia contundente entre las “editoriales independientes”, en términos amplios, y las “editoriales literarias independientes”:

se podría trazar algunas diferencias entre las editoriales literarias independientes y las editoriales independientes entendidas en términos más amplios. Estas últimas por lo general tienen a la especialización, intentan mantener una identidad comercial y cultural al mismo tiempo, privilegian las ventas en librerías, compiten en muchos casos con las transnacionales, se dirigen a lectores segmentados por su propia oferta y no representan necesariamente posicionamientos estéticos. Las primeras son en general editoriales con una fuerte identidad literaria, y los propósitos culturales resultan más importantes que el desempeño comercial [...] Luego, las editoriales ‘independientes’ de literatura tienden a construir sus propias instancias de circulación, aunque no renieguen de los circuitos oficiales (Vanoli 2010: 135-136).

En esta diferencia aparece una cuestión central para este trabajo: las editoriales literarias independientes diseñan de modo progresivo su propia identidad a través de la implementación de una política editorial –en la que la traducción puede tener, como veremos, un lugar destacado– atravesada por valores, intereses y definiciones de

---

<sup>5</sup> “El editor independiente de creación es militante, activo. Su producción es reivindicativa: los criterios de calidad priman sobre los de rentabilidad. Puede exigirse de este editor que sea su política editorial la que condicione su política comercial y oriente sus decisiones económicas, y no a la inversa [...] La mayoría de las obras del catálogo debe haber sido publicada no por oportunismo económico, sino en coherencia con la política editorial” (Colleu 2004: 108-109).

lo literario. Cada título incluido en los catálogos de estas editoriales –algunos más que otros– materializa esa definición de la calidad, y se halla sostenido por una afirmación tácita –“esto es bueno”–, que debe leerse en relación con dicha política.

Estas cuestiones pueden observarse en dos editoriales literarias independientes argentinas que diseñaron un interesante catálogo a lo largo de la última década: *Gog y Magog* y *Bajo la luna*. La primera fue fundada en Buenos Aires en 2003<sup>6</sup> por “tres amigos poetas” (Miguel Ángel Petrecca, Laura Lobov y Julia Sarachu, a los que se sumó en 2007 Vanina Colagiovanni), quienes frente al panorama desalentador de la poscrisis argentina de 2001 comprendieron que “si querían seguir adelante con sus proyectos culturales debían gestionarlos por sí mismos”<sup>7</sup>. *Gog y Magog* publica casi exclusivamente poesía (argentina, latinoamericana y poesía extranjera en traducción), y en su catálogo aparecen apenas tres títulos de narrativa (dos de ellos firmados por una de sus editoras).

*Bajo la Luna*, por su parte, surgió en Rosario pero se redefinió como editorial a partir de su traslado a Buenos Aires en 2003, donde la dirigen Miguel Balaguer y Valentina Rabassa.<sup>8</sup> *Bajo*

---

<sup>6</sup> Si bien la editorial inició su actividad en 2003, sus primeros cinco títulos se presentaron al año siguiente.

<sup>7</sup> El relato sobre el origen de la editorial, publicado en el apartado “Institucional” del sitio web de la misma (<http://www.gogymagog.com/institucional.html>) resulta interesante porque a la vez que define las prioridades del sello, elabora el perfil de una editorial que intenta estar presente en el circuito no oficial – “ferias, exposiciones y eventos en todo el país”– y que aspira a captar lo nuevo, “los movimientos emergentes en el campo cultural argentino”.

<sup>8</sup> La editorial surgió en 1992 en la ciudad de Rosario. Posteriormente, con el cambio de su equipo editorial, el sello pasó a llamarse *Bajo la luna nueva*. En 2003 se trasladó a Buenos Aires y adoptó su nombre original. Este traslado marcó una nueva etapa para la editorial: el más importante fue el diseño de nuevas colecciones. En 2011, Miguel Balaguer explicó este cambio: “*Bajo la luna* es una editorial independiente que existe desde hace mucho tiempo y que fue reformulada en el año 2003. Desde el año 2003 trabajamos en dos colecciones: una colección de poesía, que publica poesía en castellano, autores argentinos, latinoamericanos y españoles (aunque españoles creo que no tenemos ninguno) y una colección de traducciones en edición bilingüe. Las traducciones incluyen traducciones de distintas lenguas –del inglés, del francés, del italiano, del japonés, entre otras- Y una colección de narrativa en la que nos enfocamos en encontrar nuevos narradores y también en

*la Luna* también coloca a la poesía en el centro de su propuesta editorial, pero su catálogo está diversificado en otros géneros como la *nouvelle* –una de las apuestas de la editorial–, la novela y, en menor medida, el ensayo.

Ambas pueden ser definidas como “independientes” según los parámetros que explicitamos antes, aunque constituyan, en relación con esos mismos parámetros, emprendimientos diferentes. Las dos funcionan con una estructura laboral extremadamente reducida en la que casi todas las tareas (selección de originales, lectura, contratación de autores, armado y pre-impresión) son llevadas a cabo por los mismos editores (ver entrevistas: Balaguer s/f; Sarachu 2013). No obstante, difieren en el volumen de lo publicado (cantidad de títulos) y en la tirada (cantidad de ejemplares por título), como también en el alcance de la distribución. En 2010, para aportar apenas unos datos, *Gog y Magog* publicó, según se lee en su blog, 11 nuevos títulos, mientras que *Bajo la Luna* lanzó 27, es decir, más del doble (Alfieri 2011). En cuanto a la distribución, *Bajo la luna* exporta libros a otros países como México y España, mientras que *Gog y Magog* tiene una circulación restringida al ámbito nacional (y sobre todo al circuito porteño, aunque en los últimos tiempos esté en expansión). En cuanto a la difusión de títulos, presentaciones y otros eventos, tienen una actitud diferente frente a la web, ese espacio que las editoriales independientes suelen utilizar como un recurso poderoso de promoción y de captación de lectores. *Gog y Magog* mantiene una presencia constante en el espacio virtual –a través de su blog, del sitio de la editorial y de su perfil en Facebook–, no sólo para el adelanto de títulos sino también, por ejemplo, para la difusión de las críticas que reciben sus libros en revistas, suplementos y otras publicaciones. En contraste, Miguel Balaguer, reconoce que la web

---

proponer traducciones de textos que aun no son conocidos en castellano. Acabamos de inaugurar una colección de ensayos que tiene recién dos títulos” (Balaguer 2011).

no es una preocupación para la editorial y afirma que están “muy atrasados en eso” (Balaguer 2011).

### **Traducciones para un catálogo excéntrico**

Para las editoriales literarias independientes o pequeñas editoriales literarias el catálogo es el centro de su propuesta, el lugar donde se juega la originalidad de su política editorial y de su intervención: “es el catálogo y no la mera condición de ‘independiente’ o de ‘pequeña’ lo que define el valor de una editorial” (Astutti y Contreras 2001: 769). El catálogo es entonces el verdadero terreno de la *resistencia* cultural por la que militan algunas de esas editoriales: publicar lo que otros –sobre todo los grandes sellos– no publican, pero no como una desesperada estrategia comercial destinada *a priori* al fracaso, sino porque se cree fervientemente en el valor y en la calidad excepcional de lo que se decide publicar.

Para este esquema de acción la traducción constituye una práctica valiosa, en la medida en que ofrece la posibilidad de conformar un catálogo a través del recurso de lo extranjero, que ensancha el espectro de lo publicable y pone a disposición los repertorios de literaturas en otras lenguas.

Esta práctica no tiene las mismas implicancias en las editoriales literarias independientes que en los grandes grupos editoriales. La apuesta posee, en cada caso, riesgos y consecuencias diferentes. Bourdieu se explaya sobre esta diferencia. Sus afirmaciones, referidas a la estructura del campo editorial francés de hace más de una década, pueden iluminar, aunque con ciertas reservas, el panorama de la edición en Argentina:

la oposición es muy marcada entre los pequeños editores –que, en su mayoría, actúan como descubridores que invierten su competencia



cultural y lingüística en la búsqueda de obras de vanguardia escritas en lenguas raras de pequeños países –y los grandes editores comerciales– que, piloteados por *scouts* o agentes al acecho de todas las informaciones útiles (comercialmente), publican los best-sellers internacionales, la mayoría de las veces anglosajones, que han comprado costosamente [...] La literatura extranjera que, para unos, es uno de los objetos de inversión económica más fructífera, es así, para los otros, y también, por razones económicas, una de las armas más seguras de la resistencia literaria contra la invasión de la literatura comercial, principalmente anglosajona (Bourdieu 1999: 256).

La descripción de dos lógicas contrapuestas es precisa. No obstante, podrían hacerse algunas aclaraciones, al menos una fundamental. Los autores extranjeros que publican las pequeñas editoriales literarias en Argentina no provienen siempre de lenguas menores. Tal vez es necesario considerar el “descubrimiento” que llevan a cabo estas editoriales a otro nivel: como una operación contra canónica, en relación con cánones vigentes en cierta literatura meta –aun cuando la traducción suponga la importación de un contenido ya legitimado de algún modo en ese ámbito– o contra los cánones de traducción vigentes en el campo editorial vernáculo. No obstante, es cierto que, como veremos enseguida, en la elección de una lengua poco traducida, de una lengua *rara*, se visibiliza una estrategia, se delinea una política de traducción, en los términos en los que la define Gideon Toury.<sup>9</sup>

Tanto *Gog y Magog* como *Bajo la luna* proyectaron, desde sus inicios, una colección específica de traducciones de poesía extranjera, que ocupa una fracción más que considerable de su catálogo.<sup>10</sup> En los relatos de los editores la traducción aparece

---

<sup>9</sup> “La *política de traducción* se refiere a factores que regulan la elección de tipo textual, o de cada texto en particular, que se van a importar mediante traducción a una cultura o lengua concreta en un momento determinado. Se podrá afirmar que existe tal política cuando se comprueba que la elección no es aleatoria” (Toury 1994: 100).

<sup>10</sup> *Gog y Magog* no coloca el nombre de la colección en los libros, aunque agrupa a todos los títulos de literatura extranjera bajo el título “Traducciones”. En cuanto a *Bajo la luna*, el replanteamiento del sello que tuvo lugar en el momento de su traslado a Buenos Aires implicó darle más impulso a la

como parte relevante de su programa editorial. Así, en “Una historia de la literatura argentina contemporánea”, el relato sobre el surgimiento de la editorial publicado en el sitio web de *Gog y Magog* se lee:

A partir de 2006, con la publicación de la *Antología de poesía eslovena contemporánea*, se inició una nueva etapa en la editorial, caracterizada por la apertura al campo de las traducciones de poesía extranjera al español rioplatense, con la convicción de que traducir significa ampliar la zona de expresión clara de nuestra propia poética. *Gog y Magog* trabajó durante estos años con un grupo de traductores que también son poetas, lo que permitió combinar la fidelidad respecto de los textos con la calidad literaria de las versiones.

En la cita aparecen otro dato: la necesidad de situar, de localizar lingüísticamente las traducciones en el “español rioplatense”. Esta decisión es medular para pensar las prácticas de traducción de poesía en la Argentina actual, porque contribuye a definir la *resistencia* cultural que defienden estas pequeñas editoriales. Algo que expresa de modo clarísimo Miguel Balaguer:

Los propietarios del castellano son los españoles y las traducciones de poesía a las que uno tiene acceso desde hace más de veinte años, son las españolas. Lo que nosotros intentamos fue construir una alternativa a eso. Por eso la cuestión de la exportación también la pusimos como prioridad siempre. Dijimos bueno: tratemos de ser una editorial que traduzca con una tonalidad de la lengua sudamericana, no española, y

---

colección de poesía traducida. Balaguer y Rabassa no hablan de “colección” sino de “áreas”: “poesía por un lado y narrativa por el otro. Para la colección de prosa, que se llama *Buenos y breves*, tratamos de ser bastante amplios en la selección, digamos, no necesariamente editamos novela o cuento; editamos también algo de ensayo, teatro, publicamos una variedad de géneros. Y en relación con la poesía, también abrimos varias líneas: tanto las traducciones como la poesía escrita en castellano van ahí” (Balaguer y Rabassa s/f).

que sea una alternativa para la lectura de traducciones de poesía (Zunini 2011).

La decisión no es exclusiva de *Gog y Magog* y *Bajo la luna*, y podría decirse que cuanto más alternativo, de borde o “independiente” es el lugar que una editorial se asigna a sí misma, más se acentúa esta estrategia de traducción. Es el caso de *Colección Chapita*, la editorial artesanal que dirigen Daniel Durand y Matías Heer.<sup>11</sup> *Chapita* publica traducciones, pero traducciones irreverentes, libres, o, como las definen sus editores, “traducciones chapitas”:

Tenemos ocho traducidos de los veinticinco que hay. Son traducciones bien libres y traducidas al rioplatense contemporáneo. Son actualizaciones, bien argóticas, como para tratar de acercar autores que no están traducidos o están traducidos de una manera muy académica y aburrida. No son traducciones serias, son libres y lúdicas. Y eso tiene una unión con ‘lo chapita’, en el sentido de lo bien loco, son traducciones chapita, a un lenguaje más actual, contemporáneo. Y está la onda también de que los poetas jóvenes traduzcan. Todas son versiones a la variante rioplatense (Durand 2010).

Si hay un espacio en el que rastrear la existencia de una política de traducción, más o menos planificada, este está en el catálogo. El catálogo, ese *corpus* de autores y títulos sostenido en un conjunto no siempre explícito de elecciones y preferencias, resulta determinante para pensar el grado de proyección de la traducción en el ámbito de las dos editoriales elegidas. *Bajo la luna* y *Gog y*

---

<sup>11</sup> En una entrevista, Durand describe detalladamente el proceso de fabricación de los libros: “Lo hacemos todo en mi casa. Primero voy, compro el cartón, lo hago cortar, después lo doblo, lo pegamos, si tenemos el texto diseñamos los interiores en InDesign, PageMaker o Quark Press, imprimimos los interiores y los pegamos a la tapa. A la tapa, antes de pegarla al interior, la serigrafiamos: primero el fondo, después la tipografía, y después lo que nosotros llamamos el ‘tunning’, que son las cosas que le ponemos arriba de las tapas, como las chapitas o las cosas que vamos inventando. Un día se nos ocurrió la chapita, que calzó perfecto, salió de una manera fácil y fue lo que dio el nombre y queda muy bien. Es todo artesanal, cada libro es único...” (Durand y Heer 2009).

*Magog* comenzaron a conformar su colección de traducciones algunos años después de su irrupción en el panorama editorial y lo hicieron de modo progresivo (la cantidad de títulos aumentó de manera sostenida durante los últimos años). En la conformación de esos catálogos aparecen poetas que escriben en las lenguas de traducción más consolidadas en la Argentina a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI: el inglés,<sup>12</sup> el francés,<sup>13</sup> el italiano<sup>14</sup> y el portugués.<sup>15</sup> Con escasas excepciones –como Dante Alighieri o Herman Melville– la mayor parte de esos poetas son contemporáneos, con obra publicada a lo largo del siglo XX (Pier Paolo Pasolini, Katherine Mansfield) y otros que deben considerarse actuales, dado que cuentan con obra publicada en las últimas décadas –o antes– y continúan escribiendo (Anne Talvaz, Mark Strand, Peter Sirr, Samira Negrouche, Valerio Magrelli, Alda Merini).

No obstante, hay un punto de inflexión en ambos catálogos, un momento en el que la política de traducción adquiere un carácter sistemático, se revela como un plan y una apuesta a la idiosincrasia

---

<sup>12</sup> En *Bajo la luna*, títulos como *La pasión del exilio. Diez poetas norteamericanas del siglo XX* (2007, trad. de María Negroni), *Irlandesas. 14 poetas contemporáneas* (2011, trad. de Leonor Silvestri), *Té de manzanilla & otros poemas* de Katherine Mansfield (2006, trad. de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich), *Peter Street & otros poemas* del irlandés Peter Sirr (2008; trad. de Jorge Fondebrider y Gerardo Gambolini) y *Lejos de la tierra & otros poemas*, de Herman Melville (2008, trad. de Eric Schierloh). En el caso de *Gog y Magog: Todas las palabras para decir roca*, de Gary Snyder (2010, trad. de Bárbara Belloc), *Ventanas altas*, de Philip Larkin (2010, reedición de la traducción de Marcelo Cohen), *Me va a gustar el siglo XX*, de Mark Strand (2011, trad. de Ezequiel Zaidenweg) y *Una ciudad blanca*, de James Schuyler (2012, trad. de Laura Wittner).

<sup>13</sup> *Confesiones de una Gioconda & otros poemas*, de Anne Talvaz (2008, trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide) en *Bajo la luna*; *La lengua de las humaredas*, de Pierre-Albert Jourdan (2008, trad. de Julia Azaretto) y *A ciento ochenta grados*, de Samira Negrouche (2012, trad. de Carlos Alvarado Larroucau) o incluso la obra *Las tetas de Tiresias* de Guillaume Apollinaire (2010, reedición de la traducción de Jorge Fondebrider) en *Gog y Magog*.

<sup>14</sup> *Epígrafes para la lectura de un diario*, de Valerio Magrelli (2008, trad. de Guillermo Piro) y *Clínica del abandono*, de Alda Merini (2008, trad. de Delfina Muschietti) en *Bajo la Luna*; el *Infierno* de Dante Alighieri (2011, trad. de Jorge Aulicino), Pier Paolo Pasolini en *Gog y Magog*.

<sup>15</sup> En *Bajo la luna*, la antología *6 poetas de Argentina & 6 poetas del Brasil* (2011, trad. de Teresa Arijón); en *Gog y Magog*, la antología *Ravenales*, de Horacio Costa (2013, trad. de Cristian De Nápoli).

editorial. Así, el catálogo se vuelve excéntrico, porque importa títulos de literaturas poco traducidas en el campo vernáculo y ex-céntrico en relación con otras agendas de publicación, como la de los grandes grupos editoriales.

Es el caso de la literatura coreana en *Bajo la luna*. La poesía coreana contemporánea aparece representada a través de *No brilla la luz verdadera* de Hwang Ji-Woo (1952), *Autobiografía de hielo* de Choi Seung-Ho (1954) y *El tiempo humano* de Mu-san Baek (1954), tres títulos traducidos por hablantes nativos: Yong-Tae Min, Kim Un-kyung<sup>16</sup> y Sun-me Yoon, respectivamente. Esta política se complementa con la importación de narrativa coreana contemporánea: *Nueve pares de zapatos* (1977) de Yun Heung-Gil (1942), traducida por Song Byeong-Sun; *La vegetariana* (2007) de Han Kang (1970), traducida por Sun-Me Yoon (la misma traductora del poeta Musan Baek), y *Mandala* (1979) de Seongdong Kim (1947), traducida por Kim Chang-Min.<sup>17</sup> Más allá de estos autores coreanos, hay que recuperar otro título coherente con esta clara política de promoción de literaturas orientales: *El libro del haiku* (2005), una antología del género poético japonés editada en castellano, en kanji y en romji, a cargo del poeta y profesor Alberto Silva, con la colaboración de tres especialistas: Seiko Ota, Masako Kubo y Tamiko Nakamura. El volumen, que va por su segunda edición, ha sido bien valorado, al igual que los de literatura coreana, por traductores y especialistas (Stahl 2012: 184).

En el catálogo de *Gog y Magog* también aparece esa misma inflexión hacia la ex-centricidad. Desde 2006 la editorial comenzó a diseñar una colección de poesía eslovena que ocupa gran parte de su catálogo: actualmente, de los veinticuatro títulos que conforman la colección de traducciones once corresponden a poetas

---

<sup>16</sup> En este caso, se trata de una traducción revisada por Oliverio Coelho.

<sup>17</sup> Se trata también de una traducción revisada por Oliverio Coelho.

eslovenos,<sup>18</sup> entre ellos una *Antología de poesía eslovena contemporánea* (2006) que sirvió como punto de partida para las futuras publicaciones. La incorporación de la poesía escrita en esta lengua dibuja una línea que abarca casi un siglo. Aunque aparecen dos poetas nacidos en el XIX, como Simon Gregorčič (1844-1906) y Alojzij Gradnik (1882-1967), el foco está puesto en los poetas contemporáneos: Edvard Kocbek (1904-1981), Svetlana Makarovič (1939), Brane Mozetič (1958), Aleš Debeljak (1961), Alojz Ihan (1961), Peter Semolič (1967); e incluso aparecen poetas más jóvenes como Primož Čučnik (1971) y Jana Putrle Srdić (1975).

Como lo he señalado en un trabajo anterior (Venturini 2013), esta promoción de una literatura desconocida en nuestro país, extraña a los lectores argentinos, admite al menos dos hipótesis, vinculadas entre sí: los intereses individuales de una de las editoras de *Gog y Magog*, Julia Sarrachu, traductora de esloveno, y el mecenazgo de instituciones estatales de promoción de la literatura eslovena. Si bien estos factores tienen un peso innegable, resultan insuficientes para explicar esa presencia tan sistemática y recurrente, que responde a una clara política editorial (Sarachu 2013).

El caso de la poesía eslovena en *Gog y Magog* y el caso de la literatura coreana en *Bajo la luna* permiten apreciar algo que se sostuvo a lo largo de este trabajo: que la traducción constituye un recurso central y que la literatura extranjera es, como lo ha señalado certeramente Hervé Serry, “un medio de acumular capital

---

<sup>18</sup> Esos títulos son: *Poesía eslovena contemporánea* (2006, varios traductores); *Mariposas*, de Brane Mozetič (2006, trad. de Marjeta Drobnič); *El imán del poeta*, de Simon Gregorčič (2008, trad. de Julia Sarachu); *El fin comenzará por los suburbios*, de Peter Semolič (2008, trad. de Pablo Fajdiga); *La tierra desolada*, de Alojzij Gradnik (2009, trad. de Julia Sarachu); *Ventanas nuevas* de Primož Čučnik (2010, trad. de Pablo Fajdiga); *Las odas inacabadas*, de Aleš Debeljak (2010, trad. de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez); *La moneda de plata*, de Alojz Ihan (2010, trad. de María Florencia Ferre); *Mujer ajeno*, de Svetlana Makarovič (2010, trad. de Julia Sarachu, con la colaboración de Mojca Jesenovec); *Poesía en holograma*, de Edvard Kocbek (2011, trad. de Julia Sarachu); *Banalidades*, de Brane Mozetič (2011, trad. de Pablo Fajdiga) y *Puede pasar cualquier cosa*, de Jana Putrle Srdić (2011, trad. de Bárbara Pregelj).

simbólico para una editorial desprovista de herencia” (2002: 71), pero es también la vía a través de la cual estas editoriales diseñan un catálogo y construyen una identidad propia en el seno del campo editorial.

La ejecución de las políticas de traducción que repasamos exige algunas aclaraciones, al menos dos, que por cuestiones de espacio haré de modo apresurado. La primera es que estas políticas son factibles gracias a la intervención de instituciones (organismos, entidades, fundaciones, etcétera), casi siempre de carácter público, que financian la publicación y en ocasiones la traducción. Este apoyo resulta imprescindible y son pocos los volúmenes que se publican sin un “auspicio”.<sup>19</sup> Esta no es una cuestión menor, nos advierte sobre las dependencias de dicha “independencia editorial” y exige cierta cautela en la utilización del término.

La segunda aclaración se relaciona con el rol fundamental que tiene el traductor en la puesta en marcha de estas políticas. No me estoy refiriendo sólo a su práctica o *performance* lingüística, sino a su participación en etapas previas, como la selección de autores y de títulos. En ocasiones, el rol del traductor se superpone al del editor, y la génesis de algunos títulos depende de su iniciativa, a la inversa de lo que sucede en el “polo comercial”, como lo denomina Bourdieu, “donde el traductor es frecuentemente reducido al rol instrumental de simple adaptador” (1999: 258). Esto

---

<sup>19</sup> Algunos ejemplos de este tipo de subsidio, que recibe diferentes nombres. En el caso de Bajo la luna: el “apoyo” de la Ireland Literature Exchange (Translation Fund) para la publicación de la antología *Irlandesas* y de *Peter Street & otros poemas* de Peter Sirt; el subsidio del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo de la Embajada de Francia en Argentina para la publicación de *Confesiones de una Gioconda* de Anne Talvaz; la “colaboración” de la Embajada de Brasil en Argentina para la publicación de *6 poetas de Argentina & 6 poetas de Brasil* y “el apoyo financiero” de la Fundación Daesan para la publicación de *Autobiografía de hielo* de Choi Seung-Ho. En el caso de Gog y Magog: la financiación de la traducción por la Agencia Pública del libro de la República de Eslovenia y la subvención de la edición por parte de la Fundación Trubar en casi todos los volúmenes de poetas eslovenos publicados: Jana Purtle Srdić, Aleš Debeljak, Primož Čučnik, Alojz Ihan y Svetlana Makarovič, entre otros.

es posible porque las pequeñas editoriales literarias argentinas confieren una trascendencia inusitada a las afinidades electivas y a las “tecnologías” de la amistad (Vanoli 2006; 2010). Como lo señala Julia Sarachu en una entrevista reciente: “Elegimos a los autores pero sólo hasta cierto punto: es más que nada la relación personal con los traductores la que nos lleva a los poetas” (Sarachu 2013).

### Referencias bibliográficas

- ASTUTTI, Adriana y CONTRERAS, Sandra (2001). “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, *Revista Iberoamericana*, LXVII, 197: 767-780.
- COLLEU, Gilles (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: La marca editora.
- DE DIEGO, José Luis (2012). “Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes”. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y la Edición, Disponible en: [http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1930/ev.1930.pdf](http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1930/ev.1930.pdf) [2/09/2013].
- SERRY, Hervé (2002). “Constituer un catalogue littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144: 70-79.
- SZPILBARG, Daniela y SAFERSTEIN, Ezequiel (2012). “El espacio Editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y la Edición. Disponible en: [http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf](http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf) [2/09/2013].



- STAHL, Anna Kazumi (2012). “Lecturas posibles del japonés. Dos casos que destacan atributos del circuito de la traducción de literatura japonesa en América Latina”. ADAMO, Gabriela (comp.) (2012). *La traducción literaria en América Latina*. Paidós: Buenos Aires, pp. 177-192.
- TOURY, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de investigación en estudios de traducción*. Trad. de Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra.
- VANOLI, Hernán (2006). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15: 161-185.
- VANOLI, Hernán (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”. *Nueva Sociedad*, 230: 129-151.
- VENTURINI, Santiago (2012). “La poesía extranjera en los catálogos de editoriales literarias independientes en Argentina (2002-2011): conjeturas iniciales”. *I Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL* (Centro de Investigaciones Teórico-literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 133-139.

*Notas periodísticas:*

- ALFIERI, Carlos (2011). “La eclosión de las pequeñas: editoriales argentinas”. *Le monde diplomatique*, 12: 143. Disponible en:  
[http://www.aladi.org/nsfaladi/portalrevistas.nsf/grandeWeb/L15\\_143/\\$FILE/sumarioL15\\_143.pdf](http://www.aladi.org/nsfaladi/portalrevistas.nsf/grandeWeb/L15_143/$FILE/sumarioL15_143.pdf) [13/06/2013].
- ZUNINI, Patricio. “Visitamos *Bajo la luna*”. *Hablar del asunto*. Disponible en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?tag=bajo-la-luna> [26/08/2013].

*Entrevistas:*

- BALAGUER, Miguel y RABASSA, Valentina. “Entrevista con Bajo la luna”, *Sur de Babel*. Disponible en: <http://www.surdebabel.com.ar/infantil-g-seleccion-prelectores/166-entrevista-con-bajo-la-luna>
- BALAGUER, Miguel (2011). “Conversando con el editor Miguel Balaguer de *Bajo la luna*”. *Sobre edición*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=cE3iBMrksTM> [20/10/2013].
- DURAND, Daniel (2010). “Colección Chapita”. Por Sol Echeverría y Daniela Szpilbarg. *No-retornable*, 6. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v7/dossier/durand.html> [25/08/2013].
- DURAND, Daniel y HEER, Matías (2009). “Daniel Durand y Matías Heer hablan de editorial Chapita”. *Fundación Proa*, marzo de 2009. Disponible en: <http://proa.org/esp/news/2009/03/daniel-durand-y-matias-herr-hablan-de-editorial-chapita/> [12/10/2013].
- SARACHU, Julia (2013). “Mis traducciones son parte de mi obra”. *Bazar Americano*, Año XI, 43, 2013. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=27&pdf=si> [27/08/2013].