

Lecturas

Ejercicios de traducción y constelación ruso-soviética en *Lexikón* de Sergio Raimondi

Translation Exercises and the Russian-Soviet Constellation in Sergio Raimondi's *Lexikón*

Érica Brasca

Universidad Nacional de Rosario

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6909-2685>

e.brasca.3@gmail.com

Recibido: 05/05/2025

Aceptado: 04/08/2025

Resumen: El artículo se propone caracterizar las ideas de traducción y de archivo a partir de la lectura del libro de poemas *Lexikón* (2022), de Sergio Raimondi. Estas dos nociones están atravesadas por una concepción de la lengua extensiva a la obra de Raimondi: en cada lengua se cifran formas particulares de percibir la realidad, moldeadas por las experiencias históricas, sociales y culturales de quienes la hablan. Por un lado, se postula que la ausencia de traducción en los títulos de los poemas ofrece un ejercicio de traducción, cuya finalidad podría ser el desarrollo de una conciencia sobre la lengua y del rol lector en la activación de sentidos. Por otro lado, se presenta un recorrido de una constelación ruso-soviética presente en

algunos poemas, que recrea debates culturales propios de su coyuntura y que opera en diversas escalas.

Palabras clave: Sergio Raimondi, traducción, *Lexikón*, archivo.

Abstract: This paper examines the ideas of translation and archive, based on the reading of Sergio Raimondi's book of poems *Lexikón* (2022). These two ideas are traversed by a conception of language that extends throughout Raimondi's work: each language encodes particular ways of perceiving reality, shaped by the historical, social, and cultural experiences of those who speak it. On the one hand, it is postulated that the absence of translation in the titles of the poems offers an exercise in translation, the purpose of which could be the development of an awareness of the language and the reader's role in the activation of meaning. On the other hand, the paper explores a Russian-Soviet constellation present in certain poems, which recreates cultural debates specific to its historical context and operates on multiple scales.

Keywords: Sergio Raimondi, translation, *Lexikón*, archive.

Introducción

Desde hace varios años la crítica se viene ocupando de la obra de Sergio Raimondi, que tiene un lugar central en la poesía argentina contemporánea. No obstante, conviene reponer algunos datos que tienen que ver con nuestro desarrollo. Raimondi es bahiense, escritor, traductor y docente. Publicó los libros de poemas *Poesía civil* (Vox, 2001; 17grises, 2010) y *Lexikón* (Mansalva, 2022), un diccionario escrito en verso del que circularon diversos poemas durante dos décadas hasta su publicación. Como traductor del latín publicó *Catulito* (Vox, 1999; Vox/Neutrinos, 2017) y *Lucrecio* (n direcciones, 2023), todas ediciones bilingües, pero también colaboró con traducciones del inglés en revistas literarias. Es profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad Nacional del Sur, donde se formó. Además de la docencia en la universidad pública, trabajó en la esfera estatal como director del Museo del Puerto de Ingeniero White entre 2003

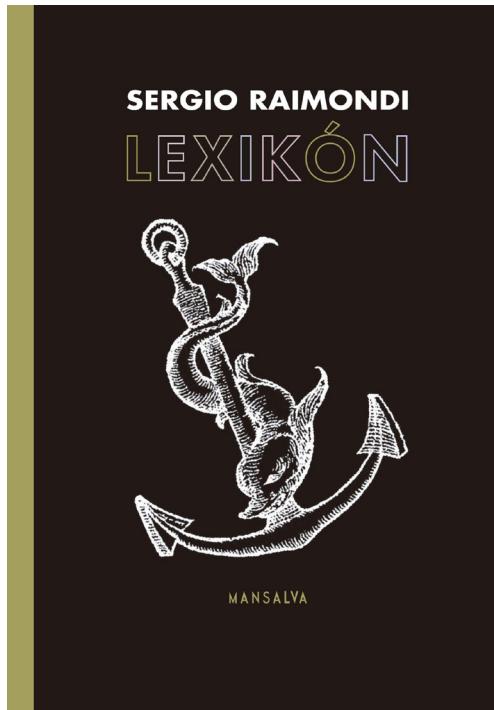
y 2011 y como director del Instituto Cultural de Bahía Blanca desde 2011 hasta su renuncia en 2014.

A partir de la lectura de *Lexikón* (2022) de Sergio Raimondi nos preguntamos, por un lado, cómo puede entenderse la ausencia de traducción de los títulos de los poemas que están en diversas lenguas, en este gesto paradojal de “un traductor que no traduce”. Por otro lado, qué le interesa de “lo ruso-soviético” a Raimondi, es decir, qué lugar ocupan esas entradas en cirílico ruso en el libro y qué relación establecen con su poética en general. Este trabajo, entonces, no se ocupará de reseñar ni analizar el poemario, sino que indagará en torno a las ideas de traducción y de archivo que funcionan en este libro y que podrían proyectarse en la obra de Raimondi en general. Con ese propósito, en primer lugar, tras una caracterización breve del libro de poemas, se pondrá el foco en aquellos rasgos – plurilingüismo, diccionario como forma, amplitud de las escalas– que se vinculan con la traducción y con la constelación ruso-soviética. En segundo lugar, se ocupará de delinear la figura de traductor y la concepción de la traducción en la obra de Raimondi. Partimos del supuesto de que los títulos se configuran como un umbral que le advierte al lector que se encuentra ante diversas voces, que no han sido domesticadas y conservan su otredad. Cada lengua modula su visión del mundo y el plurilingüismo de los títulos puede dar una pista de eso. Asimismo, si los versos y su título están consustanciados, puede ser una invitación a que, en su lectura, sea el lector quien complete la tarea de traducir. En tercer lugar, se propondrá una línea de lectura a partir de la configuración de una constelación ruso-soviética en cuanto a sus debates, cuyo disparador se vincula con una noción de archivo como emergencia de una constelación discursiva, recuperada

de Michel Foucault, en la que “el Este” funcionaría como una discursividad operativa (Garbatzky, 2024: 12).

Acerca de *Lexikón*

Doscientos cincuenta y cinco poemas conforman *Lexikón* de Sergio Raimondi, publicado en 2022 por la editorial argentina Mansalva. Según se señala en la página de legales, la ilustración de la tapa es el emblema utilizado por Aldo Manuzio y remite a *Adagia* de Erasmo de Rotterdam, una monumental antología que reúne miles de citas comentadas de las tradiciones de Grecia y Roma. Pero el emblema no se agota en una alusión a la tradición humanista. También se indica un número, 1001, que corresponde al adagio *Festina lente*. De acuerdo con el Refranero multilingüe, la traducción literal de ‘festina lente’ es “Apresúrate despacio”, frase que, más allá de todas las interpretaciones y asociaciones posibles, signa una combinación de opuestos, una expresión paradójica. (No ahondaremos en la imagen de un ancla en sí, asociada a mar y a puerto, todos elementos muy propios de la poética de Raimondi). Por su parte, la contratapa consigna la cantidad de poemas, encabalgamientos, palabras, estrofas y versos, y, de este modo, advierte “el peso específico de su materia” como si se tratara de un “muestrario matemático” (Romero: 2023). Las cualidades exteriores del objeto libro, tanto las paradojas, como la materia, las operaciones sobre el tiempo y las dimensiones tendrán su proyección en el interior textual.



Tapa de *Lexikón*, tomado del sitio web de la editorial: <https://mansalva.com.ar>

Como adelanta su título, el término griego *lexikón* refiere a un glosario, diccionario o repertorio léxico. Por consiguiente, los títulos de los poemas —al modo de entradas de un diccionario— están dispuestos según nuestro orden alfabético. Sin embargo, no todos los títulos están consignados en castellano, varios de ellos aparecen en otras lenguas, vivas y muertas, orientales y occidentales, con sistemas de escritura alfabético, logográfico, silábico, entre otros, cuando no se trata de siglas o símbolos.

Basta con mirar el Índice de términos y materias de este diccionario escrito en verso —que va desde ‘ábaco’ hasta ‘Z = Zm + C’, pasando por ‘Biblioteca

Ayacucho', 'Dendrocronología', 'Ñandutí', 'Weil Brothers'— para intuir no solo la diversidad de asuntos de los que se ocupan los poemas sino también su carácter plurilingüe. A partir de esa mirada al índice podríamos hacer dos observaciones primordiales: por un lado, que las palabras de los diferentes idiomas que se emplean como título no ofrecen traducción (ni en el Índice ni en las entradas) y, por otro lado, que esas lenguas tan diversas —inglés, chino, portugués, griego, ruso, hindi, alemán, sueco, latín, francés, aimará, swahili, noruego, árabe, etc.— están subordinadas a nuestro orden alfabético. Por ejemplo, los títulos consignados en lengua rusa no siguen el orden del alfabeto cirílico ruso sino el del español. El hecho de que fonéticamente todos los vocablos se presenten en nuestro orden alfabético podría darnos la pista de que hay una posición marcada de lengua desde la que se enuncia pero que se resiste a prescindir de muchas otras. A su vez, estas observaciones podrían leerse como un desborde lingüístico que, junto con la diversidad de “temas y problemas de disciplinas diversas”, constituye un principio de abordaje de las magnitudes de un orden a escala planetaria. En este sentido, tal como define el propio Raimondi, una poética “debería poder sostener una capacidad para dar cuenta de desmesuras” (2018: 157) y, por ende, el poema sería una “tentativa inverosímil para desafiar la fragmentación decimonónica y disciplinaria entre economía, sociedad y política en sus distintas manifestaciones” (2018: 161). Se trata, entonces, de una poética que pueda afrontar la extensión, la vastedad, pero sobre todo abarcar e incluir y, en consecuencia, oponerse a la parcelación. Ya en la contratapa del libro se anuncia que hay una “combinación de numerosas dimensiones temporales (además de espaciales, si esa diferencia fuera pertinente)”.

Dado que remite a la idea de enciclopedia como registro de saberes y que subordina cualquier jerarquía a un ordenamiento convencional, el alfabético, esta intención de exceder las escalas espaciotemporales, así como también la variedad de los “temas poéticos”, encuentran en el diccionario su mejor formato.

En algunas de las reseñas de *Lexikón* estas características fueron leídas en clave de cosmopolitismo (Baigorria: 2023; Sverdloff: 2024), o se ha señalado “una mirada global” que no acusa “una posición fija en el espacio ni, menos aún, en el tiempo”, en busca de una “perspectiva transhistórica” (Jurado Naón: 2023), posición que contrastaría con la de *Poesía civil*. En relación con esto, de acuerdo con Cárdenas, *Lexikón* constituye una ampliación de los procedimientos ya presentes en *Poesía civil*. El “aparente abandono” de la posición situada en Bahía Blanca —con su puerto, sus actividades, su gente— podría dar la sensación de un impulso cosmopolita en *Lexikón*, aunque se trataría más bien de una multiplicación de los puntos de vista “sin perder nunca los rasgos de una mirada geopolítica hecha desde acá abajo” (Cárdenas: 2023).

Durante las dos décadas de escritura de estos poemas —cuando el proyecto era conocido como *Para un diccionario crítico de la lengua*—, el diccionario fue tomando diferentes direcciones, fue mutando y definiendo su selección¹. En una de esas reformulaciones, dice Raimondi en una entrevista, se dio cuenta de que los términos no tenían que provenir solamente del español, sino que había que habilitar otras lenguas:

1. En 2002, Raimondi comenzó el proyecto del diccionario. En 2007 obtuvo la beca Guggenheim por su proyecto *Para un diccionario crítico de la lengua*, del que se publicaron varios adelantos en distintos países. Ana Porrúa destacó la idea de proceso implicada en ese título (véase Pas: 2008). En 2022, se publicó con el título *Lexikón*.

[...] empecé a sentir la necesidad de que el diccionario se hiciera cargo de la escala más mundial del presente. Por eso lo de las lenguas me vino bien en ese sentido. Creo que de algún modo ya estaba implícito en el carácter portuario de Ingeniero White, que va hacia el mundo. De todos modos, me empecé a dar cuenta de que no había muchos proyectos que involucraran el funcionamiento de la escala mundial. En general la poesía ha dado la respuesta de afirmar lo local en relación a la potencia homogeneizadora de la globalización (Raimondi: 2020).

Raimondi señala un interés epistemológico por el diccionario de tipo enciclopédico, que reúne entradas de las más diversas disciplinas. Se preguntaba, entonces, si tiene la poesía algo que aportar a la epistemología. De este modo, vemos que el poemario encuentra en el diccionario “una forma de ordenar el caos” (Casas: 2022). Fabián Casas señala que lo singular de este diccionario es que no podemos consultar nada en él, porque está “hecho de poemas que se cruzan con muchos saberes” que no ofrecen respuesta alguna “sino que están en estado de pregunta”.

Ahora bien, en su concepto primordial, un diccionario —afirma un grupo de lexicógrafas argentinas en un manual de lingüística— se estructura en una serie de artículos lexicográficos, es decir, entradas. La entrada es la unidad mínima autónoma en que se organiza un diccionario y está compuesta por el lema, que es la unidad léxica objeto de descripción, y por las informaciones que se dan sobre ese lema (Adelstein, Berri y Boschirolí, 2021: 448). De este modo, un diccionario de lengua, por ejemplo, es una colección del léxico empleado por una comunidad lingüística determinada, y es, al mismo tiempo, una obra cultural, en tanto repositorio de la experiencia social expresada en palabras (Adelstein, Berri y Boschirolí, 2021: 434).

Estas breves definiciones pueden ayudar a pensar de un modo más plástico la idea de diccionario que funciona en *Lexikón*. En primer lugar, podríamos preguntarnos qué pasa cuando el lema (la palabra que encabeza la entrada y que, por lo tanto, determina todo lo que sigue) está en otra lengua. ¿Se lee del mismo modo un poema cuyo lema se oculta, por ejemplo, bajo unos ideogramas orientales, que un poema que está en mi idioma materno? ¿Qué efectos de lectura producen? (Por otra parte, también podríamos preguntarnos cómo suena el diccionario, podría intrigarnos cómo Raimondi lee en vivo esos títulos: ¿los pronuncia? ¿los saltea? ¿obstaculizan la elección de esos poemas?). O, de modo aún más general, ¿cómo se lee *Lexikón*? Sara Bosser ofrece una respuesta a este interrogante. Como un tipo de diccionario, *Lexikón* impone un modo de lectura lenta, por su densidad informativa, que nos arrastra a una lectura signada por el deseo de saber sobre mundos enigmáticos. Tal vez la lectura paciente que exige *Lexikón* esté estrechamente vinculada con el extenso proceso de su escritura que, en palabras de Edgardo Dobry, daría cuenta de la “ambición o fe en el valor de un trabajo que debe resistir las tentaciones del cierre precipitado” (2024).

En segundo lugar, si un diccionario estandariza o al menos cristaliza un momento de lengua, ¿qué momentos elige este poeta-lexicógrafo para cristalizar? ¿Qué representaciones del capital lingüístico de la comunidad reúne? En principio se advierte una “expansión del archivo” (Sverdloff, 2024: 2), en tanto reúne formas, lenguas, asuntos de muy diversa escala. A su vez, se puede pensar que todos los momentos o “saberes” seleccionados en el diccionario no se proponen, de acuerdo con Julio Premat, “volver operativo el saber y la tradición en sí mismos, sino redefinir las herramientas de la palabra humana, imaginar

otros fraseos”. En esta dirección, Premat señala que *Lexikón* se postula como “un archivo sistemático pero entrecruzado, bastardo, desjerarquizado, fabulado (...) un archivo como sueño de la razón y no como testamento que distribuye el legado de tesoros y precisa su ubicación” (2023). En este sentido, podemos pensar que el repertorio que constituye *Lexikón* no solo evoca una amplitud de saberes que son acumulables y, al mismo tiempo, inalcanzables en su totalidad, sino también que este repertorio se imagina, se reinventa, a partir de una enunciación que contempla cruces.

II. Ejercicios de traducción

En un reportaje que le hace Osvaldo Aguirre, publicado en *Diario de poesía* en 2006, Raimondi menciona unas “escenas de estudio” que refieren a su experiencia frente a la traducción, a veces de una página de Cicerón con subordinadas proliferantes que se iba llenando de anotaciones, a veces de unos versos:

tardes y más tardes tratando de traducir un pequeñísimo fragmento de un poema en griego o latín, sin entender nunca demasiado, aunque sospechando si cómo el verso se volvía un mundo, cómo cada palabra, inclusive cada conjunción, podía convertirse en un punto de fuga o contener una suma de sentidos que exigían una demora y una indagación inevitables [...] Tal vez esa práctica me haya ayudado a adquirir una suerte de conciencia extrañada sobre la lengua, o algo parecido a una conducta filológica (Raimondi, 2006: 3).

Estas líneas son un extracto de la respuesta de Raimondi a la primera pregunta de Aguirre, que no es sobre la traducción sino sobre su poesía, más concretamente, cuál fue el momento en que “encontró una forma”. El

entrevistado alude más a un proceso que a un “punto de resolución” y, en relación con eso, deja delineada cierta idea de la traducción como práctica de indagación y creación. (Idea, desde luego, acentuada al tratarse de lenguas muertas). De estas líneas destacaremos apenas un par de cuestiones que se vinculan con cierta intuición ante la polisemia y con el tiempo de la traducción, que redundan en una conciencia de la lengua. Es decir, frente a un texto, incluso frente a una palabra, pueden abrirse diferentes posibilidades. Concretamente, para elegir, debemos emprender una pesquisa que, por supuesto, llevará tiempo, ralentizará el proceso. El tiempo de la traducción entendida como ejercicio poético es, nos dice Raimondi, inevitable. Y si el tiempo de la traducción es la demora, será en la demora que se forjará una conciencia sobre la lengua y una conducta filológica determinadas. Es de modo lento pero no puede detenerse; es, en parte, *festina lente*. Asimismo, contra el imperativo de producir rápido y mucho, Raimondi se toma “tardes y más tardes” para un verso, se deja llevar por los distintos caminos del sentido porque, después de todo, no es posible eludir la indagación. Se toma, además, veinte años para publicar su diccionario. Parecería que el tiempo de la traducción, de la escritura y de la lectura coinciden en su dilación y confluyen en una ampliación de la conciencia lingüística.

En esa dirección, sin perder de vista este tipo de potencia de la traducción, consideramos que en el gesto de no traducir los títulos de las entradas de *Lexikón* se nos propone un ejercicio de traducción. Podemos entenderlo como la consigna abierta de un docente, en cuya experiencia la traducción funcionó como ejercicio para el desarrollo de una conciencia sobre la lengua y de un comportamiento “filológico”. Esto significa que Raimondi, como buen profesor, nos invita a

pensar, a ejercitar, a traducir. Pero también puede interpretarse como una suerte de exigencia vanguardista que, de algún modo, requiere de un lector activo y estimula un acto: buscar, completar, anotar y, desde luego, demorar. Si aceptamos ese modo de leer —ya fuera como exigencia, como ejercicio, como curiosidad— seguramente en el proceso podamos, por lo menos, apreciar la factura, es decir, preguntarnos —al estilo de los formalistas— cómo está hecho *Lexikón*.

Hasta aquí hemos delineado una idea sobre la traducción que permitiría esbozar una lectura posible —entre muchísimas otras— del gesto de no ofrecer una versión castellana de aquellos títulos que están en otros idiomas. A lo largo del libro hay, por supuesto, referencias a escenas de traducción, traducciones y traductores², pero avancemos en cuanto a la pregunta acerca de qué figura de traductor subyace en esta operación.

Como suele pasar con los traductores literarios, Raimondi no es un traductor profesional, aunque ha hecho traducciones de literatura, actividad por la que fue reconocido desde muy joven. En la actualidad, sus traducciones se valoran como un aporte significativo a nuestra lengua, respaldadas por su sólida trayectoria intelectual. Sin embargo, cuando publicó *Catulito*, cuyas versiones había elaborado a comienzos de la década de los noventa, Raimondi tenía unos 30 años y aún no había publicado su primer poemario. Ya en una reseña de la primera edición de *Catulito*, se advierte que tanto el prólogo como la selección, sumado al “saber técnico” desplegado, “hacen de esta traducción un gran libro de versos del poeta de Bahía Blanca” (Llach, 2000: 4). Además, se destacan la irreverencia y las herramientas del traductor para “violentar” el texto de Catulo.

2. Véase, por ejemplo, la entrada ‘USABIAGA, MARIO’.

La valoración del reseñista ilumina varios asuntos: por un lado, la figura de traductor que se enfatiza —lejos de aquel discurso sobre los traductores como seres invisibilizados que trasladan “fielmente” de una lengua a otra— apunta a la domesticación y violencia textual propias, en mayor o menor medida, de cualquier traducción literaria. Por otro lado, se sugiere que esta traducción es parte de la obra del propio traductor. De este modo, las traducciones establecen al menos un diálogo con la obra de quien traduce. Con todo, se lee, en esa reseña temprana, el esbozo de Raimondi como un traductor “irreverente”.

En esa dirección, lo primero que salta a la vista es que se trata de versiones en castellano rioplatense. Si bien hoy, tal vez, no nos suena tan peculiar —de hecho, varios textos literarios, y con alguna frecuencia los clásicos antiguos, se traducen a nuestra variedad de lengua— es un criterio atendible. Cabe recordar que, en líneas generales, el requerimiento editorial del uso de un “español neutro” —virtual o artificial por su carácter desterritorializado— se intensificó durante el menemato, cuando buena parte de los sellos editoriales argentinos quedaron concentrados en manos de empresas trasnacionales (Fólica y Villalba, 2011: 253). Es cierto que este requerimiento es de larga data y la discusión no se agota en sus factores comerciales, sino que también involucra, entre otros aspectos, elementos profundamente arraigados que hace que los hablantes argentinos tengan una “representación desvalorizada” de su habla, que conduce a “formas de autoobservación y autocorrección lingüísticas” (Fólica y Villalba, 2011: 253).

Al revisar nuestro caso, vemos que en 1999 una editorial independiente decidió publicar las versiones rioplatenses de Catulo realizadas por el joven

Sergio Raimondi, un traductor que ha optado por su variedad de lengua con una naturalidad que parece no requerir justificación. Si el castellano neutro tiende a borrar las condiciones de producción de una traducción, el rioplatense la resitúa “en un espacio geográficamente marcado” (Fólica y Villalba, 2011: 255). En efecto, en el prólogo a *Catulito*, su traductor dedica apenas una oración a comentar la elección de la variedad rioplatense y se ocupa más del metro latino, cuya elección se vincula estrechamente con un tipo de vocabulario y un tono. Por último, cabe agregar que, en las traducciones de textos con lenguaje erótico, la variedad rioplatense “se filtra” con cierta regularidad” (Fólica y Villalba, 2011: 261) y que, en el caso de Raimondi, se sostiene el uso del rioplatense tanto en las ediciones de *Catulito* como en la de *Lucrecio*.

Otro argumento que podría ubicar a Raimondi como un traductor irreverente es su posicionamiento respecto del lema de la fidelidad. En el prólogo a la edición de 1999, el traductor afirma que: “el numeroso ingenio de los comentarios acerca de la fidelidad mayor o menor a los textos a traducir suele estar ligado a una moral cristiana” (Raimondi, 1999: 9). Al situar los comentarios en torno a la “fidelidad” de la traducción en ese terreno, no solo alude, con cierta burla, al modo en que se discute y evalúa el trabajo traductor, sino que exhibe los valores subyacentes que han moldeado la concepción de la traducción. A esto Raimondi le contrapone una práctica de la traducción como ejercicio de reflexión en la creación.

Por otra parte, si examinamos la segunda edición de *Catulito*, de 2017, notaremos que no se desdice de aquellos criterios que signaron las versiones de los noventa. En esta edición, además de agregar algunos poemas, Raimondi escribe

una “Dedicatoria”. En el comienzo de ese texto resuena el itinerario traductivo, por decirlo de algún modo, o al menos las líneas que hemos intentado recuperar aquí. Raimondi escribe:

Los clásicos admiten, inclusive como valor, la ficción de su intemporalidad. Pero las traducciones de los clásicos admiten a su vez la posibilidad de tensionar esa ficción y poner en entredicho ese valor: no sólo su emergencia coyuntural puede atravesarlas, ya desde el registro de la lengua a la que se traduce; también puede moldearlas un territorio particular (Raimondi, 2017: 63).

Toda la “Dedicatoria” suscita emoción política por su grado de reflexión sobre los alcances de la educación pública, por su autoconciencia histórico-lingüística y por la generosidad con que transmite su experiencia: la experiencia de un estudiante universitario, de una carrera de Letras con una marcada tradición en los estudios grecolatinos, que dedicó muchas tardes a un “ejercicio impertinente”. En ese texto, el autor recuerda la presencia de Catulo en los programas como una lectura excéntrica, incluso en la tradición de esa universidad, hacia fines de la década de 1980, en una demorada recuperación democrática. Esa lectura en el aula implicaba la no traducción. La estrategia propuesta por el profesor consistía en prescindir del diccionario y en dar “rodeos léxicos” sobre los versos latinos (2017: 65). De allí que Raimondi se interroguje acerca de la relación entre esa estrategia y los pactos de silencio que no terminaban por romperse del todo. Cuando a comienzos de los noventa el poeta hace sus versiones de Catulo, de algún modo sumó su “pequeña disidencia” para señalar “la inconveniencia de considerar la tradición grecolatina en un sentido unívoco” (Raimondi, 2017: 67). De esta forma se evidencia que esa traducción fue una forma de intervención

política en la tradición grecolatina de la Universidad Nacional del Sur, practicada, por otra parte, en un contexto de hegemonía simbólica neoliberal a escala global y nacional, y, en este sentido, como él mismo lo señala, cumplió la voluntad de: “decir en nuestra lengua esos versos vedados como si se tratase de una tarea política cabal y necesaria” (Raimondi, 2017: 70).

La traducción, entonces, se configura como un modo de relectura de la tradición y como hecho político, pero también como “ejercicio de indagación y aprendizaje” sobre el artificio de la poesía y los “niveles de lo político que atraviesan la literatura y sus espacios” (Raimondi, 2017: 69). En suma, Raimondi propone otros modos de pensar la práctica: menos “contar la anécdota”, más “ofrecer el ejercicio”, menos dogmática, más creativa, menos apegada a la “ficción de atemporalidad”, más situada. Tal vez, en el gesto de no traducir los títulos de *Lexikón*, nos pone, a su modo, ante aquella pregunta que formula en la “Dedicatoria” acerca de la estrategia propuesta por su profesor de evitar la traducción: si esa modalidad en verdad no era una “invitación a habitar una lengua diferente en su diferencia, a ejercitarse la experiencia de alojar la alteridad de otra lengua en sus cualidades distintivas” (Raimondi, 2017: 69).

III. Constelación ruso-soviética

En el reportaje al que aludimos al comienzo del segundo apartado, Raimondi refiere a su concepción del poema como cruce de discursos. Se trataría, entonces, de modos del discurso que son articulados, en un momento y lugar dados, por sujetos determinados. En este sentido, afirma —a propósito de Gambarotta— que “no hay lengua materialmente concebida que no deba reponer

la idea de una comunidad concreta” (2007: 58). Cabe pensar, entonces, que las entradas de *Lexikón* “trasladan” un momento de lengua (otra o propia), es decir, reponen una comunidad, a la cultura meta del presente. Aunque, siguiendo a Raimondi, la lengua nunca traerá solo “aquellos que se comparte (esta era la tesis mayor del lingüista Joseph Stalin), sino sobre todo y por lo mismo aquellos que se disputa: o sea, tensiones y conflictos” (2007: 58). Estas concepciones sobre la lengua están en sintonía con el proyecto de Raimondi, quien manifiesta, en una entrevista de 2008, que “las poéticas no articulan modos de pensar la literatura; articulan modos de concebir el mundo” (Pas, 2008: 66).

A partir de estas afirmaciones, intentaremos indagar qué tensiones se trasladan de la experiencia soviética en algunos poemas del diccionario y cómo se formulan esos discursos. Es decir, si es posible leer una constelación discursiva desde las coordenadas ruso-soviéticas. En primer lugar, notaremos que si aquello que se trae está en disputa, es una experiencia que hay que mirar con algo de desconfianza, o mejor, en su movimiento contradictorio. Esto se vincula con operaciones generales del poemario sobre los cuestionamientos de los modos dominantes de conocer, como señala Bosoer, donde “lo poético aparece como un saber capaz de recolectar las cosas en su movimiento”. De allí la tendencia tónica del debate presente en *Lexikón*, que toman, por ejemplo, la forma de cláusulas adversativas (Baigorria: 2023). O frases que recrean argumentos dilatados de alguna discusión y nos lleva a preguntarnos cuándo termina esta subordinada (recordemos lo que dice Raimondi sobre las subordinadas de Cicerón).

En segundo lugar, surge el interrogante acerca de qué hay en juego en su selección para trasladar al presente. Si consideramos a Raimondi en una serie

de casos dados a partir de 1990, en los que las prácticas poéticas y las prácticas en la esfera de la gestión cultural estatal se interrelacionaron (Orge: 2020), cabe pensar que el asunto clave es el Estado. Es decir, traer a cuenta la experiencia soviética ilumina una articulación entre poesía y Estado, en tanto el triunfo de la Revolución Rusa es un momento privilegiado para repensar la cultura estatal. Esto no implica que las escenas ruso-soviéticas reinventadas en algunos poemas resulten una afirmación del Estado soviético como democratizador de las vías de acceso a la cultura, al menos en relación con sus políticas educativas, como las campañas de alfabetización llevadas a cabo poco después de que los bolcheviques tomaran el poder, ni tampoco que se focalice en la Unión Soviética como un estado pluricultural y multilingüe. Lo que sí se percibe es el interés por el lugar del poeta en la conformación de una sociedad nueva. En especial, el momento en el cual algunos artistas vanguardistas, en una actitud afirmativa hacia el nuevo Estado, ocuparon cargos dentro de su estructura (Groys, 2016: 77). El poeta *en* el Estado puede leerse como un intento de devolverle a la poesía su carácter esencialmente comunitario, aunque siempre atravesado por tensiones. Frente a la cuestión de si el lenguaje poético puede construir o cohesionar comunidad, en uno de los poemas, por ejemplo, se cuestiona la frase “los escritores son los ingenieros del alma humana”, popularizada por Stalin: “desde el plano desplegado al territorio concreto / habrá sospechado del peligro de las analogías / al menos aquella entre el artista y el ingeniero / meses atrás perfecta para proyectar el futuro” (Raimondi, 2022: 106). Creemos que la constelación discursiva constituye una operación general del libro, que traslada movimientos, contradicciones de cualquier índole y, mediante la combinación de opuestos, se recrea un debate. No obstante, la

particularidad que ofrece la constelación discursiva ruso-soviética reside en la persistencia de los restos de un momento histórico excepcional, especialmente, en tanto forja una nueva cultura estatal. Los restos que emergen pueden o bien interpelar o bien amenazar, pero revelan su potencia para reconfigurar lecturas del mundo desde sus desplazamientos.

Ahora bien, además de las lecturas de autores de origen ruso que podrían interesar a Raimondi —traduce del inglés, por ejemplo, a Joseph Brodsky—, es evidente que está familiarizado con un conjunto de presupuestos teóricos en torno a la literatura que provienen de las coordenadas ruso-soviéticas. Estos presupuestos teóricos generaron debates de los que participaron escritores de la talla de Víktor Shklovski (a quien alude ya en *Poesía civil*) o Serguei Tretiakov, y que resonaron en los trabajos de varios intelectuales de la izquierda occidental, como Walter Benjamin. En *Lexikón* es posible configurar una constelación ruso-soviética que repone estos debates en particular, pero que son sentenciados en su amplitud histórica. De esta manera, encontraremos entradas alusivas a debates culturales, como el caso de ‘Быт’, término que alude al modo de vida general y cotidiano de las personas en un determinado entorno social, y que el poema recupera a partir de algunos debates teóricos y de “implementación” en el momento de organización de la vida cultural soviética. Pero también leeremos poemas sobre episodios históricos, como ‘День Победы’ (Día de la Victoria), en referencia a la victoria del pueblo soviético sobre la Alemania nazi en la Gran Guerra Patria, que se celebra el 9 de mayo; como ‘ГОЭЛРО’ (GOELRÓ), la sigla que tomó el plan estatal para el desarrollo de la industria eléctrica en la Rusia soviética; ‘Фоторепортаж Беломора’, entrada sobre el canal que permitió la conexión del

Mar Blanco con el Mar Báltico, construido en muy poco tiempo por prisioneros, en el marco del Primer Plan Quinquenal; o la entrada ‘ЛК-110Я’ sobre una clase de rompehielos nucleares (un barco que navega todo el año por mares congelados gracias a que tiene una planta de energía nuclear a bordo que produce energía para el sistema de propulsión de la embarcación).

Intentaremos desarrollar esta constelación a partir de dos entradas: ‘ЛАЦИС, АННА’ (‘Latsis, Anna’) y ‘ЯЙЦО ФАБЕРЖЕ’ (‘Huevo de Faberzhé’). Anna Ernéstovna Liepiña (1891-1979), más conocida como Asia Latsis, fue una actriz, crítica y directora de teatro letona. En la década de 1920, a la par de su labor de agitación y propaganda tanto en Letonia como en Rusia, trabajó en un programa de teatro para niños, cuyo objetivo principal era educar en el colectivismo y el desarrollo de un cuidado integral. También en esa década viajó, junto con su hijita Daga, a Alemania, donde trabajó en teatro y conoció a dramaturgos como Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Daga contrajo una afección pulmonar y, entonces, por recomendación del médico se instalaron en la isla italiana de Capri, en 1924. Allí, Asia Latsis conoció a Walter Benjamin, quien había llegado en verano a la isla con la intención de terminar su tesis de habilitación sobre el drama barroco alemán para presentar en la Universidad de Frankfurt (Лацис, 1984: 83)³. Según cuenta Latsis en sus memorias, Benjamin las visitaba a menudo en la casa donde paraban y conversaban largamente sobre teatro. De hecho, Benjamin, además de dedicarle *Calle de sentido único*, escribió para Latsis en 1928 el texto “Programa de un teatro infantil proletario”.

3. Mi traducción de todas las citas cuya referencia aparece en cirílico ruso.

En esas conversaciones, Benjamin también se mostraba muy interesado en la vida soviética y discutían sobre materialismo dialéctico, aunque en ese momento —dice Latsis— “Walter no estaba familiarizado con la estética materialista. Él sólo leía a Lukacs” (Лацис, 1984: 86). Este vínculo afectuoso hizo que el pensador alemán pasara el invierno de 1926-1927 en Moscú. Durante su estancia en la capital soviética, Benjamin llevó un diario en el que, además de sus actividades, visitas y percepciones de la ciudad, detalla un registro de los encuentros y desencuentros con Asia Latsis (Brasca y Sufotinsky: 2022). Por su parte, Latsis, en sus memorias, narra algunos aspectos de su relación con Benjamin y de cómo le insistió a Brecht para que lo conociera (Лацис, 1984: 91). También cuenta sobre las visitas que recibía de los colegas alemanes (Reich y Brecht, principalmente) y de las que ellos hacían a otros intelectuales, como por ejemplo la visita a Caspar Neher en Positano, donde comieron espaguetis con anchoas y tomaron cerveza (Лацис, 1984: 87).

De este modo, podríamos seguir leyendo referencias y alusiones en todos los poemas que, al fin y al cabo, nos incitan a las búsquedas. Tal vez alguna de estas escenas se reinventan en la entrada ‘ЛАЦИС, АННА’. La imagen que se nos presenta intercala fragmentos de un diálogo entre interlocutores, por ejemplo, alguien que pregunta: “¿O sea que Rusia muestra al mundo el futuro / y Ud. se dedica a estudiar obras barrocas / del siglo diecisiete que nadie sino Ud. mismo / tiene la parsimonia suficiente para leer?” (Raimondi, 2022: 187). Y alguien que responde: “Bueno, es más complejo / se trata de introducir categorías estéticas útiles / para el análisis del arte contemporáneo...” (Raimondi, 2022: 187). No obstante, esos fragmentos de diálogo están a cargo de una voz que los introduce y

que esboza la escena. Esta voz, que tiene un tono historiográfico, se observa con mayor o menor regularidad en todas las entradas. Podría ser un tono habilitado por la forma misma del diccionario que conlleva, como ha observado la crítica, una “obliteración del yo lírico” presente en los poemas (Sverdloff, 2024: 2). Pero también por ese “imaginar otros fraseos” que señala Premat, parafraseando los versos de ‘USO’: “disponer al menos de la chance de imaginar / que otros fraseos serían en breve necesarios” (Raimondi, 2022: 355). En este sentido, podemos pensar que no solo es otro modo del fraseo sino también una amplitud en la selección y la fantasía de una escena, siempre en relación de “necesidad” con la historia y con la lengua, es decir, reponiendo una comunidad concreta. De allí que podamos leer este poema en clave de una discusión sobre la práctica artística revolucionaria antes de la cena, o de la intransigencia de la actriz letona, o del amor no correspondido de Benjamin, entre muchas otras claves.



Imagen tomada del sitio web del Museo Fabergé: <https://fabergemuseum.ru/>

Tomemos ahora la entrada ‘ЯЙЦО ФАБЕРЖЕ’. La Casa Fabergé, empresa joyera fundada en la Rusia zarista hacia 1842, fabricó para la casa imperial una serie de joyas en forma de huevo, conocidas como “huevos de Fabergé”. Tras la Revolución Rusa de 1917, los bienes y posesiones del zarismo fueron nacionalizados, así como también esta casa joyera. El poema recrea la historia de un huevo de Fabergé⁴, una de las famosas joyas encargadas por la familia imperial. En los primeros versos de la entrada se pueden leer las características materiales de este huevo “elaborado en oro” con “la sabiduría técnica del joyero imperial”, en cuyo “interior aterciopelado” había una miniatura. A partir de la descripción de esa miniatura se nos ofrece un alejamiento de la mirada o, más

4. Se trata del Huevo de la Coronación, joya elaborada en conmemoración de la coronación del zar Nikolai II y obsequiada a su esposa Aleksandra Fiódorovna.

bien, una mirada a otra escala: esa miniatura tan delicada era una réplica del carroaje con la escalerita “por la que la zarina / había bajado a media mañana hacia la catedral” (Raimondi, 2022: 396). Y en los dos versos inmediatamente posteriores se nos presenta una deformación de la escala temporal, cuando añade, como si fuera un peculiar circunstancial de modo: “sin imaginar en ningún momento que sería / fusilada a quemarropa dos décadas después” (Raimondi, 2022: 396). Tampoco se imagina que el huevo —al igual que otros objetos de lujo— “sería expropiado nacionalizado y vendido” con el fin adquirir “insumos necesarios / para encarar el plan de industrialización” (Raimondi, 2022: 396). Las imágenes de huevos subsiguientes se ligan más a la cotidaneidad, es decir, hay un desplazamiento del huevo como objeto de lujo singular al huevo como producto de consumo masivo: “cajas donde se ordenaban de a media docena / las unidades producidas por ponedoras, una junto a otra ubicadas en un galpón general / a ser rotas por millones sobre cualquier sartén” (Raimondi, 2022: 397). Finalmente, el huevo Fabergé vuelve “a ser adquirido ocho décadas después / en una subasta neoyorquina”, en el marco de privatizaciones tras la desintegración de la URSS, por uno de los “grandes billonarios beneficiados” en ese proceso (Raimondi, 2022: 397).

La operación presente en el poema no se limita a mostrar el derrotero material del objeto como una curiosidad histórica, por el contrario, desmonta la idea del objeto como pieza autónoma. En este sentido, la historia del huevo no podría sino estar en consonancia con la historia de su producción: del detalle ornamental de la miniatura “zarista”, la industrialización soviética y el proceso de privatización. Esta perspectiva nos remite a los postulados de lo que Serguei

Tretiakov llamó “la biografía del objeto”. Dado que la circulación de los objetos sigue la misma lógica que las relaciones histórico-sociales, los objetos condensan procesos laborales, y no son meramente un producto (Третьяков: 2000). En otras palabras, no implica un fetichismo de la mercancía sino que lo niega. Pero ¿por qué traer a colación a su tocayo ruso? Por un lado, el procedimiento con los objetos no consiste en algo totalmente nuevo en la poesía de Raimondi, sino que es posible rastrearlo, bajo otra articulación, en *Poesía civil*. Por otro lado, es consecuente con nuestra constelación si, además, tenemos en cuenta que el poema “Autor (als produzent, der)”, de Raimondi, alude a un texto de Benjamin⁵ en el que se pone como ejemplo de escritor operante a Tretiakov. En el poema, las experiencias en las granjas colectivas del “camarada Tretiakov” abren interrogantes sobre la concepción de la literatura en tiempos de cambios.

Battistoni y Orge advierten que este poema, que finalmente no fue incluido en el libro, “consiste en una transposición libre de ciertas zonas del ensayo de Benjamin reescritas, superpuestas y exageradas, en la forma de un breve monólogo dramático” (2023: 396). Si bien, como hemos señalado, en *Lexikón* se percibe más la forma de la discusión que la del monólogo dramático, la operación de recreación de momentos de movimiento en escalas retorna. De este modo, mediante el ejemplo de Tretiakov configurado en el poema, el artista define “lo que es una obra literaria y política- / mente correcta”, averigua “cuáles son las mejores colleras y bujías” o “documenta con minucia siembra y cosecha”. No hay restricción ni parcelación de aquello que habita en el poema.

5. Véase “El autor como productor” de Walter Benjamin.

En suma, en torno a esas contradicciones, los personajes se constelan: Benjamin, que en su texto pone como ejemplos a Brecht y a Tretiakov. Tretiakov, quien fue el traductor de Brecht, dramaturgo alemán que era amigo de Latsis, quien a su vez es el amor de Benjamin y gracias a quien Benjamin y Brecht se conocen. (Cabe añadir que merodean esta constelación —por nombrar sólo a los soviéticos— Vladímir Maiakovski y Anatoli Lunacharski, a quienes no hemos abordado aquí). Al conectar los poemas que reinventan debates del período soviético, como experiencia cabal de construcción de un nuevo Estado, de un nuevo modo de vida, notamos que excede la “escala rusa”. La expansión de los debates, su desborde de los límites espaciales y temporales, da cuenta de un posicionamiento atento a aquellos desplazamientos que permiten pensar formas de la cultura estatal.

Consideraciones finales

Hemos intentado explicar el modo en que, en *Lexikón*, se trasladan escenas en su movimiento contradictorio, lo que Premat sintetiza como un “archivo de múltiples pasados y de culturas heterogéneas”, y cómo encuentran su ejecución en el diccionario, en tanto “repositorio de la experiencia social expresada en palabras”. En relación con la poética de Raimondi en general, este libro ofrece un desarrollo de aquello ya planteado en el prólogo a la segunda edición de *Poesía civil*: “la poesía podría reponer un método apto para superar los ámbitos disciplinares del saber, desde la estimación de materiales, lenguajes y perspectivas discordantes” (Raimondi, 2010: 15). Asimismo, abordamos la relación con las lenguas presentes en los títulos de las entradas, a partir de la premisa de que cada

lengua condensa una visión del mundo, históricamente situada y vinculada a una comunidad concreta. En este sentido, las entradas no sólo registran términos específicos y diversos sino que nos sitúan ante diferentes formas de ver el mundo, estructuradas en su pluralidad lingüística. En esta dirección, se ha propuesto leer el gesto de no traducir los títulos de otras lenguas como un ejercicio de traducción, a la luz de la relación de Raimondi con las prácticas traductivas a lo largo de su trayectoria. De esos títulos nos detuvimos en algunos de idioma ruso que, además de condensar operaciones generales de *Lexikón*, conforman una constelación que extiende las articulaciones entre Estado y poesía en la medida en que se repone o recrea una experiencia histórica de construcción de una nueva cultura estatal y las discusiones que acarrea.

Quedarán para investigaciones futuras el desarrollo de una poética de la traducción en la obra de Sergio Raimondi, que analice, entre otros aspectos, cómo se configura el yo en los paratextos de sus traducciones, en contraste con el “despojamiento subjetivo” presente en sus poemas (Pas, 2008: 66). Asimismo, en otra instancia será posible examinar, a partir de la constelación ruso-soviética que hemos esbozado, las implicancias de la lengua en un sistema comunista (Groys: 2015), en cuyo contexto histórico despliegan nuevas articulaciones entre lengua, comunidad y Estado.

En suma, en el libro de Raimondi podremos encontrar una invitación a estudiar, a buscar, a ejercitarse la traducción, en poemas cuya lectura nos llevará “tardes y más tardes”, para ver articulaciones de lenguas, para armar nuestras propias constelaciones en el marco de un “programa de geopolítica literaria”, para indagar y demorar.

Bibliografía⁶

- Adelstein, Andreína; Berri, Marina y Boschirolí, Victoria (2021). “Los diccionarios: la representación del léxico”. *La lingüística. Una introducción a sus principales preguntas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Baigorria, Martín (2023). “Apuntes sobre la cuestión cosmopolita en el *Lexikón de Sergio Raimondi*”. *Actas de VI Jornadas Internacionales y II Congreso Internacional de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjeras*. San Martín: CEPEL-UNSAM, pp. 7-15.
- Battistoni, Nieves y Orge, Bernardo (2023). “Walter Benjamin en dos o tres episodios de la literatura argentina contemporánea”. *Jornadas Walter Benjamin*. É. Brasca y T. Sufotinsky eds. Rosario: HyA ediciones.
- Bosoer, Sara (2022). “Literatura argentina. *Lexikón*” [en línea]. Otra parte. <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/lexikon/>>
- Brasca, Érica y Sufotinsky, Tomás (2023). “Acerca de ‘Nueva literatura en Rusia’ de Walter Benjamin (1927)” [en línea]. *Verinotio*. v. 28, n. 1, pp. 342-353. <www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/download/674/608>
- Casas, Fabián (2022). “El manual de instrucciones de Sergio Raimondi” [en línea]. *ElDiarioAR*. <https://www.eldiarioar.com/opinion/manual-instrucciones-sergio-raimondi_129_9303393.html>
- Centro Virtual Cervantes. Refranero multilingüe. «Festina lente». [en línea]. <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59623&Lng=14>>
- Fólica, Laura y Villalba, Gabriela (2011). “Español rioplatense y representaciones sobre la traducción en la globalización editorial”. *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. A. Pagni, G. Payás, P. Willson eds. México D.F.: UNAM.
- Garbatzky, Irina (2024). “Introducción”. *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea*. La Plata: EME.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo*. Trad. Paola Cortes Rocca. CABA: Caja negra.
- Llach, Santiago (2000). “Catulito”. *Grandes líneas*, 6 de febrero de 2000.
- Orge, Bernardo (2020). “Poesía y Estado” [en línea]. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 12, pp.106-122. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5371>>
- Pas, Hernán (2008). “Dossier sobre Sergio Raimondi”. *Katatay* 6, pp. 64-81.
- Premat, Julio (2023). “El libro imposible” [en línea]. *Bazar americano*. <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=1029&pdf=si>>
- Raimondi, Sergio (2006). “‘No hay mundo de un lado y versos del otro.’ Entrevista de Osvaldo Aguirre”. *Diario de poesía*, 72.
- (2007). “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta”. *Margens/Márgenes*, 9-10.
- (2010). *Poesía civil*. Bahía Blanca: 17grises.

6. Todos los enlaces fueron consultados el 20/12/2024.

- (2017). *Catulito. Veintitrés endecasílabos y el ‘Talo maricón’ de Catulo*. Bahía Blanca: Vox/ Rosario: Neutrinos.
- (2018). “Para una poética. Notas” [en línea]. *Nayagua* 27. <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2018/05/raimondi-s_para-una-poetica-nayagua-27-mz-2018.pdf>
- (2020). “Entre Bibliotecas | Sergio Raimondi” [en línea]. Canal de *YouTube* del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. <<https://www.youtube.com/watch?v=cSP3P7lFx-A>>
- (2022). *Lexikón*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2023). *Lucrecio*. Buenos Aires: n direcciones.
- Romero, Laura (2023). “Contingencia y materia: una lectura conjetal para un diccionario en versos o sobre *Lexikón de Sergio Raimondi*” [en línea]. Präuse. <<https://revistaprause.blogspot.com/2023/04/contingencia-y-materia-una-lectura.html>>
- Sverdloff, Mariano (2024). “En el *clinamen* de las lenguas (sobre *Lexikón* de Sergio Raimondi)” [en línea]. *Cuadernos LIRICO*, 27. <<http://journals.openedition.org/lirico/16145>>
- Латис, А. (1984). *Красная гвоздика: воспоминания*. Рига: Лиесма. [Latsis, A. (1984) *Clavel rojo: memorias*. Riga: Liesma.]
- Третьяков, С. М. (2000). «Биография вещи». *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н. Ф. Чужака [1929]. М.: Захаров. [Tretiakov, S. M. (2000). “La biografía del objeto”. *Literatura fakta. Primera colección de materiales de los trabajadores de LEF*. N. F. Chuzhak ed. [1929]. Moscú: Zajarov.]