

2018

### Sobre la traducción de *Lumbre*, de Hernán Ronsino. Apuntes para una lectura del campo argentino en traducciones francesas

Gersende Camenen

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Camenen, Gersende (April 2018) "Sobre la traducción de *Lumbre*, de Hernán Ronsino. Apuntes para una lectura del campo argentino en traducciones francesas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 87, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/9>

This Traducciones y Transiciones entre América Latina y la Lectura Global is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

## SOBRE LA TRADUCCIÓN DE *LUMBRE*, DE HERNÁN RONSINO. APUNTES PARA UNA LECTURA DEL CAMPO ARGENTINO EN TRADUCCIONES FRANCESAS

Gersende Camenen

Université François-Rabelais, Tours

En este artículo, me propongo narrar y ordenar los pormenores más significativos de mi traducción al francés de *Lumbre*, novela del escritor argentino Hernán Ronsino, para la editorial Gallimard. Al esbozar un relato de un proceso de traducción, mi intención es doble. Por un lado, quisiera presentar una serie de problemas lingüísticos, estilísticos y culturales planteados por la traducción del texto de Hernán Ronsino. Estas dificultades propiciaron investigaciones, cavilaciones y escrúpulos que, creo, pueden decir algo de cómo se construye la literatura argentina en Francia. Por el otro, y a la luz de las notas y reflexiones de otros traductores de novelas y poemas argentinos que consulté para mi propio trabajo, quisiera evocar a tres traductores clave para pensar el papel del traductor en la mediación y la recepción de la literatura argentina en el mundo editorial francés.

Publicada en 2013 en la editorial porteña Eterna Cadencia, la contratapa presenta *Lumbre* al lector de la siguiente manera:

Federico Souza vuelve a Chivilcoy por unos días. Su padre lo llamó para contarle que se murió Pajarito Lernú y que, unas horas antes de morir, le regaló a él, Federico, una vaca.

Hernán Ronsino regresa así al mundo de *La descomposición* y de *Glaxo*, a ese pueblo sumido en la pampa húmeda, en el que las cosas se dicen a medias, se saben a medias. El motivo del viaje, la muerte de Pajarito, se tiende como un hilo tenue del que se desprenden historias. “Recordar es construir un camino que, a fuerza de insistencia, es decir, de pisadas, va quedando grabado en la tierra”. Siguiendo la huella de sus recuerdos, los personajes versionan la historia del pueblo, buscando cada uno su lugar en

ella, y la del propio pueblo en una historia mayor. Ese pueblo atravesado por las cicatrices del ferrocarril; el pueblo de Sarmiento; el del poeta Carlos Ortiz, modernista, amigo de Lugones y Darío; el de la película *La sombra del pasado*, sobre el asesinato del poeta y héroe local en 1910, filmada con actores locales. Pero también aquel donde Pajarito fue enterrando uno a uno sus cuadernos y el de la niñez de Federico, ese tiempo en que iban a la pileta con el Negro y Areco, un Areco que ahora no lo reconoce, como él no reconoce a tantos otros.

Una novela que se arma a la sombra de un árbol, *escrita de memoria*, de uno de los más talentosos escritores argentinos contemporáneos.

Esta nota paratextual hace hincapié en una serie de características que, a su vez, plantean sus respectivas dificultades a la hora de traducir la novela. Si bien están vinculadas entre sí como elementos de una poética coherente, pueden reducirse a dos y las enumeraré separadamente así como sus correlativos problemas de traducción. El primero de estos rasgos es el arraigamiento del libro al espacio geográfico y humano de la pampa. *Lumbre* es la tercera novela de una trilogía pampeana, centrada en el pueblo del propio Ronsino, Chivilcoy, una ciudad pequeña de la provincia de Buenos Aires. Al mencionar el lugar de nacimiento del escritor, su traslado a la Capital Federal o su formación y actividad docente de sociólogo, los paratextos editoriales hacen de la procedencia del escritor un elemento clave.

La inscripción del escritor en lo que en Argentina puede resumirse bajo el término general de “campo” se verifica a la hora de traducir. La primera dificultad consiste, en efecto, en la traducción de los referentes pampeanos, espacios, construcciones, flora, fauna, costumbres relacionadas con la vida rural o de pequeña ciudad. Esta dificultad inherente a cualquier relato cuyos referentes están alejados del mundo del lector extranjero se acentúa con el tratamiento que el autor hace de ellos. Como bien lo sugiere la contratapa del libro, la pampa de Ronsino es un espacio atravesado por el tiempo, el de la historia nacional y regional, y el de la memoria subjetiva y colectiva. Estas temporalidades y sus objetos, en conflicto o en desfase, se proyectan sobre el espacio construido por los referentes, en particular los locativos (empezando por el de “pueblo”), constantemente cuestionados y redefinidos por el narrador, y los personajes a medida que la novela interroga las fronteras entre ciudad, campo, pueblo. El narrador describe las casas y las caras de su pueblo natal desde la distancia de quien vive lejos y ha perdido la costumbre de moverse en un espacio. Su atención se fija en los límites entre los espacios moldeados por las acciones humanas, pasadas o actuales, recogidas a través de los vestigios que dejan, preferentemente leves y apenas rastreables:

Y a esa hora de la madrugada, entonces, los obreros terminaban de cruzar los descampados, las quintas, con el sabor del sueño todavía en los ojos. Terminaban de llegar para mantener en funcionamiento la maquinaria que no paraba, que necesitaba el fuego constante en los hornos y largar ese leve humo, trepando, por las paredes oscuras de la chimenea. Y salir torcido, según el viento, y dibujar, así, un límite preciso entre el pueblo y el campo. (33)

El registro de las huellas, metonimias de una presencia humana nunca evocada de manera directa, desemboca en un cuestionamiento de los vocablos que tradicionalmente definen los espacios. El tiempo pasado fuera del pueblo no solo modificó la fisonomía de este sino la taxonomía habitual de la lengua. La definición de la palabra "pueblo" se vuelve un verdadero leitmotiv que va escandiendo el relato:

Yo contemplo el comienzo de la ciudad –¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?–, el entramado de toldos, las veredas anchas, los camiones estacionados. (58)

Yo, entonces, contemplo la forma en que la ciudad –¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?– se va descomponiendo. (70)

Cuándo fue la última vez que vio a Fernando Lernú. Esa vez, digo. En agosto de 1990. Hace casi doce años. Después me llegaron noticias a través de mi padre, digo, pero jamás volví a tener contacto con él. Tampoco volví más a esta ciudad. ¿O es un pueblo?, pregunto. (130)

Le digo que hace doce años que no piso esta ciudad. ¿O esto sigue siendo un pueblo?, vuelvo a preguntar. (134)

La reiteración constante de la interrogación sobre la definición de lo que es un pueblo orienta la recomposición fragmentaria de la memoria de este, de modo que en el relato de Ronsino la pregunta sobre la identidad subjetiva y colectiva se proyecta, de manera bastante clásica, en la aprehensión del espacio. Lo que lo es menos, quizás, es que la interrogación, abierta simbólicamente como una interrogación sobre dónde empieza y termina el pueblo, no se cierra. Así, la pregunta liminal sobre el origen no encuentra respuesta definitiva y se vuelve a plantear al final, para sugerir la distancia entre el lenguaje y los referentes, y postular una inadecuación que la novela ha ido descubriendo y acentuando: "lo que se llama pueblo o pequeña ciudad, todo eso, comienza a desplegarse de un modo elástico, inverso, al sentido de las cosas" (273).

La indagación sobre lo que es un pueblo se acompaña de una figuración movidiza del territorio geográfico y humano de la novela. De la misma manera que los vocablos parecen inestables, los espacios que designan son de contornos indecisos, a veces incluso borrosos. A esta dificultad se suman, para la traducción, las connotaciones históricas y culturales que opacan las palabras sin equivalentes en francés (los intraducibles

como “quinta” o “estancia” para limitarnos a los edificios) y que vuelven difícil la construcción, para el lector extranjero, de un referente ya de por sí lejano.

La segunda característica de la novela, y la dificultad consecutiva para la traducción, es el mismo modo de narrar. La escritura de Ronsino es indirecta, procede por aproximaciones progresivas, dejando siempre dudas e incertidumbres sobre lo que realmente pasó, de modo que los acontecimientos parecen constantemente envueltos en un velo de irrealidad, o atrapados entre capas de sueño y memoria. La filiación que Ronsino evoca con la obra de Juan José Saer o de Antonio Di Benedetto se verifica en la paradoja de su escritura que, si bien se inscribe en la realidad y se detiene en acercamientos sucesivos sobre la materia más concreta, pone constantemente en duda esta misma realidad a la cual se aproxima por tanteos progresivos, sugiriendo que las trampas de la percepción y de la memoria anulan el esfuerzo de aprensión.

Para tratar esta dificultad propia de la poética del escritor, terminé identificando dos elementos que traté por aislado para las necesidades de la traducción. El primero es el modo de hablar del campo. Las cosas, como bien dice la contratapa, “se saben y se dicen a medias”, como en los pueblos, reflejando una sociabilidad hecha de silencios y palabras medidas: “El Viejo me enseñó a no ser explícito. Es necesario construir los silencios. Esa es una buena forma de *decir*, dijo alguna vez” (14). Una de las dificultades planteadas por esta poética del habla silenciosa que retiene los enunciados y calcula el momento de su emisión es que la oralidad que la caracteriza no se limita a los diálogos, sino que permea la narración, produciendo un equilibrio sutil que es todo un reto para la traducción. El segundo elemento es el ritmo de la narración; es un tempo lento, un rumiar que permite el despliegue paulatino, inacabado, rizomático para retomar la constante y central referencia al árbol, de las tramas.

Para resumir esta caracterización de la novela de cara a su traducción, diré que se inserta en una dupla campo/ciudad de larga y compleja tradición en la literatura argentina con la cual no solo comparte un referente (la pampa) y un modo de narrar caracterizado por el trabajo de la oralidad sino que dialoga, mediante una serie de figuras históricas, textos y hasta películas mencionadas en la contratapa. No es el objetivo de esta presentación trazar ni siquiera la evolución de una dicotomía campo/ciudad que atraviesa la cultura argentina desde su origen. Sin embargo, a la hora de traducir, se hizo presente esta tensión histórica que Beatriz Sarlo fija en unos términos muy claros para la década de los veinte y del treinta, época en que la moderna y babélica Buenos Aires se afirma como el lugar donde se construye la cultura moderna. Así, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*, afirma que la ciudad

es la condición de la literatura incluso de la literatura de la pampa y que, si bien el campo es un tema, su lenguaje, sus formas (salvo la literatura de los gauchos) y sus mitos son urbanos. En este sentido, escribe Sarlo, el campo es el pasado inmediato y el otro radical de la ciudad, por consiguiente, un espacio preparado para el exotismo (72). Esto significa, en términos de tradición literaria, que los escritores del primer tercio del siglo veinte se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández (75).

Si bien como toda disyuntiva cultural, la pareja ideologizada que forma el binomio ciudad / campo ha seguido los cursos sinuosos de la historia y de la política argentinas, es un hecho que en la literatura la ciudad no solo ha ganado la partida como lugar privilegiado de enunciación sino también como emisora de un imaginario nacional. Sin embargo, esta victoria solo se sostiene con la presencia activa del contrincante; lejos de alimentarse de su muerte, vive de la existencia del otro término de la tensión. En este polo se sitúa la escritura de Ronsino que, como las de Juan José Saer o Haroldo Conti antes de él, redistribuye las cartas entre ciudad y campo (o provincia como en el caso de Puig). El propio Ronsino explica que empezó a escribir en la ciudad, "desde el desarraigo" (García), pero en su caso la ciudad es el detonante de una escritura rumiada en cierta forma antes. La mirada sobre el campo es interna, no externa; de modo que no sería exagerado afirmar que Ronsino, a la par que otros escritores contemporáneos como Selva Almada o Federico Falco, escribe fuera de o hasta contra el exotismo nacional de la pampa que domina la producción cultural argentina.

Era esencial tener en mente la percepción que la literatura argentina tiene de su propio espacio nacional a la hora de traducir ya que la traducción puede ser una caja de resonancia del exotismo, aunque sería sin duda muy ingenuo pensar que, en aras de una fidelidad absoluta y quimérica al original, la traducción debe o incluso puede evitar toda forma de exotismo. Ello supondría desconocer la naturaleza mimética e importadora de la operación. En tanto que arte de la mimesis, la traducción no copia el original sino que imita el impulso de su objeto de modo que la más fiel de sus manifestaciones siempre es una recomposición de la intención original del autor y que una distancia con el original es inherente a su movimiento. Luego, en tanto que práctica de importación, la traducción saca al objeto de su contexto y este fenómeno de descontextualización es lo que precisamente crea el exotismo.

La culpa de la traducción "mala" radicaría en la facilidad con que despertaría la vil pasión del exotismo, un impulso que ciega al observador y cosifica al observado. Si bien el exotismo peca por su frivolidad (como una forma de miopía que aísla al objeto de su contexto), no deja de constituir un aliciente de la lectura. En su elogio de la traducción como

escritura, Borges celebra el “aroma oriental” de la traducción de Antoine Galland, la primera y más famosa de las versiones de *Las mil y una noches* que, pese a ser “la peor escrita, la más embustera y más débil” (“Los traductores” 101) es la que universalizó al original como “repertorio de maravillas” (108). El exotismo de la traducción de Galland no solo agrada a sus contemporáneos y divierte a los posteriores “lectores anacrónicos” (101) sino que, mediante la inversión axiológica que Borges opera entre original y copia en su teoría de la traducción en “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de las mil y una noches” (1936), hizo de la obra árabe un clásico mundial.

No hay teoría de la traducción más estimulante que la de Borges; su ironía fuerza a revisar tópicos como el fetichismo del original o la inferioridad del texto traducido. Pocos son los escritores o pensadores que, como él, conciben la traducción como un procedimiento literario, una estrategia narrativa o un recurso retórico, para producir ficción y el texto traducido como un texto autónomo con derechos plenos a la literariedad. Es tentador y halagador para cualquier traductor tener presente sus ideas. Sin embargo, no es de olvidar que su elogio de la “mala traducción” como práctica creativa es el fruto de la interpretación del lector: en este reside la capacidad de detectar la creatividad de los errores, excesos o infidelidades del traductor. Por otra parte, su teoría se aplica a la traducción de clásicos, en la cual la relación del traductor con el autor y la del lector con el referente son muy distintas de las que supone la traducción de una novela contemporánea. Bien puede Borges olvidarse del original árabe para cotejar las traducciones de Mardrus, Burton, Laney y Galland y, en su gesto irreverente, declarar la plena autoría del traductor. No es preciso, creo, explayarse sobre el compromiso que supone traducir a un escritor vivo, en las obligaciones que implica firmar un contrato, profesional con una editorial y en cierta medida ético, con una obra y su autor. La postura del traductor difícilmente puede ser tan libre como la del lector postulado por Borges.

En cuanto a conservar los referentes del original, Borges determina que ninguna traducción puede ser fiel si la “fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna [de las traducciones de Homero] puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez” (“Las versiones” 112). En el caso de un texto contemporáneo argentino traducido hoy, los espacios, los hombres, las costumbres son por supuesto recuperables de manera que todas las traducciones, como en el caso de la traducción de la *Odisea* para un griego del siglo diez, pueden ser fieles para un lector argentino pero también para el lector francés si tenemos en cuenta que hoy las distancias culturales, por múltiples razones, se han acortado y que la pampa argentina no es un mundo totalmente desconocido para

un lector galo. De nuevo la proximidad temporal con el original cambia los términos del problema y la exigencia de fidelidad al autor, a su contexto y al lector se hace más presente que en el caso de la traducción de un clásico.

Sin embargo, tratándose de la traducción de la novela de Ronsino, imaginar que lo que no era exótico en el contexto argentino (o por lo menos para el escritor) podía seguir sin serlo una vez importado en Francia era una ingenuidad o un error que si bien procedía de un exceso de la virtud cardenal del traductor, podía privar al texto traducido de uno sus alicientes para el lector francés. Si la distancia se acortó entre los países y sus culturas no es, felizmente, nula y una parte de extrañeza será siempre el agrado de la lectura de literatura extranjera. De modo que las ideas de Borges actuaron, a la hora de traducir, como un horizonte de libertad: el exotismo es una parte inevitable de los intercambios culturales y quizás no sea malo desde un punto de vista literario. Para resumir, el escollo mayor era practicar un exotismo inconsciente al transformar *Lumbre* en una novela regionalista o folclorista, no solamente porque era traicionar la poética del escritor, su trabajo sobre el territorio y diálogo con la tradición literaria sino también ignorar otra tradición, la de la recepción de la literatura argentina en Francia y de un corpus preciso dentro de esa, la literatura de la pampa. Quizás en el trabajo de traducción importa tanto (o más) el diálogo con la propia tradición nacional y lingüística como la atención al original.

A medida que avanzó el trabajo, conforme iba encontrando las referencias a textos de Sarmiento o a *Martín Fierro*, necesité echar mano de las traducciones existentes para resolver problemas puntuales pero peliagudos como las citas. Luego, la necesidad se fue transformando en curiosidad, y extendí mis investigaciones a otros textos, no citados en *Lumbre*, pero que compartían con él o bien el referente pampeano o bien una poética, para consultar las soluciones encontradas por los traductores a las dificultades antes referidas, los referentes pampeanos o el tratamiento de la oralidad. A las traducciones se añadieron artículos, notas, entrevistas de los traductores que no solo ayudaron a pensar las dificultades técnicas planteadas por la traducción de la novela sino que fueron apareciendo como un objeto valioso para pensar la recepción de la literatura argentina en Francia. Tres son los traductores cuyas traducciones o artículos y notas consulté: Paul Verdevoye, traductor de *Martín Fierro*, Marcelle Auclair, traductora de *Don Segundo Sombra* y Laure Bataillon, primera traductora de la obra de Juan José Saer. Creo útil presentar brevemente a cada uno ya que, tanto como el texto que tradujeron, sus perfiles, sus contextos históricos y existenciales y sus reflexiones difieren mucho y representan etapas diferentes de una historia cultural de la traducción entre Francia y Argentina.



Paul Verdevoye (1912-2001) fue un lingüista, filólogo, historiador de la cultura. Hispanista de formación clásica, su primer contacto con la literatura argentina fue la traducción de gran parte de los cuentos de *Ficciones*, de Borges, libro que inaugura la célebre colección de Roger Caillois “La croix du sud” en 1951. Verdevoye tradujo sin haber pisado el suelo argentino, como él mismo lo comentó, con el ojo crítico del filólogo que era, reprochándose su juventud y su falta de conocimiento de la cultura y de la lengua argentina (52). A continuación y quizás para enmendarse de sus errores de juventud, siguió dedicándose al estudio de la cultura argentina con especial enfoque en la literatura decimonónica, y con su labor terminó construyendo un verdadero edificio enciclopédico del argentinismo cuyos hitos son un diccionario de argentino-español-francés, la traducción del *Matadero*, de Esteban Echeverría, *Soledad*, de Bartolomé Mitre, y culmina con la traducción de *Martín Fierro* en la colección de obras representativas de la Unesco en 1955, la única traducción completa del poema gauchesco todavía hoy en día.

En este marco patrimonial, de difusión cultural y de pedagogía de la colección de la Unesco, su traducción presenta las enormes virtudes de una traducción filológica: fidelidad, rigor lexical y métrico, verdadero amor al texto y su contexto. Verdevoye no se apocó ante la dificultad de traducir los refranes y juegos de palabra del héroe gaucho. Confesaré que fue un verdadero alivio encontrar la traducción del célebre chiste de Martín Fierro que desencadena el duelo con el Negro en el canto VII de la primera parte (“Va... cayendo gente al baile”), y que abre uno de los capítulos de *Lumbre*. Ahora bien, la traducción de Verdevoye, que por muchos aspectos es un *tour de force*, sufre también los límites de estas mismas cualidades filológicas: exceso de palabras argentinas y de notas explicativas, tono popular a veces forzado y hoy envejecido. Sin embargo, creo que se debe atribuir a la naturaleza del texto (un poema) y a la colección poco difundida en la que se publicó la traducción el hecho de que *Martín Fierro* sea un texto casi desconocido hoy en Francia.

No es el caso de *Don Segundo Sombra*. Publicada en 1932 en la recién fundada colección especializada en literatura extranjera “Du monde entier” de la editorial Gallimard, solo seis años tras la publicación del original y la muerte de Ricardo Güiraldes, el *Bildungsroman* nostálgico que resucita un mundo –el gauchesco– para despedirse de él, inspiró una pieza radiofónica del mismo nombre en la emisora nacional francesa en 1945, y se reeditó cuatro veces, la última en 2007, cuando los derechos cayeron en el dominio público. El relativo éxito del libro –un modesto *long-seller* en términos editoriales– se explica por las sucesivas lecturas críticas que supieron adecuar el libro al momento que atravesaba la sociedad y la literatura francesa de cada época. Así, por ejemplo, en una reseña de la traducción publicada en mayo de 1934 en el número 238 de

la *Nouvelle Revue française*, la principal revista literaria del entre-guerras, Denis Saurat subrayaba la vigencia literaria y hasta filosófico-política de *Don Segundo Sombra* y de su

concepción curiosa de un mundo en el que la sociedad como tal, la sociedad organizadora y protectora no interviene y en la cual su manifestación propia, la policía, está tranquilamente despreciada. Concepción muy atractiva para nosotros en estos años de carencia de este tipo de sociedad; de este tipo de mundo organizado sobre la fuerza individual y el respeto de cada uno por la fuerza de los demás y no sobre la fuerza colectiva o las dictaduras de las tropas del Estado. Uno se sorprende de la similitud entre el espíritu de Güiraldes y el de Chamson, de Malraux, e incluso, aunque un poco más alejados, el de Giono y Montherlant. Hoy se inserta admirablemente en nuestra literatura reciente, cuando en la época de Proust, el libro no hubiese coincidido con nuestras preocupaciones. Ahora nos parece una epopeya de la responsabilidad individual, cuando es justamente el problema que más nos preocupa.<sup>1</sup> (Carvallo 67) [la traducción es mía]

La interpretación de Saurat actualiza el sentido de la novela gauchesca al leer la trayectoria del héroe a la luz del clima moral y político de los años treinta cuando la desconfianza en las formas sociales y políticas de la democracia liberal y el consecuente culto de la fuerza individual cobraban las expresiones más diversas hasta las más inquietantes. El entusiasmo del crítico francés prueba también que una traducción pertenece al conjunto de publicaciones de su campo literario nacional y que, a la hora de interpretarla y de evaluarla, prima la relación que sabe entablar con su propio contexto literario e intelectual. Volviendo de nuevo a Borges quien, al considerar una particularidad de la traducción de *Las mil y una noches* por Burton –la restitución de los detalles eróticos que su predecesor, Lane, había borrado–, no se pregunta si el original los contenía; en vez de formular la interrogación más común, se interesa por lo que habrá sido, según él, la preocupación del traductor: ¿cómo interesar a los *gentlemen* ingleses del siglo XIX con folletines del siglo XII? La interpretación de Borges apunta una realidad que un traductor conoce bien: su traducción pertenece al momento –textos, lengua e imaginario– del campo literario de recepción.

El feliz *kairos* poético de la publicación francesa de la novela gauchesca de Güiraldes es en realidad el desenlace de una larga y asidua campaña de promoción crítica por parte del escritor y traductor, Valery Larbaud, figura importante del mundo intelectual y editorial desde los años diez, *passeur* de las literaturas extranjeras (particularmente anglosajonas e hispánicas) en Francia y amigo, entre otros, de Ramón Gómez de la Serna y de Ricardo Güiraldes. La profunda amistad que los unía, alimentada por viajes y

colaboraciones en revistas de ambos lados del Atlántico, se selló con la publicación de la traducción de *Don Segundo Sombra*, auspiciada por un Larbaud que rendía con esta un último homenaje al amigo muerto. La primera publicación de la novela en francés es un monumento poético como bien lo muestra el poema de Jules Supervielle, el escritor uruguayo-francés y tercera punta del triángulo amical, que abre la edición original, a la manera de un conmovedor *tombeau* poético. En conclusión, si la *paideia* rural del escritor criollista y cosmopolita argentino no se leyó como un libro folclórico en Francia es seguramente porque quienes aclimataron el libro en su nuevo contexto estaban compenetrados con la intención y el espíritu del único autor de la época para quien, según Beatriz Sarlo, la pampa no era exótica.

Si bien la productiva amistad de Ricardo Güiraldes y Valéry Larbaud ha sido ampliamente estudiada, la traductora se ha mantenido en una relativa sombra. Marcelle Auclair nació en Francia pero pasó gran parte de su infancia y adolescencia en Chile. Cuando Larbaud le confía la traducción de *Don Segundo Sombra*, Marcelle Auclair ya había publicado una novela en español y otra en francés y numerosos artículos en revistas tanto francesas como argentinas, entre ellas *Proa* y *Martín Fierro*. Junto con su marido Jean Prévost, escritor y colaborador en las mismas revistas argentinas además de colaborador fijo de la *Nouvelle Revue française* entre 1924 y 1940, Auclair era un miembro activo de los círculos literarios parisinos abiertos a la literatura extranjera. La circulación de esta dependía todavía en gran parte de los vínculos personales que se formaban en torno a revistas, como, por ejemplo, la breve pero influyente *Le Navire d'Argent* (1925-1926), fundada por otra figura del medio literario cosmopolita de París, Adrienne Monnier, y difusora, entre otros, de los escritores de la *Lost Generation* y de Alfonso Reyes, y de la cual Jean Prévost era secretario. La pareja compartía sin duda el fervor que animaba un mundo literario, “de lengua francesa pero internacional en su espíritu” (Monnier y McDougall 34).

La traducción aparece como “revisada por Jules Supervielle y Jean Prévost”. En un artículo publicado en la revista porteña *Síntesis* en 1929, la traductora, sin la tutela masculina que había rodeado la publicación, presenta al lector porteño “su diario de traducción”, su método que designa como “literal” y algunos pormenores de su trabajo (Auclair, “La traducción francesa de *Don Segundo Sombra*” 171). La decisión de optar por la literalidad es más que una señal de la devoción del círculo amical franco-uruguayo hacia Ricardo Güiraldes. Se inscribe a contracorriente de cierta tradición francesa de la traducción, elegante y aclimatadora que, si bien ya no daba lugar a los excesos de reescritura de las *Belles infidèles* del siglo XVIII, todavía imponía un tono culto y una exigencia de legibilidad, adecuado al llamado “estilo NRF” de corte neoclásico y que constituía uno

de los emblemas de la casa Gallimard de la época. Esta relativa audacia de Auclair, quizás atribuible a su familiaridad temprana con el español, la lleva a querer importar en la lengua francesa las marcas de la lengua extranjera, siguiendo en esto una tradición romántico-filológica iniciada por Schleiermacher y que se impondrá mucho más tarde en el mundo editorial francés, gracias a los esfuerzos de, entre otros, Antoine Berman. Así, para la palabra clave de “estanciero”, Marcelle Auclair propone substituir al anglicismo “gentleman farmer” que “tan difícilmente se atornilla en una boca francesa” por el neologismo “estancier”, “tal es la fe que tenemos en el porvenir de la palabra estancia” (175). Si dejamos de lado el rechazo de lo inglés y lo que puede expresar de anglofobia, esa pasión poco noble de la vida intelectual francesa y que se manifiesta con preferencia en una defensa puntillosa y algo ciega de la lengua francesa, es notable la voluntad de acoger el término español para enriquecer al idioma propio tanto más si de nuevo pensamos en la ideología imperante de la claridad y superioridad de la lengua francesa.

Me interesaron en particular las reflexiones de la traductora sobre los locativos por la importancia que adquieren en *Lumbre*. Para “rancho”, conservado en español por Paul Verdevoye en su traducción filológica de *Martín Fierro*, Auclair explica que a pesar de la insistencia de sus amigos argentinos, no lo quiso conservar por su cercanía con el “ranch” anglosajón, común en la lengua francesa. Pensó primero en el muy anticuado y bucólico “chaumière” para finalmente optar por el entonces más moderno “masure”, definiéndola como “la palabra justa” (173). Para mi propia traducción, he preferido modernizar el término y sobre todo insistir sobre el aspecto más urbano y destartalado que designa “rancho” en la novela de Ronsino, donde la ciudad avanzó sobre el campo y el edificio es la casa de la familia más pobre del pueblo, y usé puntualmente “bicoque”. El mismo proceso de modernización lingüística del francés y de urbanización del referente me llevó a traducir “quinta” o bien por “maison” o bien por “jardin” cuando Auclair había conservado el aspecto más rural, conforme con la situación del campo en la época (que si bien ya no era la pampa abierta seguía dominado por las actividades de la agricultura) al traducirla por “enclos” (Güiraldes 9). Podrá sorprender la preocupación por unos términos precisos cuando una novela se suele evaluar e interpretar por la perspicacia de sus análisis, la fineza de su estilo o su reescritura de una tradición. Sin embargo, la cuestión de los referentes cuando estos, como es el caso aquí, no tienen equivalentes en el mundo de su lector es el primer problema que encuentra el traductor de novela “realista” en el sentido amplio de la palabra. No sería exagerado afirmar que de la buena traslación del universo geográfico y social depende el éxito de la traducción. La buena traslación sería un equilibrio entre lo ajeno y lo propio, una distancia justa que evite el exotismo fácil pero

que mantenga la diferencia.

La misma lectura distanciada de la traducción de Auclair se impuso a la hora de traducir las palabras que creaban este famoso acento del campo. Ella era consciente de la dificultad de transmitir este tono en francés. Lo formuló con mucha perspicacia en un artículo de 1922 en el cual presentaba al lector francés el poema *Martín Fierro* y caracterizaba el tono como “popular” y no “populachero” (Auclair emplea la palabra “peuple” que cobra en su reflexión una connotación peyorativa), desprovisto “de las vulgaridades que asociamos a esta palabra” (17). “El pueblo francés”, escribe Auclair “canta para divertirse, burlarse o enfadarse. No tiene pretensión literaria. Pero el pueblo sudamericano es literario en su alma” (17). Si bien es muy discutible, la definición esencialista y despreciativa que Auclair propone de su propio pueblo (sin duda siempre más literario y socialmente aceptable cuando es ajeno) y acorde con la propia visión aristocrática de Ricardo Güiraldes, muy distinta de la de Ronsino, apunta un problema real en la literatura francesa, el de la expresión del habla popular, cuestión peliaguda que refleja la tensión entre élites y pueblo (Philippe 52-75). Si el problema sigue vigente hoy, se plantea de otra forma y no adopté las soluciones de Auclair que reflejan las preocupaciones literarias y sociales de su época. Por ejemplo, el apodo “el negrito” aparece en *Don Segundo Sombra* y en *Lumbre*. Su traducción en francés por “moricaud” por Auclair (Güiraldes 34), hoy es imposible por sus connotaciones racistas. Descarté “petit noir” porque tampoco me sonaba ya que la expresión remite a una persona africana en francés y también porque el uso de apodos es menos frecuente y no connotaba la familiaridad del original, este famoso tono del campo que Ronsino recrea. Aposté ahí también por la amplia difusión del español hoy en francés y decidí conservar el original.

Finalmente, el tono popular tiene su propia prosodia ya que no se limita a los diálogos ni a los apodos sino que permea la narración entera y le da su ritmo particular. Para esta cuestión prosódica, consulté las traducciones y las notas de Laure Bataillon, traductora, entre otros escritores argentinos, de Juan José Saer, amplia y excelentemente traducido en francés. Fallecida en 1990, Laure Bataillon fue una figura central para la difusión de la literatura rioplatense así como para la defensa de los derechos de los traductores en Francia ya que fue una de las fundadoras de sus principales asociaciones, A.T.L.A.S. (*Assises de la Traduction Littéraire en Arles - Collège International des Traducteurs*) y ATLF (*Association des Traducteurs Littéraires de France*). Su traducción del *Entenado* (*L'ancêtre*, 1988) le valió el mayor premio a la traducción en Francia que hoy lleva su nombre. Saer, residente en Francia, dejó un conmovedor testimonio del trabajo de colaboración que dio lugar a las traducciones y de la labor de difusión de su literatura por Laure Bataillon.

En un programa de radio en 1981, la traductora introduce *Les grands paradis* (traducción de *El Limonero real*) de esta manera: “el lector europeo siempre ávido de exotismo y de tropicalismo, encontrará materia para evadirse pero esta vez sin lo barroco. Todo pasa por una mirada que no es despiadada pero sí de una vigilancia extrema. Y es gracias a esta vigilancia que la experiencia de traducción de este libro ha sido para mí algo nuevo”<sup>2</sup> (72) [la traducción es mía]. Salvando las distancias históricas que se concentran aquí en la referencia a lo barroco que dominaba la difusión de la literatura latinoamericana en Francia (desde la publicación de las obras de Alejo Carpentier hasta el nombre de la colección donde se publicó la novela de Saer: “Flammarion Barroco”), creo que podría retomar la presentación de Bataillon para *Lumbre*. Luego, la traductora apunta con mucha justeza tres dificultades que son las que también encontré en mi traducción: transmitir “un habla ‘campesina’ apenas esbozada, pasada por el filtro Saer o una poesía natural (y no un lenguaje bruto)” (73); distinguir los distintos ritmos del texto, las rupturas y repeticiones de un mismo pasaje; recomponer una escritura que se sitúa entre el sueño y lo real donde hace falta conservar la fluidez de la frase que traduce esta fluctuación. Esta definición, y las dificultades que supone para un traductor, corresponde perfectamente a la escritura de Ronsino, salvo que la suya no se sitúa entre estados de conciencia sino entre capas temporales y de memoria. En las traducciones de Bataillon, en sus artículos y notas, lo que busqué fue una lectura y un tono de los cuales impregnarme.

A modo de conclusión, quisiera subrayar dos aspectos. El primero es la importancia de las redes profesionales y amicales tejidas por los traductores alrededor de los textos que transmitieron al lector francés. Sin esta dimensión humana con todos sus encuentros, azares felices o errores creativos, creo que no existirían estos textos o serían profundamente distintos. Esta transmisión procede de la actividad de crítico y promotor que cada uno de los tres traductores, el filólogo, la vanguardista y la poeta, por así decir, asumieron cada uno a su manera. Dicha actividad es una auténtica lectura crítica que se forja en los propios textos de los traductores. En este sentido, los distintos paratextos que he podido consultar fueron una fuente de información técnica para mi propio trabajo pero encontré ahí también lugares de reflexión sobre las lenguas y las culturas en contacto. En lo que podría constituir un género en sí (el diario de traducción) se va formando un intérprete con su mirada analítica, precisa, al ras del texto, y que pasa por un círculo hermenéutico del detalle a la comprensión global del texto e incluso del libro, de su circulación desde la mesa del escritor hasta las manos del lector.

A estos intérpretes que son los traductores se debe la lectura continua de la literatura argentina en Francia. Forman no tanto una tradición de

recepción sino una constelación fluida. En esta constelación pensé a la hora de encontrar el título francés de *Lumbre, Lueurs de la pampa*. A la luz del título original, el francés añade una precisión geográfica en la que confluyen el exotismo que tanto agrada al lector y las reminiscencias más secretas de la biblioteca franco-rioplatense, *L'homme de la pampa*, de Jules Supervielle, otro miembro del catálogo de Gallimard y el más olvidado *Luces de la pampa*, de Lysandro Galtier, traductor de Apollinaire.

### NOTAS

1 “Conception curieuse d’un monde où la société comme telle, la société organisatrice et protectrice n’intervient pas, et où sa manifestation propre, la police, n’est que méprisée tranquillement. Conception très attrayante pour nous en ces années de carence de ce genre de société ; de ce genre de monde organisé sur la force individuelle et le respect de chacun pour la force des autres, et non sur la force collective ou la dictature des troupes de l’Etat. On ne peut qu’être frappé de la ressemblance entre l’état d’esprit de Güiraldes et celui de Chamson, de Malraux, et même, un peu plus loin pourtant, celui de Giono ou de Montherlant. *Don Segundo Sombra* vient s’enchâsser admirablement dans notre littérature récente, alors qu’à l’époque de Proust ce livre fût tombé à côté de nos préoccupations. Maintenant, il nous paraît une épopée de la responsabilité personnelle, à un moment où c’est justement le problème qui nous préoccupe le plus”.

2 “Le lecteur européen toujours avide d’exotisme et de tropicalisme va bien trouver ici motif à dépaysement, mais cette fois plus de baroque. Tout est passé au fil d’un regard non pas impitoyable mais d’une vigilance extraordinaire. Et c’est grâce à cette vigilance que l’expérience de traduction de ce livre a été pour moi quelque chose de nouveau”.

### OBRAS CITADAS

Auclair, Marcelle. “La traducción francesa de *Don Segundo Sombra*”. *Síntesis*. 29 (1929): 171-180. Impreso.

\_\_\_\_\_. “La poésie argentine: José Hernández”. *La revue européenne*. 27 (1925): 13-22. Impreso.

Bataillon, Laure. *Traduire, écrire*. Paris: Arcane 17, 1991. Impreso.

Berman, Antoine. *L’épreuve de l’étranger: Culture et traduction dans l’Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1984. Impreso.

Blasi, Alberto. *Güiraldes y Larbaud, una amistad creadora*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970. Impreso.

Borges, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1954. 105-112. Impreso.

\_\_\_\_. "Los traductores de las mil y una noches". *Obras completas*. Vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 1954. 99-134. Impreso.

Carvalho, Fernando. *L'Amérique latine et "La Nouvelle Revue française"*. Paris: Gallimard, 2001. Impreso.

García, Javier. "Hernán Ronsino: 'Escribo desde el desarraigo'". *La tercera*, 13 de enero 2015. Web. 10 sept. 2017 <<http://www.latercera.com/noticia/hernan-ronsino-escribo-desde-el-desarraigo/>>.

Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra. Traduit de l'espagnol (Argentine) par Marcelle Auclair et révisé par Jean Prévost et Jules Supervielle. Préface de Jules Supervielle*. Paris: Gallimard, 1932. Impreso.

Hernández, José. *Martin Fierro. Traduction, introduction et notes de Paul Verdevoye*. Paris: Nagel, 1955. Impreso.

Monnier, Adrienne y Richard MacDougall. *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996. Impreso.

Philippe, Gilles. "Langue littéraire et langue parlée". *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Eds. Gilles Philippe y Julien Piat. Paris: Fayard, 2009. 52-75. Impreso.

Ronsino, Hernán. *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988. Impreso.

Verdevoye, Paul. *Literatura argentina e idiosincrasia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Impreso.