

Localismos, glosarios y oralidad en tres intraducibles (y traducidas) novelas latinoamericanas

Localisms, glossaries and orality in three untranslatable (and translated) Latin American novels

Florence OLIVIER

CERC, Université Sorbonne Nouvelle, Francia
flordolivo@wanadoo.fr

Resumen

Son objeto de discusión en este artículo, tres obras literarias escritas originalmente en español latinoamericano cuya configuración lingüística, específicamente lexical (localismos, glosarios y oralidad) haría pensar en que su traducción a otros idiomas sería imposible. Sin embargo, fueron traducidas a otras lenguas, entre ellas el francés. Se hace una revisión de estas obras a la luz del trabajo filológico-filosófico de Barbara Cassin y de Jacques Derrida. El proceso de traducción se mueve entre los vocablos "intraducibles", lo semántico-conceptual y lo intraducible como cuerpo verbal de tal lengua que se maneja con fines estéticos en un texto literario media sin embargo una distancia considerable. Lo intraducible, en cuanto se trata de traducir una obra literaria, atañe al significante en el horizonte de la función estética del lenguaje. Tanto los "intraducibles" como lo intraducible serían aquello que no cesa de (no) traducirse, aquello que motiva un incesante trabajo de traducción y, desde esta perspectiva, se piensa el trabajo del traductor como búsqueda no de la mejor traducción, última y definitiva, sino de la mejor traducción para tal o cual efecto de recepción.

Palabras clave: Intraducibles, traducción, localismo, representación del mundo.

Abstract

This article discusses three literary works originally written in Latin American Spanish whose linguistic, specifically lexical, configuration (localisms, glossaries and orality) would make one think that their translation into other languages would be impossible. However, they were translated into other languages, including French. A review of these works is made in light of the philological-philosophical work of Barbara Cassin and Jacques Derrida. The translation process moves between the "untranslatable" words, the semantic-conceptual and the untranslatable as a verbal body of such language that is used for aesthetic purposes in a literary text, although there is a considerable distance between them. The untranslatable, when it comes to translating a literary work, concerns the signifier in the horizon of the aesthetic function of language. Both the "untranslatables" and the untranslatable would be that which does not cease (not) to be translated, that which motivates an incessant work of translation and, from this perspective, the work of the translator is thought of as a search not for the best, final and definitive translation, but for the best translation for a particular effect of reception.

Keywords: Untranslatables, translation, localism, representation of the world.

¿Podríamos o deberíamos pensar en toda la literatura como un cuerpo verbal intraducible? Si nos atenemos a las reflexiones teóricas en el campo de la filosofía, que no se refieren a lo intraducible sino a los “intraducibles”, adelantadas recientemente por Barbara Cassin mientras desarrollaba bajo su dirección *Le vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Seuil, 2004) podríamos decir ¿Por qué no?

Para definir los “intraducibles” Barbara Cassin toma prestada la formulación de Derrida: “lo que no cesa de (no) traducirse” (2016: 54, traducción nuestra), y se apoya en su formación de helenista y su reivindicada postura de sofista para elogiar la traducción como práctica que permite pensar la disociación entre logos y lengua. Porque, asevera, pensamos según la lengua a la que acudimos para hacerlo, filosofamos en (distintas) lenguas. Al convocar en el pleno texto cuanto, en las traducciones de los textos filosóficos, suele verse indicado entre paréntesis o relegado a las notas a pie de página, la empresa del *Vocabulaire européen des philosophies* arroja luz sobre aquellas diferencias terminológicas que delatan diferencias conceptuales

Lo que puede interesarnos, de esta máquina para cuestionar lo universal o para “complicarlo”, es que recurre a la filología como caballo de Troya para penetrar en la Ciudad filosófica, y muy concretamente a la introducción de 1816 de Wilhelm Von Humboldt a su versión en alemán del *Agamenón* de Esquiles. Juzgando aquella obra intraducible al tiempo que la traduce, el filólogo y traductor alemán saca de su trabajo reflexiones más generales. Intraducible a sus ojos, esta obra lo es por varios motivos: necesariamente por su gran originalidad y su intensidad estética, que le dieron tal papel fundador en la cultura griega antigua que resultan difíciles de transponer o recrear en otra cultura y en otro tiempo; también lo es por su singularidad a secas, por ser ella misma, por ser única. Y Humboldt prosigue, según lo cita Barbara Cassin, con un comentario sobre la oscuridad, en una primera lectura, de la obra de Esquilo, que prescinde de “conjunciones intermedias” para expresar, de manera secuencial, “pensamientos, imágenes, recuerdos y presentimientos que emanan de un alma hondamente conmovida” (citado en Cassin, 2016: 185, traducción nuestra). Barbara Cassin, obviamente, interpreta que tal observación atañe a la calidad sintética y veloz de la tragedia y poema de Esquilo, o sea a su ritmo, y destaca cómo Humboldt señala el especial cuidado que puso al buscarle una forma métrica depurada y justa a su versión alemana del texto griego. Humboldt entiende la traducción de semejante texto intraducible como una tarea inconclusa y, al cabo, colectiva, cuyas etapas consisten en las sucesivas versiones traducidas a las que da lugar la obra como si éstas fuesen otros tantos asedios o mejor dicho obsequios a lo largo de un amoroso cortejo. Así, el cuerpo verbal intraducible del texto, su materialidad rítmica y sonora, sólo puede traducirse partiendo de un “amor sencillo y sin pretensiones por la obra original” (citado en Cassin, 2016: 187, traducción nuestra), amor cuyo grado de fidelidad encuentra sus límites en la discreción con la que se manifiesta, o sea se deja percibir en la versión traducida, la presencia, no la extrañeza, sino el elemento extranjero. Juzgará el discreto lector, confía Humboldt. Éste, asimismo erudito o filólogo en este caso, se convierte *ipso facto* en el tercero en concordia o en discordia entre el autor y el traductor, en la autoridad que valida tal o cual traducción de la obra original, por ser esta versión ni excesivamente apegada a la letra del original ni desdeñosa de los efectos que ésta procura.

Según Jacques Derrida, citado por Barbara Cassin en su *Elogio de la traducción* (2016), un cuerpo verbal sería lo intransferible de una a otra lengua, lo que la traducción abandona o soslaya, consistiendo en este mismo gesto la energía específica de la traducción. Comenta la filósofa: “El cuerpo de las lenguas es aquello con lo que, por antonomasia, se ven confrontados los llamados traductores literarios y en primer lugar los poetas traductores y los traductores poetas, [es] lo intraducible en singular, aunque con una i minúscula, el significante en sus sonoridades, ritmos, lenguas tales como se experimentan, tales como existen.” (2016: 69. Nuestra traducción). Deslindando el campo de la filosofía del de la literatura al tiempo que subraya sus colindancias, en especial en las tradiciones en lengua italiana, española, portuguesa, Barbara Cassin le busca al primero un territorio más abierto. Mediante la diferencia que establece entre lo “Intraducible” con i mayúscula, superstición tanto de la traducción como de la filosofía adepta de la Verdad, asimismo con mayúscula, y lo intraducible con i minúscula que germina y se pluraliza en el *Dictionnaire des intraduisibles*, es cómo reivindica, frente a la supuesta unicidad universal del concepto, la diversidad conceptual abocada a la diversidad de las lenguas. Así, en plural, los “intraducibles” de las filosofías europeas son voces o vocablos rodeados de comentarios y de sus posibles o habituales traducciones, sin que ninguna se vea

designada como la precisa. Cassin define el *Dictionnaire* como "pluralista y comparativo, en un gesto sin clausura, mucho más borgiano o oulipiano que destinal y heideggeriano" (2016: 54).

Entre los "intraducibles", vocablos y núcleos semántico-conceptuales, y lo intraducible como cuerpo verbal de tal lengua que se maneja con fines estéticos en un texto literario media sin embargo una distancia considerable. Los "intraducibles" de las filosofías europeas, contabilizados, fueron seleccionados para elaborar un vocabulario comparativo. Lo intraducible, en cuanto se trata de traducir una obra literaria, atañe al significante en el horizonte de la función estética del lenguaje. Guardemos sin embargo la idea de que tanto los "intraducibles" como lo intraducible serían aquello que no cesa de (no) traducirse, aquello que motiva un incesante trabajo de traducción, al cabo colectivo y por ello emparentado, de cierto modo, con la tarea a la de la investigación. Desde esta perspectiva, en ambos casos, el terminológico y el textual artístico, se piensa el trabajo del traductor como búsqueda no de la mejor traducción, última y definitiva, sino de la mejor traducción para tal o cual efecto de recepción. En el ámbito de la traducción literaria, aun cuando no se trata de retraducir un texto sino de traducirlo por primera vez, podría compararse el trabajo del traductor, ciertamente individual pero inscrito en el proceso colectivo, diacrónico y sincrónico, de la traducción, con el de un investigador especializado en la crítica literaria.

Pero dejemos de lado, siquiera de momento, la estimulante perspectiva global del intraducible cuerpo verbal de la lengua tal y como lo maneja determinado texto literario. Detengámonos en uno solo de sus componentes, el más inerte al parecer, el léxico, y recordemos cómo, dentro de una misma lengua una y diversa, el español, pudieron valorarse literariamente como intraducibles ciertos términos locales o regionales. La vindicación de semejantes términos, aprehendidos desde una norma lingüística nacional o desde una norma que asimilaba el lenguaje literario a un estilo "noble" o "culto" del que se suponía que trascendía las singularidades de las hablas nacionales de una misma lengua, forma parte de la historia literaria hispanoamericana. Las novelas canónicas regionales o "de la tierra" que se publicaron en los años veinte del pasado siglo en Colombia, Argentina y Venezuela apuestan, en efecto, por darle derecho de piso o de ciudadanía a un léxico -y a una sintaxis de lo oral-supuestamente autóctonos que caracterizan el habla de una región cuya identidad natural y cultural se explora y a menudo se celebra, convirtiéndola en emblema del espíritu nacional. Tres suelen constituir el núcleo ejemplar¹ del conjunto de esa producción en las historias de la literatura hispanoamericana: *La vorágine* (1924), novela de los llanos orientales y de la selva amazónica del colombiano José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), novela de la pampa del argentino Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929), novela de los llanos del venezolano Rómulo Gallegos. El gesto de convertir en territorios literarios los llanos colombianos o venezolanos, la selva amazónica, la pampa de la provincia de Buenos Aires venía a la sazón a proseguir simbólicamente la tarea civilizatoria y altamente política de una integración nacional o alertar sobre la urgente necesidad de llevarla a cabo.

Estas regiones llegan a aparecer en las novelas como reserva natural, acervo cultural popular y tierra de promisión de lo nacional. Como si se tratase de la mitificada parte infantil o juvenil, cuando no salvaje, del territorio y de la nación, aún a la espera de una educación que encauzara las virtuales o aseveradas cualidades morales de sus pobladores. A imagen de unos pioneros penetrando en una región de "frontera", los novelistas pretendían, no sin arrojo lírico, introducir así un dialogismo entre habla popular regional y lenguaje culto nacional; se esmeraban en presentar una viva práctica local de la oralidad a la lengua de escritura nacional e internacional. Concretamente, la incorporación del habla popular regional en el relato novelesco se maneja en los diálogos que sostienen los personajes locales. En un trabajo de rescate folclorista de la poesía popular, se transcriben además estrofas o coplas en ocasionales escenas en las que rivalizan en destreza los llaneros venezolanos o los bailadores y cantantes de un gato o cuadrillo pampero. Sin embargo, la valorización estética del habla y la cultura regional, su migración y afincamiento en la lengua escrita literaria, no siempre se disoció a ojos de los autores y/o sus editores de una necesidad de extenderles un salvoconducto lingüístico. Si bien no pareció preocupar a los novelistas que sus lectores se vieran confrontados con la sintaxis del oral, Rivera y Gallegos sí se creyeron deudores de la traducción a un supuesto castellano común de los

1 Y ello, desde su temprana recepción. Véase el artículo que publica en 1936 el cubano Juan Marinello: «Tres novelas ejemplares (*Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* y *La Vorágine*)», *Bimestre Cubano*, n.º 38, La Habana, 1936, p. 234-249

términos locales, obviamente percibidos como forasteros respecto de un simbólico centro o capital o metrópolis de la lengua escrita. Así, el sentido de los términos locales o simplemente populares, presentes en el relato novelesco y, en el caso de *La vorágine*, entrecomillados o en cursivas, se ve aclarado mediante perífrasis definitorias o traducido con aproximativos sinónimos en un glosario final.

Caso aparte es *Don Segundo Sombra*, cuya primera edición de 1926 por la vanguardista editorial Proa de Buenos Aires no incluía glosario alguno como tampoco lo incluyeron las siguientes ediciones argentinas de la novela. Si bien la primera edición, colombiana, de *La Vorágine* (Bogotá, Cromos, Luis Tamayo y Cía, 1924) carecía de glosario a diferencia de la primera edición, española, de *Doña Bárbara* (Barcelona, Araluce, 1929), esta divergencia no puede adjudicarse con total certeza al ámbito literario del país de publicación, sea el nacional o el de la península, que apuntaba a una eventual distribución internacional en los países hispanohablantes. En efecto, desde la tercera edición de su novela (Bogotá, Minerva, 1926), tan colombiana como las primeras dos, José Eustasio Rivera le agregó al relato un "Vocabulario", por cierto, relativamente escueto, que, con cierta lógica, amplió dos años después para una edición neoyorquina en castellano. La fortuna y evolución de estos glosarios originales en las sucesivas ediciones de las novelas se han ceñido a estrategias editoriales deudoras del país y de la época de publicación, así como del tipo de edición. Por motivos tal vez menos divergentes de lo que parecería, tales glosarios se han incluido tanto en las ediciones en colecciones populares realizadas en España, incluso en algunas recientes, como en las ediciones críticas de las tres novelas en colecciones tan prestigiosas como Archivos ALLCA-Unesco o "Letras Hispánicas" de la madrileña editorial Cátedra. Fuera de Argentina, la excepción que constituía la ausencia de glosario en la primera edición de *Don Segundo Sombra*, feliz elección a ojos del lector actual, no se ha mantenido a lo largo de la historia editorial de la novela. Si bien se ha tendido a conservar dichos glosarios y, a menudo, a ampliarlos con miras científicas, también puede comprobarse un reciente y relativo cambio de paradigma en la aprehensión académica de la norma léxico-lingüística de un español general como supuesto garante de la legibilidad de las obras en todos los países del ámbito hispánico. Así, para la edición crítica de *Doña Bárbara* que elaboró para Cátedra en 1997, el venezolano Domingo Miliani, reconocido especialista en la obra de Gallegos, resuelve eliminar el glosario original, aunque lo sustituye por notas a pie de página, invocando la necesidad de una mayor precisión lexicográfica:

El *Vocabulario*, al final del libro, incluido en las ediciones anteriores de la novela, fue sustituido por una secuencia de notas lexicográficas a pie de página. Ellas explican los *americanismos* [en este caso *venezonalismos*] en el contexto de la obra. Cuando los lexemas son explicados por Gallegos en la novela, se obvia su descripción en notas. (Miliani en Gallegos, 1997: 89)

Al calificar de *venezonalismos* los términos de la región llanera, Miliani desplaza parcialmente, en aras de un público lector panhispánico, el criterio que parecía regir inicialmente el "Vocabulario": de la escala regional/nacional se pasa a la escala nacional/internacional. Para la edición crítica de *La Vorágine* en la misma colección de Cátedra, la colombiano-catalana Montserrat Ordóñez propone por su parte una apreciación contemporánea del gesto léxico inicial del autor, subrayando el cambio de sensibilidades y criterios respecto de lo paradójicamente forastero del léxico regional:

En primer lugar, se suprimen las comillas (en la primera edición de 1924 eran cursivas) con las que Rivera señaló lo que él consideraba provincialismos o regionalismos. [...] Como ya la mayoría de esos términos han pasado a ser de uso corriente, mantener las comillas o las cursivas sólo haría más confusa la presentación del texto y más difícil la lectura de esta edición, que no pretende ser la edición crítica definitiva. Se aprovechó la intención cuestionadora de Rivera, sin embargo, para anotar y explicar precisamente estas palabras, a pesar de que aparecen en los diccionarios de la lengua. (Ordóñez en Rivera, 1990: 59)

En cuanto al glosario final, lo reproduce fielmente su edición, no sin una nota que señala sus limitaciones e inconsecuencias lexicográficas y sociolingüísticas. La edición crítica elige así respetar la estrategia de Rivera, quien se presentaba en la ficción como el editor de un manuscrito ajeno.

Sobra decir que, desde su primera publicación, cada una de las tres novelas ha sido sometida a un prolongado proceso crítico nacional e internacional que, desde sucesivas lecturas ideológicas, ha

interrogado la validez estética y el grado de realismo de su resuelta heterogeneidad lingüística. Se ha señalado a menudo que la confrontación entre el registro del lenguaje culto y el popular del habla regional dejaba traslucir la ambivalencia de los autores respecto de las culturas populares regionales que pretendían valorar. Desde la polémica argentina en torno a la imagen del gaucho en *Don Segundo Sombra*, juzgada por demás mitificada y clasista por los realistas marxistas, hasta las lecturas de *La vorágine* que ponen de relieve cuán degradada imagen de los indios amazónicos ofrece la novela, pasando por la interpretación maniquea de *Doña Bárbara* a la luz de la dicotomía entre civilización y barbarie, no han faltado las condenas a estos intentos de dialogismo novelesco, tan sinceros como contradictorios.

Zanjando las controversias nacionales en torno a Don Segundo Sombra, Ernesto Sábato escribía en los ochenta:

Un crítico argentino, que pretende utilizar a Marx como maestro, sostiene que el Don Segundo Sombra de Güiraldes no existe, que es apenas la visión que un estanciero tiene del antiguo gaucho de la provincia de Buenos Aires; lo que es más o menos como acusar a Homero de falsificador porque exhaustivos registros llevados a cabo en las montañas calabresas y sicilianas no han dado con un solo cíclope. [...] Que los sociólogos de la literatura ni los profesores de folklore no pierdan tiempo tratando de desautorizarlo. (Sábato en Güiraldes, 1988: XV)

Con sobrada agudeza y talento para dirimir cuestiones estéticas relacionadas con los usos nacionalistas de un léxico local, Jorge Luis Borges ya había elogiado la novela de Güiraldes en su famosísimo ensayo de 1931 "El escritor argentino y la tradición", que demuele las falacias o falsas soluciones del nacionalismo literario. Borges salva a la obra de Güiraldes de su exclusiva valoración según criterios nacionalistas al subrayar cuan permeada por literaturas extranjeras es esta novela argentina, ya sea en su registro metafórico cercano a las "metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre" (Borges, [1951] 1989: 271), o en su fábula, inspirada en el *Kim* de Kipling y el *Huckleberry Finn* de Twain. Recalca así las distancias que guarda Don Segundo Sombra respecto de la literatura gauchesca del siglo XIX argentino. Tan admirable como artificiosa, esta poesía gauchesca, explica Borges, pretende inspirarse en la poesía popular cuando de hecho traiciona la ambición que ésta encierra: tratar de temas nobles en un lenguaje que no atesora "palabras nativas" ni busca acentuar el color local. Borges asesta el siguiente argumento para subrayar la diferencia entre la impostación de lo popular en la poesía gauchesca y lo auténticamente popular de la poesía de los gauchos: "La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi." ([1951]1989: 268).

El firme rechazo que preconiza Borges ante el recurso a la proliferación de los localismos y sus correlativos glosarios para garantizar la nacionalidad literaria se entiende, no como condena de la argentinidad literaria sino como un plural deseo de apertura: a la expresión oblicua de lo argentino, acaso inadvertida por el propio autor; a la literatura universal; a una comunidad de lectores conformada, de entrada, por cuantos lean en español. Y se acompaña, desde luego, de un elogio o defensa de la traducción.

Sin embargo, el gesto inicial de un Güiraldes, cuya obra manifiesta una fecunda tensión entre lo local y lo universal -restringido éste a lo europeo y estadounidense-, responde a un obvio deseo de precisión lexicográfica en el rescate de los términos locales de la provincia de Buenos Aires, donde el escritor posee una estancia. Colecciona amorosamente estos términos como si fuesen muestras botánicas recogidas en un herbario y trabaja tanto con su conocimiento personal de ese léxico como con obras especializadas, cuyas eventuales lagunas intenta paliar.

Prueba de ello, el hecho de que la primera edición, argentina, y la segunda, española, de su primera novela, *Raucha* (Buenos Aires, José Tragant, 1917; Madrid/Barcelona, Espasa Calpe, 1932), incluyeran un glosario de localismos pamperos cuya necesidad justifica Güiraldes con esta indicación: "El siguiente vocabulario contiene palabras de uso común en nuestra provincia que no figuran en el *Vocabulario Rioplatense Razonado*, de Daniel Granada." (1932: 259). Este mismo glosario sirvió de modelo y guía para aquellos que se agregaron a las ediciones no argentinas de *Don Segundo Sombra*. El

estudio genético de esta novela² señala por otro lado que, durante el proceso de pulimiento del texto, el escritor puso especial cuidado en diferenciar el lenguaje culto de las partes narradas del habla de los personajes gauchos en los diálogos y, para ello, acudía al *Pequeño Larousse Ilustrado* (1913) del español Miguel de Toro y Gisbert para descontaminar el registro culto de la impronta lingüística local.

Tal esmero distintivo hace del autor un sociolingüista amateur, que maneja a conciencia los localismos y les da cabida en el idioma escrito sin por ello desvincularse de la norma de un español escrito general, brincando de uno a otro registro como cambia de montura el jinete. Similar, en gran parte, aunque tal vez dueño de menor soltura, resulta el trabajo de Gallegos con el lenguaje de los llaneros venezolanos o el de Rivera con el habla de los colombianos. Ni Gallegos ni Rivera eran siquiera parcialmente oriundos de las regiones llaneras de sus respectivos países, como sí lo era Güiraldes de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires. A esta menor familiaridad con las hablas regionales, a la inexistencia de una tradición literaria llanera parecida a la gauchesca, a la publicación en España de *Doña Bárbara*, se debe sin duda la urgencia con la que ambos autores introdujeron sus glosarios en las tempranas ediciones de sus respectivas novelas. De manera más dinámica y sutil, una escena de *La Vorágine*, que narra cómo los fugitivos amantes capitalinos Alicia y Arturo Cova se inician a su nuevo entorno, transfiere a los personajes de la ficción el goce que habrá experimentado el autor al aprender a manejar el léxico llanero: "Poco a poco el regocijo de nuestras lenguas fue cediendo al cansancio. Habíamos hecho copiosas preguntas que don Rafo atendía con autoridad de conocedor. Ya sabíamos lo que era una mata, un caño, un zural, y por fin Alicia conoció los venados." (Rivera [1924], 1990: 92) A compartir este mismo goce lingüístico y estético se convida a los lectores de la novela. Una de las esenciales apuestas literarias que encierra la heterogeneidad lingüística de las llamadas tres novelas ejemplares de Rivera, Güiraldes y Gallegos estriba en despertar en el lector el goce de aquella convivencia novelesca entre registros y regiones del idioma, enseñándole a leerla, y no sólo a nivel léxico.

Imaginemos a un lector hispanohablante de los años treinta, ni argentino de la pampa, ni colombiano ni venezolano de los llanos o la selva, un curioso lector quien, dócil o necesitado o afligido de lexicomanía, como Baudelaire, consultaría y cotejaría los glosarios iniciales o añadidos de las tres novelas. Ciertamente se admiraría de la diversidad de esos intraducibles términos locales de los universos de la ganadería o las caucherías, pero también notaría la presencia de no pocas palabras emparentadas. Desde luego, *La Vorágine* y *Doña Bárbara* comparten un léxico llanero cuyas variantes colombianas y venezolanas se hacen tal vez sensibles, antes que por una real diferencia, por la selección de términos que hizo cada autor. Pero incluso el glosario pampeano de ciertas ediciones de *Don Segundo Sombra* abarca algunas palabras que, lejos de ser locales, pertenecen al léxico rural del arte de la ganadería, que es común a muchas hablas del español. Veamos unos ejemplos por el puro placer de la poética que nos brinda la similitud-disimilitud de las acepciones y de las variantes definitorias:

- Apadrinar: ayudar en la doma (DSS)/ Amadrinador: jinete que acompaña al domador (DB).
- Atropellada: embestida (DSS)/ Atropellada: atropello (DB).
- Banco: extensión plana de terreno (LV)/ Banco: la parte prominente, de mayor o menor extensión, que sobresale de las sabanas. (DB).
- Barajustar: huir en tropel (LV)/ Barajustar: embestir, arremeter (DB).
- Barajuste: dispersión, atropellada (LV)/ Barajuste: desbandada (DB).
- Boleadoras: instrumento de dos o tres bolas de piedra (...) forradas de cuero y sujetas a sendas guascas, que se arrojan a los pies o al pescuezo de los animales para aprehenderlos (DSS)/ Bolerear: Hacer caer una bestia enlazándole las patas delanteras (DB).
- Cabrestear: cuando la bestia sigue al que la lleva del cabestro (DSS)/ Cabrestear (una punta de ganado): guiarla al esguazar un río, nadando delante de ella (DB).³

2 Véase el "Estudio filológico preliminar" de Élica Lois en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición crítica, Paul Verdevoye (coord.), ALLCA, 1988, p. XLI-XLII.

3 Los títulos llevan aquí las siguientes abreviaturas: DSS por *Don Segundo Sombra*, LV por *La vorágine*, DB por *Doña Bárbara*. Los respectivos 2 glosarios consultados pertenecen a las siguientes ediciones: Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, "Clásicos universales", 2000, p. 211-218; Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Bogotá, Editorial Minerva, tercera edición, 1926, p. 313-314; Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara* [1929], *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 800-803.

De glosario a glosario, entre *La Vorágine* y *Doña Bárbara*, se dan la réplica las voces "caribe", "cazabe", "coroto", "corrido", "chinchorro", "maraca", "morocota" o "morrocota", "puntero", "topocho", "trambucada", "trambucarse".

Con razón se divirtió Roberto Bolaño al recibir en Caracas el premio Rómulo Gallegos y afirmar en su discurso que, disléxico o patafísico, solía confundir las capitales de Colombia y Venezuela por la B/V de Bogotá y Venezuela, y la C de Caracas y Colombia. En un iconoclasta bolivarianismo literario barajó enseguida los títulos de varias novelas canónicas latinoamericanas, atribuyéndoles nacionalidades, si bien fantasiosas, no injustificadas desde la lógica de sus estrategias literarias. Así burlados los nacionalismos, queda el territorio o la región literaria latinoamericana y mejor aún el de la lengua, incluida España. Al fin Bolaño afirma ser "chileno y también (...) muchas otras cosas" (Bolaño, 2004: 36) antes de retomar por su cuenta que "la patria de un escritor es su lengua", frase que le suena un tanto demagógica. El correlato sería que también la patria de un lector es su lengua de lectura, aun cuando lee varias. En este sentido, las novelas regionales de Rivera, Güiraldes y Gallegos conducen a su lector hispanohablante a sendas regiones de la lengua, y le enseñan a gozar lo forastero de unos paisajes léxicos e idiomáticos que, si bien lo desconciertan, acaban siendo suyos, glosarios mediante, a la manera de los tantísimos términos del diccionario que no suele usar. De algún modo, este lector experimenta los localismos como "intraducibles" que ocasionalmente podrá identificar al hilo de otras lecturas, jugando con la diversidad terminológica de las hablas regionales del español. No otra buena disposición ha de tener el lector contemporáneo de literatura en español que no deja de (no) traducir, por lo general sin recurrir a glosarios, obras, no siempre repletas de localismos, de las diversas tradiciones nacionales que forman su patria grande.

Del placer, o del engorro si la disposición es mala, que la diversidad intralingüística del español depara al lector hispanohablante de *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*, se verá algo frustrado quien lea estas novelas en versiones traducidas. No resulta menor ni baladí, en efecto, el desafío que plantea su traducción a otra lengua. En este caso traducir con cierta justicia implicaría un intento por recrear el principio y el efecto de la heterogeneidad lingüística de la obra original pese a la manifiesta imposibilidad de calcar el trabajo lexicográfico de los escritores o su codificación ortográfica de la fonética de las hablas regionales. Si bien las hablas regionales del español no difieren tanto entre sí como los dialectos de la península italiana que, en ocasiones, se ven confrontados en un mismo texto literario con el "italiano común", puede orientarnos al respecto la reflexión que propone el italianista, traductor y poeta Jean-Charles Vegliante sobre la traducción al francés de semejantes ejercicios de diglosia literaria. En un artículo de 1980, muestra, divirtiéndose al multiplicar las posibles traducciones de un mismo fragmento, cuán inapropiado resultaría traducir a tal o cual habla regional o argot del francés los diálogos en dialecto triestino que maneja la novela *Ernesto* (1953) del poeta Umberto Saba. Vegliante recuerda la diferencia de estatus entre los dialectos del italiano y las variantes regionales del francés, que la historia centralizadora de esta lengua ha tendido a desprestigiar. Y subraya que en Italia impera una situación de multilingüismo latente y más o menos consciente que no tiene equivalente en Francia. La imposibilidad de transponer al francés la diglosia de la novela de Saba le inspira la siguiente conclusión, cuyo alcance extiende a todo el campo de la traducción literaria:

La traducción de los dialectos, así como la *traducción a secas*, siempre y cuando no es simple anexión técnica en el seno de una misma realidad (ahora multinacional), no puede ser transposición. Repetición creadora, consiste en buscar, en y por el texto, -es decir, obviamente, en *inventar*- un recorrido singular de subversión de la lengua, el único capaz (de modo siempre provisorio, incompleto) de re-crear, trans-ducir, "rescatar en la lengua propia ese puro lenguaje exiliado en la lengua extranjera (W. Benjamin). (Vegliante, 1980: 82. Nuestra traducción).

Entendamos que, sin llegar a ser diglosia, la heterogeneidad lingüística de las novelas de Rivera, Güiraldes y Gallegos sólo hace más patente que en el caso de obras más homogéneas lo invariable de la traducción como simple transposición. Y, sin embargo, con las limitaciones que acabamos de exponer y con las estrategias de traducción que imperaban en la Francia de los treinta y los cincuenta del siglo pasado, recogieron el desafío los traductores al francés de *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*.

El caso de la traducción de *Don Segundo Sombra*, empresa que reunió a varios traductores e informantes lingüísticos y a un corrector, resulta esclarecedor. Güiraldes, quien murió en Francia al año de concluir y publicar su novela, tuvo tiempo de conversar con la traductora Marcelle Auclair que le había sido presentada por Valéry Larbaud, de quien era íntimo amigo. Para mayor cuidado aún de la edición, asistiría a la traductora, como poeta y conocedor del universo rioplatense, el franco-uruguayo Jules Supervielle. Como lo indica éste en su prefacio a la edición de Gallimard (1932), el trabajo se repartió entre tres personas: Marcelle Auclair estableció el sentido del texto original consultando, para la comprensión del vocabulario regional, tanto el glosario de *Raucha* como las obras de los lexicógrafos Daniel Granada, Juan Valera y Miguel de Toro y Gisbert; junto con su marido, el escritor Jean Prévost, la traductora elaboró luego la versión francesa, que finalmente revisó Jules Supervielle. Con prurito casi académico, el poeta también señala que, en la versión traducida, los términos de hipología proceden del *Cours d'Hippologie* de Vallon. Y no se olvida de mencionar los aportes de la viuda y el hermano del autor para el esclarecimiento del "vocabulario argentino" así como las consultas dirigidas a la escritora María Rosa Oliver. El prefacio de Supervielle parecería así querer otorgar a la traducción un certificado de fidelidad a la obra original y garantizar la propiedad del léxico especializado, como si el trio se hubiese esmerado en repetir la búsqueda de autenticidad de Güiraldes en su evocación del habla y la cultura regional pampeana. Sintomáticamente, la descripción del proceso de traducción hace constar tres etapas, cuya distinción parecería más propia de la traducción de textos especializados o antiguos que de la traducción de novelas contemporáneas: establecimiento del sentido del texto original, versión al francés, revisión y corrección.

Tantas escrupulosas y buenas voluntades le habrán evitado a Marcelle Auclair errores de comprensión del léxico regional o el hipológico y le habrán permitido descifrar la codificación ortográfica de la fonética regional. Mayor reto implicaba el recrear la gran, aunque sutil, distancia que el relato mantiene entre el registro sostenido de la narración en primera persona y el manejo de giros orales o el esfuerzo por mimar un acento regional que, en la novela, ostentan los diálogos entre gauchos o paisanos o reseros, así como los cuentos de tradición oral que narra el personaje de Don Segundo. Y en efecto, esa diferenciación a cuyo pulimiento dedicó Güiraldes no pocos esfuerzos no aparece con similar intensidad en la versión traducida: desaparecieron, como era forzoso, los indicios ortográficos del acento regional y se vio bastante atenuada la presencia de la sintaxis de lo oral en los diálogos. Para las narraciones de los cuentos, los traductores apelaron a las convenciones que, en la literatura francesa, codifican la transcripción de los relatos de tradición oral, lo cual les permitió un ejercicio de transposición.

Si bien resulta imposible apreciar, a la lectura de la versión francesa, cuál fue el aporte de cada miembro del trio, puede suponerse que el de Jean Prévost, en su calidad de escritor exclusivamente francófono, consistió esencialmente en cuidar la redacción en francés, evitando posibles calcos o hispanismos. Aunque sea un tópico, válgase aquí recordar que, a la sazón, prevalecía en la traducción literaria y el mundo editorial francés, si no la tradición de las "bellas infieles", la tendencia a optar por la fácil legibilidad de la versión francesa, que no debía surtir efectos de extrañeza o extranjería. Llevada a un extremo, la correspondiente estrategia para lograr este propósito se llama en la jerga profesional "*lisser le texte*": "alisar el texto", lijarlo, restarle asperezas. El ejercicio que, para los traductores de *Don Segundo Sombra*, consistió en lijar la versión francesa de una obra original cuyo mayor pulimiento atañe a su propia heterogeneidad lingüística, se presume paradójico cuando no propio de una aporía. ¿A qué recursos podían apelar los traductores para operar una parcial transducción al francés de la audacia -lo era para la época- de Güiraldes? Manejando con suma discreción y cautela los componentes lingüísticos regionales y orales del original, se limitaron a evocarlos con limitados señales en su traducción. Sin duda, los traductores de *Don Segundo Sombra* habrían podido mostrarse menos pusilánimes ante un franco manejo de la sintaxis de lo oral en los diálogos, consiguiendo así, al recrear la distancia entre registro coloquial y registro sostenido que sostiene la apuesta de Güiraldes, una mayor cercanía del texto traducido con el original. Probablemente temieron Marcelle Auclair y Jean Prévost, como suele suceder desde la postura ancilar del traductor, que se apreciara negativamente semejante experimentación expresiva. No faltaba, sin embargo, otra parecida en ciertas novelas francesas de la época, como *Raboliot* de Maurice Genevoix, que merece el Goncourt en 1925, arriesgándose al uso de un habla rural de Sologne en los diálogos que sostienen los personajes. Pero precisamente, al verse apresurada y limitadamente calificada de regionalista, la novela de Genevoix sufrió una recepción inicial que no le hacía justicia a su alcance

poético y su registro simbolista. En materia de audaz recreación literaria de la lengua oral francesa, disociada en este caso de todo regionalismo, aquel mismo año de 1932 en que aparece la traducción francesa de la novela de Güiraldes, Louis-Ferdinand Céline publica *Voyage au bout de la nuit*.

Amén del parsimonioso manejo, a modo de indicio, de cierto registro coloquial del francés en los diálogos, otro recurso discreto para evocar la oralidad regional de *Don Segundo Sombra* consistió en preservar en la lengua original contadísimos localismos o argentinismos, con sendas notas explicativas del traductor. Éstas no alcanzan a ser más de cinco. Caso aparte es una nota que señala que se optó por el término "pony" para designar una especie autóctona de caballos ("petisos"), distinta de las monturas así nombradas en Europa. Otra nota propone la traducción de unos versos populares citados en español en el cuerpo del relato. Si bien son excepcionales los términos conservados en la lengua original, la profusión y precisión de los hipológicos o los que designan las herramientas de los vaqueros, de por sí extraños para la lengua común, colocan al lector en el universo de la ganadería extensiva, que le será, en la mayoría de los casos, poco familiar y participa de un imaginario vinculado con el continente americano. De hecho, el francés ya había lexicalizado algún que otro término del español, como "lasso" o "rodéo", que connotaba indistintamente toda la ganadería americana. Así, desvanecido el léxico regional pampeano en un francés común, el léxico especializado -hipológico, ganadero, talabartero- suple la ausencia de los localismos, aportando cierto efecto de extrañamiento para el lector francés. Ya iniciado en los treinta al mundo americano de Ganadería por las novelas del Oeste de Fenimore Cooper, los relatos de viaje por Argentina de algunos autores franceses o las -ahora muy olvidadas- novelas francesas de aventuras cuya acción se desarrolla en el México del XIX, este lector habrá identificado en el universo de *Don Segundo Sombra* una entre las muchas regiones de aquel mundo: la pampa sureña. Bien haya si la distingue con claridad de las demás y entiende la diversa unidad del mundo que aquí llamo "Ganadería" inspirándome en el uso toponímico, genérico y poético que hace Édouard Glissant de la palabra "Plantation". Recordemos que así bautiza el poeta martiniqués y ensayista del Tout-Monde la difusa región americana donde, desde el faulkneriano Sur de los Estados Unidos hasta Brasil, sin olvidar el Caribe, se repite una misma estructura económica, social y cultural fundada en la esclavitud. Si, en Argentina, Güiraldes moderniza la tradición de la literatura gauchesca al escribir una novela de formación tan poética como antropológica, al restringir al mínimo los localismos con sus correlativas notas al pie, los traductores de la versión francesa sortearon, acaso sin calcularlo, el riesgo de que la obra se prestara a una lectura por demás exotista. Lo cual permite paradójicamente que se aprecie mejor la autoctonía, originalidad y calidad literaria de la obra de Güiraldes, distinguiéndola radicalmente de todo tipo de obras que sí se regodean en el exotismo.

Confirmando la acertada reflexión que, en su polémica conferencia anti-nacionalista, hiciera Borges sobre el español común que caracteriza la auténtica poesía de los gauchos, los versos cantados o coplas bailadas que recoge el capítulo XI de la novela apenas ostentan localismos. Apreciados como altamente traducibles por pertenecer, a semejanza de los cuentos de tradición oral, a un supuesto patrimonio universal -de hecho, muy europeo- de las formas populares, se tradujeron amoldándolos a las convenciones de formas juzgadas equivalentes en la tradición literaria francesa, como son, en este caso, las baladas o canciones populares. Tal vez se deba al deseo del poeta Supervielle el que, en homenaje a la creación popular, el primer dístico, no así los siguientes, aparezca en la lengua original con su correspondiente traducción en una nota a pie de página. Notablemente, pudieron acudir al mismo tipo de transposición Georges Pillement y René L. F. Durand, los respectivos traductores de *La Vorágine* y *Doña Bárbara*, para verter al francés los versos populares que, en sendas novelas, improvisan los personajes en unas escenas de veladas llaneras. Como la traducción francesa de *Don Segundo Sombra*, la que hizo Pillement de *La vorágine* (*La Voragine*, Bellenand, 1951) cita en español las primeras dos coplas que aparecen en la novela, y sólo propone la versión francesa de la segunda en una nota a pie de página, antes de traducir las siguientes en el pleno texto. En su traducción de *Doña Bárbara* (*Dona Barbara*, Gallimard, 1951) René L. F. Durand, en cambio, no cita las coplas en su versión original. Trátese de un homenaje a la poesía popular o del deseo de aportar un efecto de autenticidad referencial, el citar inicialmente versos en español o proponerlos con un asomo de versión bilingüe instala en las traducciones una heterogeneidad lingüística que recrea de otro modo el gesto antropológico de los novelistas. En las obras originales, por lo demás, la presentación tipográfica de estos versos, en cursiva y en párrafos aislados, los destaca a modo de citas, lo cual, al facilitar su aprehensión como textos autónomos o alógrafos, parecería propiciar su directa transcripción en las versiones traducidas de las novelas.

Si los traductores de *Don Segundo Sombra* se atuvieron al principio de la máxima restricción en el uso de los localismos y las notas, tanto Georges Pillement como René L.-F. Durand, confrontados, ellos, con los glosarios de *La Vorágine* y *Doña Bárbara*, acudieron con mayor o menor fortuna al manejo parcial de los localismos originales junto con un abundante aparato de notas definitorias: 64 notas para *La Vorágine*, 39 para *Dona Barbara*. Así se repartió a lo largo de las ediciones en francés de sendas novelas el acervo léxico que proponían en anexo José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos. Conforme progresan los textos y van definiéndose los términos locales señalados con cursiva, disminuye desde luego la frecuencia de las correspondientes notas y se aligera la lectura para quien, se supone, ya recordará el sentido de aquellos. La traducción que hizo René L.-F. Durand de *Doña Bárbara* se distingue, sin embargo, de la de Pillement por la mayor precisión de sus notas aclaratorias, y por la inspirada búsqueda de términos usuales en las Antillas francesas para traducir localismos venezolanos que designan similares objetos o tipos de mestizaje: así "caney" se traduce como "carbet" y "catire", como "chabin", no sin nota definitoria. Con todo, aquellas traducciones revisten un aspecto casi filológico que, si bien se ciñe al trabajo lexicográfico que desplegaron Rivera o Gallegos, necesariamente ostentan una heterogeneidad lingüística léxica y fonética mucho mayor que aquella de las obras originales.

Si, en éstas, los localismos se manejaron como "intraducibles", su simple importación en las traducciones al francés los convierte en "intraducibles" al cuadrado y puede propiciar una lectura de las novelas que tienda a ser más exotista que antropológica. En este sentido, la traducción de *Don Segundo Sombra*, parca en localismos, parecería, pese a que se publicó en 1932, más contemporánea que las de *La Vorágine* o *Doña Bárbara*, publicadas ambas en 1951. Prueba de ello el que las ediciones Phébus la haya vuelto a publicar en 1994, con un elogioso comentario del editor Jean-Pierre Sicre, que la juzga "exemplaire" (Güiraldes, 1994: 11). Y digo más contemporánea porque las actuales políticas editoriales del mundo global privilegian las estrategias de traducción que facilitan la comodidad de lectura, con una correlativa caza y eliminación de las notas del traductor, reservadas para las ediciones eruditas. No forzosamente ha de verse en ello un retorno a la tradición del texto lijado de sus extrañezas o asperidades en su versión traducida. Y es que, en efecto se presta al público lector contemporáneo, sin duda más consciente que en el pasado siglo de la diversidad de las lenguas, eventualmente más políglota, cierta capacidad para entregarse a una lectura heterolingüe, cierto consentimiento ante lo extraño, forastero o extranjero. Para muestra un botón: tras las novelas de Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiand o los ensayos de Edouard Glissant, ¿requeriría ahora una nota del traductor la palabra antillana "chabin", por no hallarse en el Larousse?

En el paisaje literario y artístico contemporáneo, donde las obras traducidas a menudo conservan los títulos de las versiones originales -y nótese que ya en los años treinta y cincuenta apenas si se habían lexicalizado en francés aquellos de las tres novelas ejemplares-, donde los relatos suelen brindar tímidos asomos de heterolingüismo, ciertamente no se franquean libremente las fronteras lingüísticas. Pero los lectores que somos pernoctamos sin tanto azoro en las zonas francas o salvajes de lo intraducible, los traductores que somos acaso las podamos gozar con humilde audacia, dispuestos a abrir trochas a riesgo de que se cierren tras nuestro paso, confiados en que se abrirán otras nuevas.

Bibliografía

Bolaño, Roberto (2004), "Discurso de Caracas", *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1989), "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas 1923-1949*, Barcelona: Emecé, p. 267-274.

Cassin, Barbara (dir.) (2004), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, sous la direction de Barbara Cassin, Paris : Seuil/ Le Robert, "Sciences humaines".

----- (2016), *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, París: Fayard, "Ouvertures".

Gallegos, Rómulo [1929] (1959), *Doña Bárbara*, *Obras completas*, Tomo I, Madrid: Aguilar.

----- [1929] (1997), *Doña Bárbara*, edición crítica de Domingo Miliani, Madrid: Cátedra, "Letras hispánicas".

----- (1951), *Dona Barbara*, trad. René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, "La croix du sud".

Güiraldes, Ricardo [1926] (1966), *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires: Losada, vigésima tercera edición.

----- [1926] (1988), *Don Segundo Sombra*, edición crítica, Paul Verdevoye (coord.), París: "Archivos" ALLCA-Unesco.

----- [1926] (2000), *Don Segundo Sombra*, Madrid: Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, "Clásicos universales".

----- [1932] (1953), *Don Segundo Sombra*, trad. de Marcelle Auclair, revue par Jean Prévost et Jules Supervielle, préface de Jules Supervielle, París: Gallimard, "La Croix du Sud", 11ème édition.

----- (1994), *Don Segundo Sombra*, trad. de Marcelle Auclair, revue par Jean Prévost et Jules Supervielle, París: Phébus.

Rivera, José Eustasio [1924] (1926), *La vorágine*, Bogotá, Editorial Minerva, tercera edición.

----- [1924] (1990), *La vorágine* [1924], edición crítica de Montserrat Ordoñez, Madrid: Cátedra, "Letras hispánicas.

----- (1951), *La Voragine*, trad. de Georges Pillement, París, Éditions Bellenand.

Vegliante, Jean-Charles (1980), "traduction, traduction des dialectes, interlangue, *Les langues modernes*, Association des professeurs de langues vivantes, LXXIVe année : 1, pp. 78-84.