

# Lugones y la traducción

Susana B. Diez

## Lugones y la traducción

El 8 de septiembre de 1896 aparece en el periódico *El tiempo*, de Buenos Aires el cuento bélico “Los Guías”, del francés Georges D’Esparbès, en castellano y sin nombre de traductor. Con el tiempo, una mano recortó ese artículo y le agregó la palabra manuscrita “traducción”. La historia continúa cuando Leopoldo Lugones hijo incluye recorte y glosa en la publicación facsimilar de *Las primeras letras* de Leopoldo Lugones, en 1963.

“Los Guías” narra con tono gozoso una escaramuza heroica de la epopeya napoleónica, centrada en el valor de un regimiento y su general. En el comienzo de su campaña de Italia, después de un triunfo, Napoleón controla el horizonte con su catalejo y descubre un regimiento que ha podido huir. Llama al general Junot y para que persiga a los fugitivos, le confía el “estreno” de su cuerpo de fieles guías veteranos. El resto del relato, es un *travelling* ágil que articula narración y descripción: sobre rápido paisaje del atardecer, el enemigo asustado y los veteranos entusiastas. Junot los lleva al galope, y el lector los acompaña, hasta el regimiento enemigo, allí divide a la fuerza en dos columnas que rodean y dejan atrás a los austriacos para, sorpresivamente, volver sobre sus pasos y arremeter, siempre al galope. El final es abierto, pero descontado: sin escenas de destrucción, el triunfo francés es sugerido por la aparición de victorias alegóricas dispuestas a luchar con Junot y los guías. En la época era lectura de entretenimiento. Y hoy también, por momentos, aunque en Francia nadie lo lea y su autor no figure en casi ninguna enciclopedia.

Producto de una actividad traductora que se quiso anónima, el texto deja ver en su trama la marca del habla de origen y deja hacer un breve inventario sucinto de extrañezas –antiguo tic profesional–. Alguna voz pasiva casi innecesaria (fue asido por el cuello). El uso inútil de pronombres sujeto (eso gira a la derecha, en que “eso” es el regimiento), o del artículo con nombres de países (la Italia). Algunos calcos disonantes (Ninguna palabra / Nadie hesitó / Y bien pronto el campo no la vio más) o tropiezos sintácticos no seguían a otro que a él). Un inesperado “vino al galope” en el relato de un narrador que cuenta siempre la escena desde una perspectiva panorámica. Un extraño “apercibió” por vio. O la filtración galicada del habla cotidiana en el discurso indirecto: era menester seguir al chico, allá, al amigo de Bonaparte. Es evidentemente la traducción de alguien no muy experimentado en la lucha contra el calco y el galicismo: por momentos, el texto se muestra –torpemente– extranjero, y el lector debe adaptarse a lo no familiar.

Sin embargo, este Lugones muy joven –22 años– logra en su traducción diálogos naturales, descripciones sin ripios melódicos y esa prosa –viejo sueño de traductores– que parece escrita desde el origen para un lector hispanohablante. Reencuentra la distribución espontánea de acentos y silencios del español, sin alteración del período respiratorio: los heptasilabos y endecasilabos encabalgados surgen fluidos, con acentos en segunda y sexta que parecen acompañar el continuum de sentido. Sólo un ejemplo de la marcha rápida del batallón: Vinieron las colinas; /los guías las franquearon como pájaros, /sombrios, silenciosos, /ordenados

/como en un simulacro de revista<sup>1</sup>. Las consonantes fricativas colaboran en la construcción del travelling que hace avanzar juntos a personajes y lector. Y la traducción cumple el objetivo de la fuente: entretener.

En 1980, Toury señalaba la importancia de desarrollar estudios descriptivos, y Basset de multiplicarlos<sup>2</sup>, para alimentar la teoría de la traducción, disciplina que le da un marco, y más rigor, a esta actividad nuestra múltiple y compleja.

La traducción de Lugones invita a seguir adelante con esta escaramuza crítica que empezó en lo micro, en la perspectiva simplemente lingüística, en el considerar a la traducción como una transcodificación, una operación entre lenguas, y no entre culturas.

El otro enfoque es el textual, el discursivo, que inserta al texto en su contexto cultural, y ve a la traducción como un proceso comunicativo, como el producto de un intercambio. Un intercambio que a Lugones, desde este texto, lo llevó muy lejos. Y a nosotros, como también lo recomendaba Toury en 1980, y con algunos instrumentos provistos por la teoría del polisistema, a incursionar en el contexto histórico social y los documentos que el pasado nos pone en las manos.

El primer marco necesario, es una visión panorámica sobre el papel cumplido por la cultura de origen, la francesa, central, sólida y prestigiosa, sobre la cultura meta, la nuestra, periférica y en aceleradísima mutación. La respuesta es simple y largamente analizada. Lo francés como modelo desde Mayo. Lo nuevo y lo civilizado, contra la tradición rígida española y la barbarie criolla. En 1896, la Argentina exportadora del centenario, la del peso fuerte que resultó a la larga endeble, se estaba internacionalizando y modernizando en el giro del siglo. Junto con las cúpulas monumentales que transformaban a la gran aldea libre al fin del peligro del malón, Buenos Aires y la parte ilustrada del país se estaban construyendo una cultura modernista. El tipo de lector previsto por Lugones y por el director de *El tiempo* podía comprender<sup>3</sup> los pocos marcadores espacio temporales o culturales presentes en "Los Guías", porque era francófilo, cuando no francohablante, siguiendo la interrumpida tradición inaugurada por Echeverría y su grupo. Lugones podía dejar el "bonito colback de cordero blanco crespó" y la gracia un poco femenina del general Junot en contraste con los recios guías. Ni se le ocurría adaptar o explicar rasgos culturales.

En segundo lugar, el pasado nos ofrece anécdotas que nos ayudan a entender mejor el texto, a través de sus condiciones de producción. En julio de 1896, dos meses antes de la publicación de "Los Guías", Lugones hace saber a un colega en una carta que no puede ir a verlo "por absoluta falta de forro"<sup>4</sup>. Escribía por aquel entonces para el periódico *El tiempo* cuatro artículos por mes, y le pagaban \$30 por cada uno. Que no era mucho, dicen. A lo mejor el amigo, apiadado, le hizo llegar el cuento a D'Esparbès para que lo tradujera... D'Esparbès también era joven, la pasaba

1- Frases armadas sobre sintagmas que por su extensión están cerca de la "zona musical" en que según Navarro Tomás (cit. por Dorra, p. 68) el español desarrolla sus inflexiones, "en el marco de su periodo respiratorio". (Dorra, id.)

2- Hurtado Albir, Amparo, *Perspectiva de los estudios sobre la traducción*, Universitat Jaume I.

3- Roberto Mayoral, *La explicitación de la información en la traducción intercultural*, Universidad de Granada.

4- cit. por Ghirardo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, 279.

mal y vivía de sus cuentos<sup>5</sup>, que le publicaban en *Le Journal*, un diario semi-sensacionalista y moderno, fundado en 1892, parecido a *El tiempo*.

Un paréntesis biográfico sobre la formación de Lugones como traductor, que aparentemente se limitaba a un enorme entusiasmo por la lengua: nunca terminó el secundario y lo tuvo que dejar por mala conducta, pero en francés tenía diez absoluto, nos dice el cordobés Bischoff<sup>6</sup>. Casi treinta años después de “Los Guías”, fue traductor autodidacta de griego –muy literal también, pero no anónimo–. Todo esto para decir que en el ‘96, Lugones aparentemente hizo la traducción para ganarse la vida, muy cotidianamente.

Probablemente ese amigo a quien contaba sus penurias le pasó el cuento, o todos los cuentos publicados hasta el ‘96 en *Le Journal*<sup>7</sup>.

El amigo que probablemente le pasó el cuento era Rubén Darío, quien estaba cumpliendo su etapa porteña, a la que traía todos los descubrimientos de su etapa parisina y admiraba la obra aún escasa del joven Lugones<sup>8</sup>. Juntos, frecuentaban los salones literarios de la época, alborotando la atmósfera con “proclamaciones de libertad mental”<sup>9-10</sup>. En el polisistema literario de la época ocupaban el lugar de la innovación, que en este caso era central, y no periférico como en culturas más tradicionales: había que crear una literatura nacional, y el guatemalteco cosmopolita, que estaba construyendo una literatura hispanoamericana, era el mejor maestro.

Darío no se limita a pasarle el cuento “Los Guías”. Orienta además el entusiasmo estético-socialista del joven cordobés superdotado hacia la imitación de *La Légende de Laigle*<sup>11</sup> conjunto de relatos de Georges d'Esparbès sobre la epopeya napoleónica: “Libros como el de D' Esparbès recuerdan a los olvidadizos, a los flojos y a los epicúreos el camino de las altas empresas...”. Darío quiere que un “espíritu sano”, un “poeta sanguíneo y fuerte”, cante en cuentos, “el desdén de la guerra, el respeto de la consigna, el amor a la vida militar, y, sobre todo, la adoración (...) por el conquistador victorioso, señor del mundo, Napoleón...” a través de un “lente épico”<sup>12</sup>.

Y es así como casi 10 años después, en 1905, con otros personajes y otro escenario –un pequeño grupo de los gauchos de Güemes al acecho en las quebradas– Lugones ha tratado de desplegar ese lente épico sobre un episodio nacional, la gesta de Güemes, que impidió la invasión realista desde el Perú.

5- François Coppée, *Le Journal*, 1992.

6- Bischoff, *Los años iniciales de Lugones*, Córdoba, Cámara de Senadores, 1988.

7- Como sea, en “Los Guías”, por elección o azar, predomina lo narrativo, son muy escasos los diálogos y está totalmente ausente el habla popular que es posiblemente el atractivo más grande de los relatos de D'Esparbès.

8- Afirmaba a Groussac que su generación estaba preparando la llegada de un Whitman indígena que seguramente aparecería en la Buenos Aires cosmopolita a la que justamente acababa de llegar ese “joven salvaje de Lugones” (Nosotros, núm. 82).

9- Ghirardo, id.

10- Arthème Fayard, Éditeur, sin fecha.

11- Los Raros, primera edición.

12- «... frente a la babelización que la tradicional sociedad argentina observaba diariamente en Buenos Aires», Susana Cella, *La guerra gaucha*, Losada, 1992, estudio preliminar, p. 23.

Objeto de innumerables críticas y elogios, poco leída hoy pero largamente estudiada y canonizada, *La guerra gaucha* de 1905, relato histórico, “se ubica en la línea de construcción de un pasado fundacional”<sup>13-14</sup>. El mismo Lugones señala en su prólogo que “no es una historia aunque sean históricos su concepto y su fondo”<sup>15</sup>.

Lo que no menciona es algo que una buena parte de la crítica ha señalado: *La légende de l'aigle* es una de las fuentes parciales de *La guerra gaucha*. El conocimiento reciente de fragmentos de un manuscrito previo a la edición de 1905, con elementos que más tarde Lugones eliminó, permiten profundizar un poco en este aporte a *La guerra gaucha* de los cuentos de *Le légende...* y de la traducción de 1896.

Situados entonces dentro del polisistema literario en la relación texto-hipertexto, o fuentes, propongo ver en primer lugar elementos narrativos y descriptivos de “Los Guías” presentes en cuatro cuentos en 1905 y dos del manuscrito a que tuve acceso, analizando permanencias y cambios. Y luego, someramente, algunos contactos entre los cuentos de *Le légende de l'aigle* y los éditos de *La guerra gaucha*, descontando que las permanencias en el resto del manuscrito deben ser bastante mayores.

“Los Guías”, está presente entonces en cuatro cuentos de 1905. En primer lugar, un detalle, un “objeto”. Retomando el reto del “lente óptico” lanzado por Darío, Lugones ha conservado el antejo de Napoleón en un lugar muy especial dentro de la disposición de la obra: en el cuento “Güemes” que cierra *La guerra gaucha*, ese antejo enfoca al caudillo victorioso, el día de su triunfo definitivo y sobre fondo de sol de mayo. Pero quien está observando sus movimientos desde el otro lado, es el enemigo vencido.

El préstamo es más que de detalle en el cuento “Carga”, que retoma la inesperada e ingeniosa trampa usada por el general francés. Aquí, la misma voluntad antitética y amplificadora que pone el antejo en las manos del enemigo vencido, ha hecho desaparecer al general que da órdenes y el trasfondo del crepúsculo: en una noche de tormenta, una partida de montoneros lanza imprevistamente sobre los españoles una tropa de seiscientos caballos en estampida. Al llegar al fondo de la quebrada, los animales giran en “imprevista peripecia” y para completar su inconsciente tarea arremeten nuevamente sobre los godos, en quienes el narrador coloca el punto de vista.

Volvemos al préstamo de detalle. Los veteranos que “estrena” Junot, según la traducción de D'Esparbès, “jamás habían hablado en las filas, no teniendo nada que decirse”. A los gauchos de Güemes, “... el silencio de los campos se les apegaba, y así sus diálogos no excedían de dos frases: pregunta y respuesta.”<sup>15</sup> Y esto lo dice Lugones en el primer cuento –estreno, curiosamente– en una descripción mucho más pormenorizada y grave que la que hace D'Esparbès.

El último pequeño préstamo está en A muerte, y es una metonimia, “fugas”, que nombra a la tropa por su huida –la tropa no es más que su huida–. Parece casi ridículo mencionarlo como préstamo. Pero sucede que es una metonimia superviviente, que nos obliga a un recorrido por una parte del manuscrito inspirado en “Los Guías”, sus reformulaciones y la implacable traducción intra-lingüística que hace

13-14- L. Lugones, *Prólogo a La guerra gaucha*, id, p. 37.

15- Id., p.40.

sufrir Lugones a la primera versión de sus cuentos. Estamos en lo excesivamente pormenorizado, quizás, pero este pormenor parece remitir a la totalidad.

En D'Esparbès, el enemigo huyendo era en el anteojo de Napoleón "la polvareda de una fuga" y la columna de guías veteranos entraba "a paso de carga en el rojo escenario de la tarde".

En el manuscrito, o texto intermedio, las dos imágenes se amalgaman y amplifican en un solo párrafo: "el sobresalto de las fugas entró en la selva, desmelenados jinetes, diseminándose sobre la noche, se perdieron confusos, tras el rojo telón de la tarde". La ampliación no es sólo cuantitativa, sino cualitativa: reemplazo de la metonimia concreta, digamos material, "polvareda" por una psicológica: en el "sobresalto" el efecto está en lugar de la causa, que es el ruido producido por el galope; en cuanto al rojo escenario, en Lugones es "telón" metafórico.

La reformulación del texto definitivo elimina, elide y acentúa: "Luego las fugas sobresaltaron al bosque; desmelenados jinetes pasaron a raja cincha perdiéndose en el fuego de la tarde". Ha desaparecido la confusión de la tropa que huye. El bosque está animizado y se sobresalta. La metonimia más connotada y simbólica del fuego, ha reemplazado al telón. El ejemplo es muy chico, pero ilustra los tres principios que parecen orientar desde el comienzo la adaptación semántica y la reescritura de Lugones: elipsis, ampliación y ornatus, búsqueda de originalidad.

Por ejemplo, es interesante observar el trabajo de elipsis en "Carga", el cuento que más elementos conserva de "Los Guías". El cuento édito se separa del traducido borrando las trasnochadas victorias alegóricas y los detalles de disciplina militar. En su lugar, Lugones agrega al episodio central de los caballos una pormenorizada descripción de otro tipo de derrota que sufrían los realistas: la de la selva, el hambre, y el hostigamiento permanente de los gauchos desde sus escondites.

Pero en la historia del texto, historia de reescrituras-traduccionen intralingüísticas, el manuscrito nos muestra cómo Lugones se aleja paulatinamente del texto de D'Esparbès —y también de todas las otras fuentes de que sacó materiales, sobre todo los detalles costumbristas—. En "Carga", hay una modificación muy importante: en el relato del manuscrito, la tropa de caballos era dirigida, no desde la cabeza por un general con su sable, sino desde atrás, por un gaucho más de la tropa, a fuerza de gritos y movimientos del arreador: "sin guardamontes ni sombrero, azuzaba ebrio de horda y de triunfo, encaramándose sobre el horror, sintiendo cómo le peinaba los cabellos el curioso ventarrón de la disparada". ¿Necesidad de borrar lo popular, de no dar tanto protagonismo al gaucho anónimo? ¿O simple búsqueda estilística?

¿Cómo podemos llamar a estas permanencias y elisiones semánticas, a este tomar prestado de elementos narrativos y detalles descriptivos?

Genette, en *Palimpsestes*, lo llamó transposición. La transposición semántica es el resultado de una transformación diegética —así llama Genette a los cambios de universo espacio temporal y de clases sociales— y de una transformación pragmática, que es la de acontecimientos y de cosas, pragma—. Los antiguos habían legalizado una figura que se llamaba *imitatio*. Y al siglo XVII europeo nunca le preocupó la originalidad argumental.

En este sentido, los documentos de época nos dicen que *La guerra gaucha* fue largamente anunciada. Y precedida. Ya en 1998, publica en *La Biblioteca de Groussac* dos cuentos que también incluiría en el libro definitivo –que ni siquiera mencionamos porque son también adaptaciones-traducciones que darían lugar a otro trabajo–. Los contemporáneos conocían la propuesta de Darío. Y la decisión de contar la Guerra Gaucha había sorprendido por la elección del tema criollista. Todos eran lectores de *Le légende de l'Aigle de D'Esparbès*, especie de best seller de la época (en muchas bibliotecas de Buenos Aires quedan uno o dos libros). Al punto que en 1900 varios cuentos fueron traducidos en el suplemento literario de *La Nación*... Es posible que estuviesen esperando la transformación, la adaptación de Lugones, la sorpresa del cambio en lo mismo, del nuevo lenguaje, la nueva forma (como hoy crea expectativas la adaptación cinematográfica de una novela –traducción intersemiótica–, o entre el público estadounidense los “remake” del cine europeo, que son... traducciones lingüísticas y culturales). Cito el caso del *Un regimiento*, el cuento más largo de D'Esparbès, que circulaba en la época impreso en un volumen único de bolsillo. Es la historia de un combate furioso que termina en derrota, con la muerte de todos los protagonistas (el último ante Napoleón, después de contarle la hazaña). El relato queda escandido, en una especie de virtuosismo verdiano, por la alternancia de violentas escenas de guerra con órdenes marciales y voces de enemigos, por un lado, y fragmentos del sermón de un viejo sacerdote que se ha unido a la batalla para alentar a la tropa. Los efectos de contraste. En la adaptación de Lugones, el viejo sacerdote es un mendigo, que en vez de predicar, canta, y hace cantar a la tropa...el Himno Nacional. Lugones conserva la alternancia del original, pero como siempre, delega menos en los personajes. El virtuosismo es del narrador, que necesita explicar y controlar todo: “Espontáneamente, las bocas se abrieron, y fue como una avenida de música arrollando el aire. Ahora ya nadie huía. Cantando se animaban; y cubiertos de humo, flotaba el himno sobre ellos a la manera de un solemne pabellón”. Celebración de centenario...

Con la inclusión de este primer cuento de *Le légende*, confirmamos que, además de transposición semántica habría en esta traducción-adaptación, siempre según Genette, una transvaloración: el relato al servicio del proyecto de poder de la Argentina del fin de siglo.

En cuanto al resto de los relatos, es casi imposible pormenorizar o identificar todos las elecciones que Lugones hace sobre su material. Propongo ver someramente las principales supresiones, y luego rever las casi reglas que Lugones aplica a las modificaciones de los elementos conservados.

Ya vimos las supresiones –felices– que practicaba en “Los Guías”<sup>16</sup>. Otra supresión generalizada, que incluye a “Los Guías”, es la de la alegría en la batalla, el goce de la acción. Pero dentro de este campo hay supresiones más graves. La debilidad,

<sup>16</sup>-Junto con las alusiones neoclásicas y los recursos mágicos (las admiradas diosas en la batalla, el terremoto de El grito) elimina algunos motivos demasiado realistas; para salvar el águila napoleónica, por ejemplo, un moribundo se oculta con ella en el vientre de un caballo.

la impericia de los nonatos, la responsabilidad de los jefes que los lanzan a la batalla sin formarlos. Como si el valor gaucho no admitiese fallas.<sup>17</sup>

Y hay una elipsis muy seria: la casi desaparición de la voz del protagonista popular. Para alejarse del criollismo que estaba de moda y tenía mucho éxito, suprime, con muy escasas excepciones, la polifonía. Con la excusa del silencio del gaucho, prefiere masivamente el estilo indirecto, y oculta la riqueza de una voz que sin embargo sabía disfrutar: “¡Me dentaron unas ganas de peliar!... Ustedes vayansé con las mulas, les dije a los otros. Yo me quedo a ver la chamusquina pa contarle. Me saqué la camisa y la guardé. Ansina somos los pobras, coronel. El cuero sana, pero el lienzo...”. El protagonismo en el decir queda para el narrador omnisciente y virtuoso. Y sin embargo, los cuentos más logrados son los que dejan persistir, más o menos estilizado, ese decir, su gracia y su sabiduría (Al rastro, Vivac), o su contundencia.

En cuanto a lo conservado, en primer lugar hay que mencionar la disposición: 24 cuentos que desde episodios casi individuales, dan cuenta de la totalidad de la campaña. Ambos relatos culminan en un cuento inventario-reflexión a cargo de los respectivos jefes. Y los dos cuentos se cierran sobre el mismo sol, ya mencionado, pero que da luz a situaciones de signo contrario: el triunfo de Güemes y la derrota napoleónica.

Como en “Los Guías” —es decir como esqueleto narrativo o detalle— parece haber en cada cuento de *La guerra gaucha* elementos de D’Esparbès. Para poner un poco de orden, es posible plantear algunos principios que guían la adaptación más global de Lugones: amalgama de dos cuentos en uno, desdoblamiento de uno<sup>18</sup> en dos<sup>19</sup>, y, como en “Los Guías”, tratamiento antitético y amplificadorio.

Una última cita, de las más conocidas, para ejemplificar la casi trascripción de episodios completos, bajo el signo de la antítesis. El caso de *Uno e Indivisible* y *Al rastro*. Un granadero francés ha diezmado sólo un grupo de 25 austriacos, pero en el desenlace se hace perdonar por el mismísimo emperador Guillermo, a fuerza de contarle hazañas en una conversación personal con él. Hasta el final sigue proclamando su fidelidad a Napoleón, y para hacerlo llega a tutear al emperador que lo despide con el brazo levantado. El gaucho de Lugones ha cumplido la misma

17- La historia de esta indiferencia por la vida y la autodefensa fue larga en Argentina (pienso en las Guerras de Paraguay y de Malvinas). En el anclaje referencial definitivo de la Guerra Gaucha parece sobresalir una concepción del gaucho y el caudillo como “tipos” fuertes, firmes, que no le hacen asco a la violencia, capaces de “mano dura”, en un contexto social caracterizado por la resistencia a los cambios sociales introducidos por la inmigración. En 1905, fecha de publicación de su libro, Lugones ha abandonado su idealismo socialista y está al servicio de un proyecto de poder, el del roquismo, como letrado y como funcionario. También habría que estudiar en este sentido la supresión de la idolatría por Napoleón.

18- En Estreno, por ejemplo, a esa Primera parte en que presenta a los hombres, une el motivo narrativo del penúltimo cuento de Laigle: en ambos, un soldado cumple un difícil descenso. El francés, voluntario, baja al fondo de un profundo pozo al que han caído —o, cataclismo— la mitad de ambos ejércitos. Los que están arriba sólo oyen su voz, cada vez más tenue. En el cuento argentino, un soldado es obligado por el jefe de la montonera a buscar en el fondo de un despeñadero impracticable la bandera perdida en una escaramuza. La tropa asiste a la proeza, a cielo abierto, lo observa desgarrarse y dislocarse. Ninguno de los dos vuelve. Pero el granadero francés logra transmitir lo único que oye en ese campo de franceses e ingleses moribundos: ¡Viva el emperador!. Y el dragón no puede decir nada, porque sólo le quedan fuerzas para enarbolar la bandera que a cambio de morir ha logrado alcanzar. El resto de la tropa grita: ¡Viva la patria! Y se abraza entusiasmada.

19- El final da material para Güemes y Dianas.

hazaña, y como el francés, es iletrado y no sabe contar sus víctimas. También aquí hay un cambio de tratamiento, pero es el jefe realista el que pasa a decirle “usted” mientras lo escucha. Y el brazo que se levanta es el del soldado, mientras agoniza, y con otro fin, y: “—¿qué sabe Ud. de patria?— El herido lo miró en silencio. Tendió el brazo hacia el horizonte, y bajo su dedo quedaron las montañas —los campos— los ríos— el país que la montonera atrincheraba con sus pechos —el mar tal vez— un trozo de noche... el dedo se levantó enseguida, apuntó a las alturas, permaneció así, recto bajo una estrella...”.

Último punto, la originalidad estilística de *La guerra gaucha*, que es un tópico en la literatura argentina. En este caso, las diferencias entre el texto francés y el argentino son enormes. No hay transposición. En todo caso habría expansión, dilatación. Vimos la tendencia al “ornatus” en el uso de las figuras. La transformación estilística alcanza también a la frase y su ritmo<sup>20</sup>, y a las palabras.

Nuevamente el polisistema nos explica que lo que pasó por Lugones, fue el modernismo dariano, el sincretismo estilístico, la investigación de todos los estilos. En Primeras páginas aparecen ejemplos de todos los trabajos de taller con que de paso se ganaba la vida. La diapositiva muestra un trabajo sobre la prosa, a partir de la adaptación al ambiente porteño de un cuento muy conocido de Maupassant, al que ha dejado el mismo título. Y lo mismo parece haber hecho en poesía. El aprendizaje a través de la imitatio. Se podría decir que casi todas las poesías y artículos publicados en El tiempo de esa época parecen “a la manera de” los impresionistas, los simbolistas, los parnasianos, el hermetismo, y también el realismo y el naturalismo. En *La guerra gaucha* incorpora sobre todo la obsesión parnasiana por la construcción arquitectónica del verso, puliendo ritmos y sonidos. Y quizás una búsqueda de hermetismo mallarmeano. “La fascinación con que por entonces el autor trababa la prosa modernista se advierte en la esplendidez del vocabulario y en el gusto por la plasticidad de las imágenes”, dice la contratapa de la publicación de Losada. Hemos visto ejemplos que lo confirman. Otros harían pensar en una voluntad de diferenciarse a través de una traducción cultural confusa de tradiciones y tendencias de vanguardias, sin tiempo de sedimentación. Por ejemplo, cuando aplica el ornato retórico a la descripción de una res que se desuella: “fruncidos de crispaciones, iban pareciendo los matambres en que se ampollaba espumoso visco”.<sup>21</sup>

A Gideon Toury y a los teóricos del polisistema les interesa “la cultura en la que el texto traducido va a recibirse, la cultura que en definitiva ha hecho un hueco para la publicación de un texto extranjero y que se expresa por medio del lenguaje y la experiencia del traductor.”

20- Así, siempre en Carga, el relato que más materiales conserva de “Los Gulas”, aparentemente las frases siguen alargándose como en D’Esparbès, para acompañar el avance de la tropa. Sin embargo, algo ha pasado en la métrica, que parece rechazar sistemáticamente los segmentos de siete u once sílabas con sus acentos tradicionales: Entró así en la noche, se volvió nube, fantasma a poco, rodó cuesta abajo hacia la muerte, peinándole las crines el ventarrón de la fuga. (...) Pasó nublándose de polvaredas -- ante el enceguedido vivac, temblando el suelo bajo el aluvión de patas, se sumergió en la noche...

21- Jarana, *La guerra gaucha*, id, p.200.

Esa cultura funciona como polisistema, siempre sometido a tensiones y conflictos entre lo innovador y lo conservador, entre el centro y la periferia, e inmerso en estructuras ideológicas y socioeconómicas.

En la Argentina del giro del siglo, lo periférico era lo popular, lo que amenazaba desde la barbarie oscura o desde el inmigrante, que paradójicamente gozaba con Moreira. En el centro estaba el grupo culto. Y todo hace pensar que cuanto más se tradujese lo francés –con un simple objetivo de divulgación, porque el grupo intelectual lo manejaba naturalmente– más se trabajaba en la defensa contra el aluvión. La traducción, como reescritura o interpretación, puede llegar a constituir una manipulación al servicio de un determinado tipo de discurso, dice Ovidi Carbonell i Cortés.<sup>22</sup>

Incluir un texto-fuente en la categoría de las obras que merecen traducirse, equivale a conferirle una dignidad inmediata<sup>23</sup>. La Argentina del centenario le hizo un hueco a un autor intrascendente y exigió la introducción de nuevos estilos innovadores, a través de la traducción...<sup>24</sup>

Termino con una pregunta: ¿hay traducciones de *La guerra gaucha*? Y otra: si las hay, ¿por qué las culturas receptoras necesitaron esa traducción?

22- Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.

23- Steiner, cit. Por Carbonell i Cortés, p.50.

24- A partir de su especial lectura, el traductor se coloca en posición de privilegio frente al texto. Lugones parece haber entrevisto leyendo a D'Esparbès, la posibilidad de transformarse en un poeta nacional. Pero no se contenta con describir la gesta y las costumbres gauchas según la olvidada épica francesa del diecinueve. Es posible que junto con razones históricas e ideológicas conocidas, la práctica intensa del estilos franceses en español, los ejercicios de reformulación y adaptación de estilos, lo hayan inducido a querer distinguirse a ultranza: no ser romántico trasnochado, ni decadente, ni realista trivial (descripción simple de costumbres criollistas). Elige ser hermético y se queda en una torre de marfil de originalidad.