

## Traducir la pampa: sobre las versiones de *L'Homme de la pampa*, de Jules Supervielle<sup>1</sup>



Francisco Álvez Francese  
[alvezfrancese@gmail.com](mailto:alvezfrancese@gmail.com)  
Université de Paris VIII, Francia

### Resumen

Cuando el escritor francés —de origen uruguayo— Jules Supervielle (1884-1960) publica en 1923 su primera novela, *L'Homme de la pampa*, su amigo y mentor Valéry Larbaud la llama la entrada de la República Oriental a la literatura francesa. De tema marcadamente *gaucho*, al menos en su primera parte, la novela va a ser pronto traducida al castellano, primero parcialmente, por Adelina del Carril, en 1924, y luego, de manera completa, por Juan Parra del Riego, en 1925. Habrá que esperar, sin embargo, hasta 2007, para que la novela vuelva a ser traducida, esta vez por el escritor argentino Damián Tabarovsky, quien tomará una serie de decisiones a nivel traductor y editorial que funcionarán como una argentinización de la novela. En este sentido, en este artículo se hace una lectura comparada en dos tiempos, marcada por las traducciones, para mostrar los cambios no solo en cuanto a las interpretaciones, sino también al acto mismo de traducir, sus posibilidades y limitaciones. *L'Homme de la pampa* se enmarca, así, en una fértil discusión sobre la nación, la literatura del Río de la Plata y sus posibilidades lingüísticas.

**Palabras clave:** literatura comparada; literatura uruguaya; literatura francesa; literatura argentina; traducción.

Translating the Pampa: On the Different Versions of Jules Supervielle's *L'Homme de la pampa*

### Abstract

When Uruguayan-born French writer Jules Supervielle (1884-1960) published his first novel, *L'Homme de la pampa*, in 1923, his friend and mentor Valery Larbaud called it the entry of the Oriental Republic into French Literature. A Gaucho-themed novel, at least in its first half, it was soon translated into Spanish, first partially by Adelina del Carril in 1924 and then entirely by Juan Parra del Riego, in 1925. It was not until 2007, however, that the novel was translated again, this time by the Argentine writer Damián Tabarovsky, who made a series of decisions at the translator and editorial level that worked as an Argentinization of the novel. In this two-stage reading, marked by the translations, one can see the changes not only in terms of interpretation, but also in the very act of translating, its possibilities and limitations. *L'Homme de la pampa* is thus framed in a fertile discussion on the nation,

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de una investigación mayor enmarcada en la tesina de máster *Un moi diffus, éparpillé. Temps, langue et mémoire chez Jules Supervielle*, y en su continuación en el proyecto doctoral *Le devenir-écrivain chez Jules Supervielle et Felisberto Hernández*, actualmente en curso en la Université de Paris VIII.



the literature of the Río de la Plata and its linguistic possibilities, as it will try to be shown through a comparative reading of the versions.

**Keywords:** comparative literature; Uruguayan literature; French literature; Argentine literature; translation.

Traduire la pampa : sur les versions de *L'Homme de la pampa*, de Jules Supervielle

### **Résumé**

Lorsque l'écrivain français d'origine uruguayenne Jules Supervielle (1884-1960) publie son premier roman, *L'Homme de la pampa*, en 1923, son ami et mentor Valéry Larbaud l'a considéré comme l'entrée de la République Orientale dans la Littérature Française. Le roman, dont le thème, du moins dans sa première partie, est nettement *gaucho*, a rapidement été traduit en espagnol, d'abord partiellement par Adelina del Carril en 1924, puis intégralement par Juan Parra del Riego, en 1925. Ce n'est toutefois qu'en 2007 que le roman a été traduit à nouveau, cette fois par l'écrivain argentin Damián Tabarovsky, qui a pris une série de décisions au niveau de la traduction et de l'édition qui ont fonctionné comme une *argentinisation* du roman. Dans cette lecture en deux temps, marquée par des traductions, on peut voir les changements non seulement en ce qui concerne les interprétations du roman, mais aussi l'acte même de traduire, ses possibilités et ses limites. *L'homme de la pampa* s'inscrit ainsi dans une discussion féconde sur la nation, la littérature du Río de la Plata et ses possibilités linguistiques, comme on tentera de le montrer à travers une lecture comparative des versions.

**Mots clés :** littérature comparée ; littérature uruguayenne ; littérature française ; littérature argentine ; traduction.

## 1. Introducción

Si la pampa configura un ámbito literario rico en intercambios, la novela *L'Homme de la pampa*, que Jules Supervielle (1884-1960) publica en 1923, se puede pensar, en su escritura y su devenir, como un caso ejemplar de su carácter mutable y abierto a la transformación. Lugar prototípico de lo telúrico y del arraigo, en su libro *Puertos: diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa* (2021), Pablo Gasparini, por su parte, propone este territorio como un “espacio ampliamente modelado por la inmigración, el exilio y la traducción” (Gasparini, 2021, p. 25), que encuentra en el puerto “la boca por la que se han vertido las sonoridades, ritmos y léxicos de lenguas otras” que vienen “a desestabilizar el supuesto orden de un sistema de legitimaciones” (Gasparini, 2021, p. 305). El puerto (el autor refiere al de Buenos Aires, pero sus afirmaciones podrían extenderse también al montevideano), por el cual llegaron el padre y el tío de Supervielle a fines del siglo XIX, aparece entonces como una suerte de elemento de disrupción del monolingüismo pampeano, del castellano que se legitimó como lengua nacional única en el primer país de llegada de los Supervielle, Uruguay, y en Argentina.

En este artículo se muestra, teniendo en cuenta las sucesivas traducciones de la novela —tanto las completas de Juan Parra del Riego (Valencia: Sampere, 1925) y Damián Tabarovsky (Buenos Aires: Interzona, 2007) como la primera y parcial de Adelina del Carril (publicada en la revista *Proa* en 1924)—, de qué modo trabaja Supervielle con el espacio literario de la pampa y de qué manera entra en ella la disrupción lingüística que Gasparini ve como una de sus características principales, enmarcada en una lectura en dos tiempos (en primer lugar, al momento de su aparición, y luego, con su reedición), con sus concepciones distintas de la literatura rioplatense y del acto traductor, para mostrar los cambios no solo en cuanto a las interpretaciones, sino también al acto mismo de traducir, sus posibilidades y limitaciones.

Para ello, en primer lugar, se dibuja un panorama que busca definir lo que la pampa significó para el proyecto literario de Supervielle, y en segundo lugar, se establece un análisis comparativo centrado en algunos momentos clave de la novela y sus traducciones, con la intención de mostrar cómo se hace evidente en ella el ingreso de lo foráneo y de qué modos esto es resuelto por los traductores, según sus propias ideas sobre su tarea.

## 2. La creación literaria de la pampa

Criado a caballo entre continentes, lenguas, tradiciones, Supervielle es desde temprano consciente de las posibilidades que ofrece el territorio pampeano para la imaginación literaria. A partir de 1910, de hecho, el poeta publica, en el *Bulletin de la bibliothèque américaine*, algunos fragmentos de su tesis doctoral inacabada (Paseyro, 2002, p. 94), que llevaba por título *Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine* (El sentimiento de la naturaleza en la poesía hispanoamericana). La tercera entrega de este texto, publicada en enero de 1912 y centrada en el período romántico, comienza con una referencia a la obra del argentino Esteban Echeverría, quien, en las palabras de Juan María Gutiérrez mencionadas por Supervielle, “descubrió la Pampa para la poesía” (Supervielle, 1912, p. 106).<sup>2</sup>

Tras enumerar las características de este espacio de acuerdo con las descripciones de Echeverría (inspiradas por “sus inmensas extensiones manchadas aquí y allá por los *pajonales*”, “sus *ranchos*, sus animales errantes o muertos, y los ruidos inesperados que a veces rompen el silencio: relinchos de caballos salvajes, mugidos de vacas y a veces el extraño grito del chajá”,<sup>3</sup> Supervielle afirma:

2 Las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son del autor: “avait découvert la Pampa pour la poésie”

3 Las cursivas, salvo que se señale lo contrario, son siempre del texto original: “ses étendues

Echeverría pintó muy bien las grandes extensiones; supo dar, como ningún otro antes que él, una impresión muy precisa de las primeras horas del día y del atardecer que desciende sobre las soledades argentinas. Su sensibilidad enfermiza se complacía en la tristeza desnuda de la pampa: le gustaba escribir en la hora posterior a la puesta de sol, y sus mejores versos han conservado algo de la belleza algo tosca y como acortada de los crepúsculos pampeanos (Supervielle, 1912, p. 107).<sup>4</sup>

En el mismo tono, más adelante el poeta crítico escribe sobre el color local y define que —junto con los cubanos— los argentinos (y los uruguayos) son los poetas de la tierra (él escribe “du terroir”, que también puede traducirse como “terruño”):

Hubo, en ambas orillas del Río de la Plata, escritores que, como Juan María Gutiérrez y [Alejandro] Magariños Cervantes, dejaron agradables cuadros del Campo y de las costumbres de su país. La influencia de Echeverría se deja sentir en los Cuentos y Leyendas en verso de Gutiérrez y en las obras de Magariños Cervantes. El amor por la pampa y el caballo, fiel compañero del gaucho en sus viajes por la inmensa llanura, fueron los temas de inspiración de toda una literatura campestre bastante monótona, pero que tiene el mérito de ser sinceramente criolla”. (Supervielle, 1912, p. 112).<sup>5</sup>

immenses tachées çà et là par les ‘pajonales’”, “ses ‘ranchos’, ses bêtes errantes ou mortes et les bruits inattendus qui parfois heurtent le silence : hennissements des chevaux sauvages, beuglements des vaches et parfois le cri étrange du ‘yajá’”.

4 “Echeverría peint très bien les grandes étendues; il sut donner comme nul autre avant lui une impression très juste du petit jour et du soir descendant sur les solitudes argentines. Sa sensibilité maladive se plaisait dans la tristesse dénudée de la pampa : il aimait à écrire à l’heure qui suit le coucher du soleil et ses meilleurs vers ont gardé quelque chose de la beauté un peu âpre et comme écourtée des crépuscules pampéens”.

5 “Il y eut sur les deux rives de la Plata des écrivains qui, comme Juan Maria Gutiérrez et [Alejandro]

Tras esta breve genealogía de la literatura pampeana, en la que establece una suerte de linaje poético, a la vez que evidencia algunas carencias y limitaciones del género, Supervielle resume los orígenes de la poesía gauchesca y su posterior desarrollo, desde Bartolomé Hidalgo hasta los poemas de Estanislao del Campo y, por supuesto, el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, pieza central del canon rioplatense. En su reflexión sobre esta obra, con la que culmina su estudio, el poeta encuentra una de las claves de su propia relación con la poesía “du terroir” y, además, toma *avant la lettre* partido en una discusión que marcará el rumbo de las literaturas argentina y uruguaya cuando afirma:

El célebre *Martín Fierro*, de Hernández, que fue el poema más difundido en Argentina, es también una obra del género popular: tras una reyerta en la que mató a un gaucho, Martín Fierro, perseguido por la policía, se ve obligado a abandonar la estancia para refugiarse en la pampa entre los indios. Este poema, escrito con gran soltura y rico en expresiones muy pintorescas, no contiene, a pesar de su extensión, ninguna descripción de la naturaleza argentina; en cambio, la vida de los *gauchos vagos* está descrita de manera muy original y es fácil comprender el considerable impacto de esta obra (Supervielle, 1912, p. 114).<sup>6</sup>

Magarinos [sic] Cervantes, laissèrent d’agréables peintures du Campo et des mœurs de leur pays. On sent l’influence d’Echeverría dans les *Contes et Légendes* en vers de Gutierrez et dans les œuvres de Magarinos Cervantes. L’amour de la pampa et du cheval, fidèle compagnon du gaucho dans ses voyages à travers la plaine immense, furent les sujets d’inspiration de toute une littérature champêtre assez monotone, mais qui a le mérite d’être sincèrement créole”.

6 “Le célèbre « Martin Fierro », d’Hernandez, qui fut le poème le plus répandu en Argentine, est aussi une œuvre du genre populaire : à la suite d’une rixe dans laquelle il a tué un gaucho, Martin Fierro, poursuivi par la police, est obligé de quitter l’estancia pour se réfugier dans la pampa parmi les Indiens. Ce poème, écrit avec une très grande facilité et riche d’expressions fort pittoresques, ne

Si esta es su visión crítica académica de la literatura rioplatense (no se olvide que el trabajo es su tesis), mirado desde su obra estrictamente *literaria* —que al principio comprende libros de poesía, a los que más adelante se le irán sumando novelas, cuentos, obras de teatro, ensayos y textos memorialísticos—, Supervielle se sitúa desde el principio en una tradición que, como se pudo comprobar, conocía bien. Por eso, cuando en su segundo libro (*Comme des voiliers*, publicado originalmente en 1910) titula una sección “La Pampa” (1996, pp. 34-40), el joven poeta está conscientemente dialogando con los poetas del Río de la Plata que lo precedieron y, quizás, con sus contemporáneos. En este sentido, no es raro comprobar que la crítica, sobre todo al principio, lo haya definido como un “poeta de la pampa” o del exotismo americano, que por entonces ya tenía varios representantes, incluso entre los propios escritores autóctonos, que buscaban una especie de singularidad aparentemente justificada por la desmesura y la inmensidad sobrehumana de los paisajes con las que pensadores como el uruguayo José Enrique Rodó habían identificado al continente.

En efecto, tras la aparición, en Buenos Aires, del poemario de Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas* (1896), Rodó escribió un ensayo crítico titulado *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra* (1899), en el que, además de alabar la obra poética del nicaragüense, afirma que no es “el poeta de América”, ya que el crítico limita los “motivos de inspiración” americanos a “nuestra Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos” (Rodó, 1899, p. 6), y sostiene, de manera categórica, refiriéndose a Darío, que “No cabe imaginar una individualidad literaria más

ajena que esta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo” (Rodó, 1899, p. 11).

Esta lectura, fundamental para el desarrollo de la obra mayor de Darío —*Cantos de vida y esperanza* (1905), cuya primera parte está dedicada al escritor uruguayo—, cristaliza una fuerte tendencia de la crítica literaria de la América hispánica, atravesada por los binomios opuestos “exótico/costumbrista”, “extranjero/nacional”, “evasión/arraigo”, “elitista/popular”, “civilización/barbarie”, etc. Esta discusión, que se acentuaría con el tiempo, tendrá un momento crucial casi medio siglo después en la relectura absoluta del canon argentino (y, en cierta medida, uruguayo) que supuso la obra ensayística de Jorge Luis Borges, en especial su famosa conferencia “El escritor argentino y la tradición”, de 1951 (Borges, 1984b, pp. 267-274). El texto, en parte deudor de las ideas que Thomas Stearns Eliot había expresado en “Tradition and the Individual Talent” en 1919, busca liberar a la literatura argentina del tema del terruño, o al menos defender la noción de que es posible hacer una literatura argentina más allá del terruño y sus habitantes, es decir, de la tradición realista imperante. Aunque Borges va a seguir escribiendo cuentos y poemas sobre el tema del gaucho, en su conferencia retoma la idea de que esta literatura es, en todo caso, tan artificial como cualquier otra, incluidos los cuentos fantásticos que estaba escribiendo en ese momento.

En el texto, Borges —que, por cierto, no menciona a Supervielle— critica fundamentalmente el “color local”, recordando la observación de Edward Gibbon de que el Corán no menciona a los camellos, evidentes para cualquier árabe. De este modo, el escritor argentino continúa una serie de ideas que ya habían sido planteadas de alguna manera por él en otros ensayos, como “La poesía gauchesca”, de 1928 (Borges, 1984a, pp. 179-197), en el que escribe sobre el *Martín Fierro* en sentido contrario al propuesto en su tesis por Supervielle, que

---

renferme, malgré sa longueur, aucune description de la nature argentine ; en revanche, la vie des « gauchos vagos » y est décrite de façon fort originale et l'on comprend aisément le retentissement considérable de cette œuvre”.

lamenta, como se aprecia en el pasaje citado más arriba, la falta de descripción de la naturaleza argentina en el poema.

Frente a la idea de que el poema de Hernández es una “representación de la pampa”, Borges sostiene que, al contrario de lo que hacen William Henry Hudson en su novela *The Purple Land* (1885) y Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926) —“cuyos protagonistas van identificándose con el campo” (Borges, 1984a, p. 194)—, Hernández “presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos” (Borges, 1984, p. 194).

A pesar de cierta reivindicación del *color local* y tal vez por no sentirse del todo integrado a la tradición local, lo que es inmediatamente evidente —para los primeros críticos del Río de la Plata— de la narración de Supervielle es que las atmósferas de *L'Homme de la pampa* crean ante todo espacios subjetivos, casi de cuento de hadas, como piensa el primer traductor de la novela, el poeta peruano-uruguayo Juan Parra del Riego, que escribe un elogioso artículo en 1924, en el que la clasifica como “farsa humorístico-fantástica” (Parra del Riego, 1924, p. 5).

Sin embargo, como espacio, la pampa ya se había establecido en la obra del poeta mucho antes de que se publicara su primera novela, como se puede ver con el ejemplo de su segundo libro de poesía antes mencionado. La poesía de Supervielle, en efecto, busca, desde el principio, la idea de eternidad en el mar, en el cielo estrellado y, sobre todo, en la tierra llana de la pampa, presencia constante en sus primeros libros.

Así, la llanura aparece, en la lírica de Supervielle —y, más tarde, en sus relatos—, como una forma de infinito, como señala Christian Sénéchal en su libro *Jules Supervielle. Poète de l'univers intérieur* (1939), en el que propone que la pampa, en la amplitud de sus horizontes, se manifiesta para el poeta como una especie de

prisión paradójica (Sénéchal, 1939, p. 135). A la pampa de su infancia uruguaya, que Supervielle describe unas veces con connotaciones nostálgicas e idealizantes, y otras, como un auténtico desierto, el poeta la ve también como un lugar para la fantasía, el espacio privilegiado —como señala Sénéchal y demuestran poemas tales como “Retour à l'Estancia” (incluido en su libro *Débarcadères*, de 1922; Supervielle, 1996, pp. 128-129)— para ese retorno al pasado, que recoge magníficamente la imagen de beber del manantial<sup>7</sup> con que titula sus memorias: una especie de *tabula rasa* sobre la que escribir una nueva mitología, fuera del tiempo.

De esta manera, más allá de los poemas y de las continuas menciones a las interminables estancias uruguayas, en este conjunto de textos que podrían hacerse en torno a la pampa y al imaginario que esta evoca para Supervielle, su mencionada novela ocupa un lugar privilegiado: en un texto escrito poco después de su publicación, efectivamente, el poeta y crítico Valéry Larbaud —figura clave en las relaciones literarias entre Francia y el Río de la Plata, y mentor de Supervielle— sostuvo, en este sentido, que el libro constituía “la entrada (sensacional, según mi punto de vista) de la República Oriental en la literatura francesa”. (Larbaud, 1924, p. 41).<sup>8</sup> Pero ¿qué significa que un territorio, un país, entre en una literatura nacional, si Supervielle nunca menciona a Uruguay ni a sus ciudades, sino que se refiere a una tierra que llama “Las Delicias”?

Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que en la curiosa entrada de un país en una literatura (y, por tanto, en una lengua) de la que habla Larbaud, se puede ver la importancia de la traducción como una transferencia o incluso una transposición. En la caracterización de su amigo, Supervielle aparece efectivamente

7 *Boire à la source*, publicadas sucesivamente en 1933 y, con adiciones, en 1951 (Supervielle, 1933, 1951).

8 “l'entrée (sensationnelle, à mon avis) de la République Orientale dans la Littérature Française”.

como una especie de traductor en su sentido latino, es decir, como el que transporta algo de un lado (en este caso, de un lado del Atlántico) al otro. Así, el trabajo de Supervielle consistió, en la línea trazada por Larbaud en esta frase, en introducir un nuevo espacio narrativo (la pampa uruguaya) en la tradición literaria francesa y, en este sentido, en traducir este espacio a otra lengua, que aparentemente (y a pesar de Isidore Ducasse y Jules Laforgue, mencionados por Larbaud, y la novela breve *Montevideo, ou une nouvelle Troie*, de Alexandre Dumas padre (1850), omitida por el crítico) no había explorado todavía este nuevo mundo.

Enmarcado tanto en el conjunto de los relatos de viajes como en las historias maravillosas de tierras lejanas, tan abundantes en el repertorio europeo desde la Edad Media, el título llama la atención desde el principio, en este sentido, por su carácter exótico, muy discutido por la crítica, y que, siguiendo el análisis del uruguayo Gervasio Guillot Muñoz —aparecido en un número de 1930 de la revista *La Cruz del Sur*, en lo que sería la primera publicación dedicada íntegramente al poeta—, habría que relativizar. En su ensayo, que abarca todas las áreas de creación del poeta hasta la época, el crítico se detiene en su carácter de “cuento de magia, misterio, fábula, leyenda” y agrega que el libro:

[...] es la obra de un observador sutil que muy lejos del color local y del costumbrismo ha sabido encontrar la fisonomía de la campaña platense. El observador se preocupa de asir el matiz fugitivo y no de anotar el contorno ornamental de las cosas. Toma los rasgos esenciales del paisaje y rechaza los vastos desenvolvimientos decorativos y todo lo que no es más que pintura inútil o fácil indicación periférica. El observador es sobre todo poeta, y el paisaje es para él —hay que repetir la palabra de que tanto se abusa— un vasta proyección subjetiva (Guillot Muñoz, 1930, p. 12).

De modo que “sería un error decir que *El hombre de la pampa* es una novela exótica”, puesto que “las visiones del país suramericano tienen

poco lugar en el relato: no son más que el decorado de apariencia cambiante donde se agitan los antojos de un hombre caricaturesco”, aunque, concede el crítico, “el exotismo es a veces inseparable de esta nostalgia inundada por la riqueza vegetal de un medio que está fundido con la escena” (Guillot Muñoz, 1930, p. 13).

No obstante y más allá de estos iluminadores reparos, la palabra “pampa” en el título resalta, en primer lugar, la extrañeza del argumento y podría servir, en su momento, para atraer a los lectores interesados en la literatura del terruño o por el aire primitivo que tenían las tierras americanas, sobre todo en medio de su valorización por parte de las vanguardias literarias europeas. Así, en un ámbito rioplatense, al menos, la palabra podía tener, como afirmaron Adolfo Bioy Casares (en *Memoria sobre la pampa y los gauchos* —1986—) y Jorge Luis Borges (en numerosos textos como su autobiografía —1975a—, el ensayo personal “Mi prosa” —1996—, o cuentos como “Utopía de un hombre que está cansado”, incluido en *El libro de arena* —1975b—), una cualidad artificial (“literaria”, dice Borges; “turística”, dice Bioy Casares —1986—).

De hecho, la palabra ya formaba parte del léxico francés desde hacía muchos años cuando Supervielle la utilizó en el título de su novela (Leconte de Lisle, sin ir más lejos, ya la había utilizado en sus poemas “Le jaguar” y “Le sommeil du condor” —Leconte de Lisle, s. d.—), y aunque no fuera corriente, probablemente tuvo cierta resonancia entre los lectores franceses de la época, acostumbrados —gracias a personajes tan dispares como Carlos Gardel o Rodolfo Valentino— a ciertos elementos de la cultura gaucha, incluso aunque estuvieran presentados bajo un tono caricaturesco o estereotipado.

En este sentido, con esa doble cualidad, la invocación de la palabra extranjera en el título parece justamente apelar, en la novela de Supervielle, tanto a la invocación de un espacio exótico como a una cierta familiaridad de los posibles lectores.

Lo que está claro, sin embargo, es que la novela (que se leyó, como se ha visto, por fuera de las convenciones del género y, en gran medida, como una novela lírica o incluso como un largo poema en prosa) se sirve de las ideas habituales sobre la pampa y sus habitantes para crear el espacio subjetivo y personal del que habla Guillot Muñoz, en el que solo transcurre parte de la acción, pero cuya huella es fundamental para el protagonista, Juan Fernández y Guanamiru.

El personaje, un acaudalado estanciero de Las Delicias, que es padre de treinta hijos ilegítimos, pasa sus días en compañía de su capataz, Innombrable, buscando maneras de divertirse, hartado de la monotonía y la llaneza del paisaje que lo rodea, que se traslada a su vida en forma de aburrimiento. Para salir de este *ennui*,<sup>9</sup> el hombre decide hacer construir un volcán en sus vastos territorios, pero por más que, una vez creado, el volcán entra en erupción, sigue estando aburrido, por lo que piensa que sería una buena idea llevarlo a Europa para asombrar a los habitantes del Viejo Mundo con esta maravilla artificial de la naturaleza. Sin embargo, cuando sus empleados lo desarmen, tienen problemas y la montaña se destruye, por lo que el estanciero acaba embarcando hacia París sin él, solo para descubrir, entre sus pertenencias, una réplica más pequeña del propio volcán, esta vez de nombre Futur, que emite sonidos y aromas como modo de comunicación.

Las aventuras de Fernández y Guanamiru se han leído, a partir de las posturas iniciales cuyas líneas principales se han esbozado antes, de maneras muy variadas, que van desde algunas —como las de Guillot Muñoz o Parra del Riego— que se acercan a la obra más a lo que el propio autor advierte al principio (que es una fábula, casi un cuento infantil), hasta otras más recientes, como las de Sylvia Molloy, que la sitúan en el contexto general de los escritos

sobre la pampa y la presentan casi como un antídoto contra el nacionalismo que tantos han visto en las novelas *Raucho* y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (Molloy, 2011, p. 208). Más cercano a esta lectura está Damián Tabarovsky, que considera la novela de Supervielle como una redefinición de este espacio literario, por lo que sitúa a su autor en la tradición de Lucio Victorio Mansilla, creador de una pampa “exótica, mágica, surrealista, excéntrica y delirante” (Tabarovsky, 2007), según la caracterización aparecida en *Página/12* en 2007, que tiene una extensión en *Fantasma de la vanguardia*, libro de ensayos de Tabarovsky publicado once años después. En el capítulo dedicado a lo que él llama “cosmopolitismo crítico”, Tabarovsky sostiene, además, que el protagonista:

Viaja de papelón en papelón y de fracaso en fracaso, pero siempre reproduciendo sin ironía (lo que en la lectura sí genera un efecto irónico) los modos de la clase alta rioplatense fascinada con París, con el cosmopolitismo europeo ya en decadencia, y con los usos y costumbres de un mundo que le vuelve al terrateniente rioplatense irremediabilmente ajeno (2018, pp. 79-80).

Así, la novela se encuentra, en la lectura de su reeditor y traductor, engarzada en una perpetua oscilación entre el ser y el parecer, la riqueza y el rastacuerismo; entre la novela de la tierra y el cuento fantástico, la lírica y la épica, el absurdo y el cuento costumbrista; entre Europa y América, el francés y el castellano, dualidad ya presentada en otro nombre, esta vez no el de la novela, sino el de su protagonista, que evidencia una doble herencia (por una parte, un apellido castellano muy común, y por la otra, uno que parece provenir del guaraní) y, en suma, el mestizaje gaucho en el que se funda toda la novela, que pondrá en constante tensión los conceptos de *nación* e *identidad*, tanto desde el plano argumental como desde su misma materialidad lingüística.

En efecto, como lo ha notado Gabriel Saad en su artículo “*L'Homme de la pampa* : dialogue des

9 El *ennui*, traducido por lo general como “aburrimiento”, implica, además, una sensación de vacío.

cultures et poétique du roman” (1997), es imposible pensar que Supervielle no haya tenido en cuenta a los lectores bilingües del texto, que claramente habrán notado, por citar un ejemplo, el doble sentido del nombre del capataz Innombrable. En verdad, el extraño nombre (que, se explica, viene del santoral, según una costumbre arraigada en el Uruguay de la época) se traduce en español como Innumerable, como se ha hecho comúnmente en las traducciones de la novela; pero si se conserva tal como está, tiene también un sentido propio en español.

Aunque este desdoblamiento se pierde entonces tanto para el lector francófono como para quien lee únicamente la obra traducida, la aparición de palabras extranjeras, la mayoría de origen español o indígena (aunque también haya muchas en inglés y algunas en portugués), es a menudo puesta en evidencia en el texto original por notas al pie de página que ponen de relieve el carácter interlingüístico de la novela de Supervielle, escrita en un enclave entre dos lenguas, pero también entre dos públicos y dos tradiciones.

Por un lado, en efecto, el poeta novelista inscribe su trabajo en el espíritu de la *Nouvelle Revue Française*, con algunos rasgos que se podrían llamar “surrealistas” e incluso precursores del grupo Oulipo; pero, al mismo tiempo, trabaja, como se ha dicho, en la tradición de literatura de viajes, que ilustra Mansilla con *Una excursión a los indios ranqueles* (1870a, 1870b) y, a la vez, en la de la literatura gauchesca con rasgos vanguardistas, representada en la época por poetas como Fernán Silva Valdés o Pedro Leandro Ipuche en Uruguay, y sobre todo, Güiraldes en Argentina.

En este sentido, por su doble pertenencia, la novela de Supervielle puede leerse, aunque siempre con cierta reserva, como parte de la constelación de “novelas de la tierra” que aparecieron en América en los años veinte y treinta, y de las cuales *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera; la ya mencionada *Don*

*Segundo Sombra* (cuya traducción al francés, realizada por Marcelle Auclair, revisaría Supervielle y Jacques Pré vost en 1932), de Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos, son ejemplos clásicos; y, al mismo tiempo, en relación con novelas francesas de inspiración hispánica, como *Fermina Márquez* (1911), de Larbaud, pero también con otros textos, como *Ecuador* (1929), de Henri Michaux, ambos autores amigos de Supervielle, como lo era asimismo Güiraldes.

Resulta interesante, por ello, fijar la atención en dos de las modalidades en que se manifiestan en la novela estas palabras “extranjeras” de origen sudamericano, con el fin de ver cómo se relacionan con el resto del texto “en francés”, y cómo esto es resuelto por los traductores, en primer lugar, Juan Parra del Riego, cuya versión, como se ha dicho, se publicó en 1925, y luego, Tabarovsky, que publicó la suya en 2007.

### 3. *El hombre de la pampa en traducción*

Sin ser la primera palabra de origen extranjero que se halla en la novela, “estanciero” es tal vez la primera que llama la atención sobre sí misma, ya que, aunque está escrita en letras redondas (y no en las itálicas que se utilizan en general en esos casos) en la obra original, está acompañada por una nota al pie de página que la define como “*propriétaire d’un grand domaine*” (propietario de grandes tierras). En este caso, es interesante notar que algunas páginas antes, Supervielle utiliza específicamente la palabra “*propriétaire*” y “*ferme*”, pero no “estancia”, como lo hará algunos capítulos más adelante. Por su parte, Parra del Riego (cuya versión, según Mariano Siskind, fue revisada por Supervielle) y Tabarovsky traducen “*ferme*” por “estancia”, pero “*propriétaire*” se transforma en “propietario” en la versión del primero y “terrateniente”, de diferentes connotaciones, en la del segundo, quien, como se ha visto más arriba, insistirá en esta palabra en su escritura ensayística sobre la novela.

Sin embargo, es todavía más llamativo lo que sucede con “estanciero”. Efectivamente, mientras Parra del Riego conserva la palabra en redondas y elimina la nota al pie, juzgándola inútil, Tabarovsky la escribe en itálicas, mostrando una rareza que no es evidente para el lector hispanófono, tal como sucede con la palabra “*peones*”, que en el texto original va acompañada también de una nota explicativa (“*ouvrier des champs*”, obrero de los campos); en la versión de Parra del Riego, como “peones”, en redondas, y en la de Tabarovsky, como “peones”, en itálicas, lo que vuelve a producir una distancia entre esa palabra y las otras.

Al estudiar la traducción de Leopoldo Brizuela de la novela *Manèges. Petite histoire argentine* (2007; traducida como *La casa de los conejos*, 2008), de Laura Alcoba, Gasparini refiere a un caso similar, en el que una palabra conservada por la autora en español, es puesta por el traductor, en el texto francés, en cursiva. De este modo, en la novela de Alcoba, “La cursiva en ‘tortitas negras’ se mantiene en ambos textos, pero su valor no es el mismo” y, en consecuencia, “lo que en el original francés constituye una mera marca de alteridad lingüística, se convierte en castellano en otra cosa” (Gasparini, 2021, p. 264), que funciona como un suplemento, un extra que el lector de la traducción nota acaso sin entender. El hecho de conservar esta marca de distinción de la palabra (en uno de los textos con la nota al pie, en el otro con la itálica) no es, entonces, un hecho fortuito ni azaroso, sobre todo porque no es tampoco una práctica que se mantenga igual a lo largo de todo el texto.

Así, el otro caso de interés concierne a las palabras de origen hispanoamericano que están ya en el texto original (y también en las traducciones) por completo naturalizadas y no llaman la atención sobre ellas mismas ni están definidas de ninguna manera. En estos ejemplos, los términos se encuentran simplemente en redondas, como se ha visto más arriba con el ejemplo de

“pampa”, aunque algunas veces esta palabra está escrita con la primera letra en mayúscula, gesto que solo Parra del Riego mantiene en su traducción. En ese sentido, hay muchos sustantivos que se hallan, de algún modo, normalizados, como “maté” (escrita con la ortografía francesa), “gaucho”, “rancho” o la ya mencionada “estancia”. Una simple búsqueda en el *Trésor de la Langue Française* revela a qué se debe esta normalización: en efecto, aunque las palabras que acaban de ser citadas resultan ya definidas y con un uso trazable (en algunos casos hasta el siglo XVIII), en el diccionario no aparecen ni “estanciero” ni “peón”, que son precisamente las que Supervielle tiene la necesidad de diferenciar mediante la nota al pie explicativa.

Si se consideran las decisiones de los traductores a la hora de traducir esas palabras “intraducibles”, pero también las del autor al utilizarlas en su texto, resulta relevante pensar en ellas desde el concepto de *tendencias deformantes*, sistematizadas por Antoine Berman. De las trece tendencias abordadas en su libro *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* (1999), hay una que hace referencia a la destrucción (o a la exotización) de los sistemas vernáculos: Berman sostiene que esta tendencia está a menudo ligada a la pérdida de localismos que, en general, provienen del carácter oral de ciertas obras. El hábito a eliminar los vulgarismos, a su vez, se opone a su exotización, que procede a menudo con el uso de itálicas, a través de las cuales, según Berman, “Se *aisla* lo que en el original no está aislado” (Berman, 1999, p. 79).<sup>10</sup> Pero ¿cómo funciona esto en *L'Homme de la pampa*? Es que si bien, como se ha dicho, el texto original no utiliza la cursiva sino las notas para explicar las palabras extranjeras, en esta necesidad de alternar el castellano de los protagonistas con el francés del narrador en tercera persona parece sugerirse la sombra de una traducción ya presente en el texto original en francés.

10 “on *isole* ce qui, dans l'original, ne l'est pas”.

En la novela de Supervielle, la nota, como en cualquier otro texto, perturba la linealidad característica del lenguaje. De hecho, en los textos en los que hay una nota, se puede hablar de una estructura bilineal, como la llama Julie Lefebvre en su artículo “La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive” (2008). La lingüista, siguiendo la terminología propuesta por Jacqueline Authier-Revuz,<sup>11</sup> explica que esta estructura hace parte de la modalización autonímica y, en este sentido, a través de la nota a pie de página se da una *representación del discurso otro*, en este caso mediante un procedimiento metalingüístico, en tanto la nota a pie de página comenta una palabra o afirmación del texto “principal” (en la novela de Supervielle, notablemente, definiéndola). En la nota del traductor, por supuesto, esto es aún más visible, como asegura Jacqueline Henry en su artículo “De l’érudition à l’échec : la note du traducteur” (2000). Como tal, la nota del traductor es la marca de un tercero, que no es ni el autor de la obra ni uno de sus personajes, y que entra en el texto, por lo general, para añadir información, justificar una elección, dar un contexto, marcar una ambivalencia o, en últimas, destacar una palabra considerada, precisamente, intraducible.

En el caso de la novela de Supervielle, esto es especialmente complejo, ya que las notas a pie de página parecen pertenecer al propio autor y se insertan en la lengua “original” de la novela para explicar palabras concretas que se revelan como intraducibles de alguna manera, pero que, a su vez, son traducidas o suplantadas por otras “sinónimas” en otras partes del texto. Así, lo que revelan estas notas al pie es precisamente un punto de inestabilidad en la novela, que aunque está escrita *en francés*, está hablada, al menos en parte, *en español*, gesto evidente cuando, por ejemplo, se reproduce el grito de los gauchos a sus perros, uno de los pocos fragmentos más o menos largos conservados en español (“Fuera Cimarron! Fuera

Canela!”), traducido como “*Allez coucher*”). De este modo, aunque es imposible saber la razón por la que esta línea se mantiene en castellano y las otras no, lo interesante es lo que los traductores, quienes de algún modo restablecen los diálogos entre los personajes a su lengua “original”, hacen con ella.

Como se ha visto, mientras Parra del Riego parece decidido a eliminar toda exotización, casi a hacer de cuenta que la novela fue escrita originalmente en castellano, Tabarovsky utiliza la cursiva para distinguir una serie de palabras que, para el lector hispanohablante, son tan claras como las demás. Sin embargo, al exotizar lo que ya está exotizado por Supervielle, de alguna manera problematiza el original, a la vez que reintegra a la versión en castellano un elemento constitutivo del texto base, es decir, su naturaleza ambigua con respecto a la pertenencia. Hay, en este sentido, al menos dos fragmentos en los que no aparecen las notas ni las itálicas, pero que dejan en claro los procedimientos traductores de Parra del Riego y Tabarovsky.

El primero es una frase dicha en un contexto de carnaval. Innombrable le dice a su patrón: “*J’étais venu intriguer ces demoiselles*” (Supervielle, 1923, p. 26), una frase que Parra del Riego traduce, utilizando un verbo muy rioplatense, como “He venido a embromar a estas señoritas” (Supervielle, 1969, p. 15), y Tabarovsky, viendo tal vez alguna intención más allá de las palabras, como “Vengo a seducir a estas señoritas” (Supervielle, 2007, p. 17).

El segundo ejemplo está resuelto de manera similar: Fernández y Guanamiru pide una bebida en un bar diciendo: “*Garçon, un whisky ! Et qu’il soit mâle !*” (Supervielle, 1923, p. 89). La expresión, en apariencia simple, es muy distinta en las versiones en castellano: mientras que Parra del Riego traduce: “¡Mozo, un whisky! ¡Y que sea macho!” (Supervielle, 1969, p. 42), conservando a la vez el rasgo masculino del adjetivo y un aire resueltamente criollo (se dice, por ejemplo,

11 Ver Authier-Revuz (2020).

“tango macho”), Tabarovsky prefiere el menos idiosincrásico y tal vez más apropiado a la sensibilidad actual: “¡Mozo, un whisky! ¡Uno bien fuerte!” (Supervielle, 2007, p. 50).

En este sentido, es importante observar que si bien el léxico de Parra del Riego se asemeja al utilizado por los hombres del campo uruguayo, las conjugaciones de los verbos (el uso del pretérito perfecto compuesto, por ejemplo) — que Tabarovsky sustituye por el pretérito perfecto simple o, como en el primer ejemplo, el presente— se acercan más al español peninsular estándar, que, por otra parte, se mantiene en muchas partes del campo uruguayo.

Otro elemento importante, en términos de léxico, es el uso de ciertas palabras que son más cercanas al habla uruguaya o a la argentina según el caso. Esto ocurre en dos momentos, ambos relacionados con la bebida nacional de estos países: el mate. La escena es típica de la novela costumbrista rioplatense (aunque este diste de ser el caso). Supervielle escribe:

On entrain dans le rancho d'un noir souterrain, sous la tenace fumée des grillades. On prenait place autour de la table avec soin, comme pour toute la vie.

—Vous allez prendre un amer.

Et on allait chercher la bouilloire sur le feu (Supervielle, 1923, p. 25).

Parra del Riego traduce:

Y entraban en el rancho de un negro subterráneo bajo el humo tenaz de la carne asada. Tomaban asiento alrededor de la mesa, cómodamente, como para toda la vida.

—Va a usted a tomar un amargo.

Y se iba a buscar la caldera al fuego (Supervielle, 1969, p. 14).

Y Tabarovsky:

Entraban a un rancho de un negro subterráneo, bajo el tenaz humo del asado. Se

sentaban a la mesa con cuidado, como para instalarse toda la vida.

—¿Quiere uno bien amargo?

E iban a buscar la pava al fuego (Supervielle, 2007, p. 17).

En este rico fragmento, todo un cuadro de costumbres de la vida gaucha, no falta nada: están la casa modesta, el fuego, la parrilla, la ronda en torno al mate. No obstante, hay diferencias significativas entre las traducciones. Es interesante notar que, aunque Supervielle agrega una nota al pie de página para “*amer*”, a pesar de tratarse de una palabra en francés (explica que es un “*Maté sans sucre*”, un mate sin azúcar), Tabarovsky no pone su traducción en itálicas, como había hecho con los otros ejemplos, tal vez porque no utiliza “amargo” como sustantivo. Por su parte, Parra del Riego especifica “carne asada”, mientras Tabarovsky utiliza “asado” como sustantivo y, finalmente, aparece la palabra “*bouilloire*”, traducible en Argentina como “pava”, y en la orilla oriental del río Uruguay, como “caldera”.

En este último caso, se ven rasgos típicos de ambos países, mediante los cuales se pone en juego la apropiación de un autor por una tradición, cuestión que la indefinición geográfica de la novela ciertamente permite, porque, como se ha dicho, el personaje de Supervielle vive en Las Delicias, país ficticio ligado a Uruguay solo por la biografía del poeta y por algunos de sus textos posteriores, como los “*Poèmes de Guanamiru*” incluidos en su libro *Gravitations* (1925).

Es esclarecedor, por eso, comparar estas versiones con la traducción de un extracto de la novela, publicado en 1924 en la revista porteña *Proa*, por Adelina del Carril, mujer de letras y esposa de Ricardo Güiraldes, que vierte al castellano el fragmento de manera distinta, casi en un punto intermedio entre ambas versiones:

Se entraba en un rancho de negrura subterránea, bajo el humo tenaz de los churrascos. Se

sentaban alrededor de la mesa con cuidado, como para toda la vida.

—¿Gusta un amargo?

E iba alguno a buscar la pava en el fuego (Supervielle, 1924, p. 15).

Del Carril mantiene “amargo” sustantivado, pero transforma el ofrecimiento, como hará Tabarovsky, en pregunta, a la vez que convierete el “asado” en “churrascos”, y prefiere, naturalmente, la palabra “pava”, que le da al pasaje un aire del todo argentino.

En la traducción de Tabarovsky, ya posterior, hay, por su parte, una clara intención de apropiación que, desde un punto de vista editorial, incluye la contratapa, donde se encuentra un texto que ubica a la novela en la tradición que inaugura el libro ya citado de Mansilla y las novelas pampeanas de César Aira, y pone entre paréntesis (literalmente) su dimensión uruguaya, como ha notado Molloy, quien además cita a un crítico argentino que se refirió al libro, en su reseña a la edición de 2007, como “una nueva novela de la patria” (Molloy, 2011, p. 274).

En este sentido, no obstante, Tabarovsky es particularmente fiel a la obra de Supervielle, en la cual el concepto mismo de *identidad nacional* parece siempre ponerse en tela de juicio y es a menudo objeto de bromas. En efecto, esa imagen idílica de fraternidad gauchesca entre subordinado y patrón que se acaba de reproducir es otra de las causas del tedio elemental del estanciero, quien, por otra parte, detesta el mate.

De las relecturas recientes de la novela de Supervielle forma también parte la revalorización que hace Mariano Siskind en su artículo “Modernismo global y literatura mundial: reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del signifiicante francés” (2017). Si las de Parra del Riego y Guillot Muñoz son dos miradas contemporáneas que representan una primera recepción crítica latinoamericana del libro de Supervielle, Tabarovsky y Siskind, junto a Molloy, proponen

sendas reinterpretaciones de *L'Homme de la pampa*, leída por ellos en términos bastante distintos a los de los críticos mencionados anteriormente.

En el ya citado *Fantasma de la vanguardia*, Tabarovsky apela a una crítica con un fuerte componente de clase, en la medida en que ve, en la obra de Supervielle, un caso de cosmopolitismo de la gran burguesía rioplatense y también de su megalomanía, de modo que, para el crítico traductor, el viaje a Europa del protagonista es, como se ha visto, una marca de la fascinación de esta clase por París y el cosmopolitismo europeo “decadente” (Tabarovsky, 2018, p. 79). Sin embargo, en este fragmento del libro, la novela es un ejemplo entre otros, por lo que sus palabras no pueden tomarse como un análisis exhaustivo, sobre todo porque no incluyen el resto de la obra, en la que el tono cambia completamente.

En el artículo mencionado, Siskind plantea, por su lado, la caída de una idea de literatura mundial como consecuencia evidente del debilitamiento de las ideas de totalidad a partir de finales del siglo xx (y, por lo tanto, del mundo como algo dado o preexistente), y, sobre esta base, revisa el ideal modernista de lo que llama “el signifiicante francés”. Como es sabido, el movimiento del modernismo hispanoamericano de finales del siglo xix y principios del xx (cuya figura central fue Rubén Darío) puso su mirada en París como centro de la cultura, e imaginó, desde la literatura y la lengua francesas, una idea de universalidad, perspectiva desde la cual Siskind trata de leer más allá de la francofilia con la que, especialmente desde los movimientos vinculados a lo “popular” (y también a lo meramente populista), se ha intentado denigrar el interés de estos artistas por el modelo francés.

En la mirada de Siskind, entonces, la idea de cosmopolitismo, bien entendida, acaba modificando la noción de *distancia* y socava las propias ideas de *centro* y *margen*. Para ello, el crítico toma como eje la experiencia de Supervielle

y, sobre todo, *L'Homme de la pampa*, y basa su análisis, al revés de lo que se ha hecho en este trabajo, en especial en el pasaje parisino de la novela, un pasaje en el que geografías lejanas — de América, Asia y Europa— se funden y mezclan en un alucinante viaje en metro. Ahora bien, esta disolución nacional y territorial se produce ya en el capítulo dedicado al viaje en el transatlántico, en el que el océano aparece representado como espacio intermedio, de paso, que acaba consolidándose como símbolo del mundo mezclado que postula Supervielle. Esta capacidad de romper las divisiones, de deslizarse por las regiones sin necesidad de imponerse en ninguna de ellas, de hacerse imperceptible, solo es posible mientras Supervielle esté precisamente en estos enclaves inestables que son, en la novela, el barco y el metro, símbolos de una modernidad que borra los límites nacionales, a la vez que los crea.

#### 4. Conclusiones

En el entrelazamiento complejo de personajes, de lugares y voces, de lenguas humanas y sobrehumanas, Supervielle crea un babel confuso y complica, de maneras que se pueden ya ver en el ejemplo casi cursi del asado, los conceptos de *extraño* y de *sí mismo*, en un juego mantenido de diversos modos por sus traductores.

Un último fragmento, ya sobre el final de la novela, cuando el cuerpo del protagonista metamorfosea y estalla, es más que elocuente:

Les Pheu! les Opopoi! des Grecs, les Heu!  
de Latins, les ay de mi! les alas! les hélas! les  
ha! les ho! les lamentations des Chinois, des  
Nègres et des Guaranis affluaient sur ses lèvres  
ardentes du fond des âges et des langues  
humaines (Supervielle, 1923, pp. 216-217).<sup>12</sup>

12 Parra del Riego traduce este fragmento como: “Los ‘Pheu’, los ‘Opopo’ de los griegos, los ‘Heu’ de los latinos, los ‘¡Ay! de mí’, los ‘Alás’, los ‘Helás’, los ‘Ah’, los ‘Oh’, las lamentaciones de los chinos, las quejas de los negros y las de los

En esta mezcla dolorosa de lamentaciones diversas, es imposible no pensar en el mito fundacional de Babel, en la pluralidad de lenguas que, de formas diversas, se encuentran en la novela.

Desde paradigmas distintos, los traductores, Parra del Riego y Tabarovsky, trabajan ese exotismo de maneras diversas: si el primero busca desaparecer en un juego de borramiento de los rasgos “extranjeros” de la obra (en un ejemplo de lo que Lawrence Venuti (2004) llama en su libro homónimo la “invisibilidad del traductor”), el segundo hace notar su presencia a través de un uso profuso de las itálicas, que también se utilizan para marcar algunas palabras consideradas intraducibles por él mismo (como *chambres de bonnes*), en un juego que tiene mucho de reinscripción de la novela, que pasa no solo a hacer parte de un grupo específico de obras y de una tradición argentina, sino que, además, se acerca de ese modo al presente de la traducción.

Con su conocimiento de las obras rioplatenses “de la tierra”, comprobable en sus trabajos de juventud reseñados en la primera parte de este artículo, Supervielle decide escribir una novela que deliberadamente se mueve en un margen, entre la pertenencia y la extrañeza, a partir de una vacilación de las lenguas que desestabiliza su filiación, a la vez que esta aparece reforzada por el tema y la escenografía de la primera parte, dificultad original con la que los diversos traductores tuvieron que lidiar. Porque es en ese bilingüismo original, que implica una doble extranjería y, asimismo, una doble pertenencia, sobre el que Supervielle decide fundar su obra

guaraníes, todas aflúan sobre sus labios ardientes desde el fondo de las edades y las lenguas humanas” (Supervielle, 1969, pp. 96-97) y Tabarovsky: “¡Los *Pheu!* ¡Los *Opopoi* de los griegos! ¡Los *Heu* de los latinos! ¡Los *ay de mí!* ¡Los *hélas!* ¡Los *ah* y los *oh!* los lamentos de los chinos, de los negros, de los guaraníes, todos desembocaban en sus labios ardientes desde el fondo de la historia y las lenguas humanas” (Supervielle, 2007, p. 119).

narrativa, en la que la experiencia está resuelta por una multiplicación de voces que tiende, sirviéndose de un territorio consagrado preferido por las literaturas nacionales y aun patrióticas, y a través de una reevaluación del sentido de lo cosmopolita, a la eliminación de las raíces.

## Referencias

- Authier-Revuz, J. (2020). *La représentation du discours autre. Principes pour une description*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110641226>
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* (publicado originalmente en 1991). Le Seuil.
- Bioy Casares, A. (1986). *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Emecé.
- Borges, J. L. (1996, junio 16). *Mi prosa*. La Jornada Semanal,
- Borges, J. L. (1975a). *Autobiografía 1899-1970*. [http://www.ignacioldarnaude.com/textos\\_diversos/Borges,Autobiografia\(1899-1970\).pdf](http://www.ignacioldarnaude.com/textos_diversos/Borges,Autobiografia(1899-1970).pdf)
- Borges, J. L. (1975b). *El libro de arena*. Emecé.
- Borges, J. L. (1984a). *La poesía gauchesca. Obras completas (1923-1972)* (pp. 179-197). Emecé.
- Borges, J. L. (1984b). El escritor argentino y la tradición. *Obras completas (1923-1972)* (pp. 179-197). Emecé.
- Dumas, A. (1850). *Montevideo, ou une nouvelle Troie*. Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie.
- Gasparini, P. (2021). *Puertos: diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*. Beatriz Viterbo.
- Guillot Muñoz, G. (1930). *Julio Supervielle. La Cruz del Sur*, 5(30), 2-17. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/21446>
- Henry, J. (2000). De l'érudition à l'échec : la note du traducteur. *Meta*, 45(2), 228-240. <https://doi.org/10.7202/003059ar>
- Larbaud, V. (1924). *L'Homme de la pampa* par Jules Supervielle. *Revue de l'Amérique Latine*, (25), 41-42.
- Leconte de Lisle, C. M. R. (s. d.). *Poèmes barbares*, Librairie Alphonse Lemerre.
- Lefebvre, J. (2008). La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive. *L'Information Grammaticale*, (119), 54-55. <https://doi.org/10.3406/igram.2008.3998>
- Mansilla, L. V. (1870a, mayo 20). "Una excursión a los indios ranqueles". *La Tribuna*.
- Mansilla, L. V. (1870b). *Una excursión a los indios ranqueles*. Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos.
- Molloy, S. (2011). Traffic in translation. Rereading Supervielle. En C. McDonald y S. Rubin Suleiman (Eds.), *French global. A new approach to literary history* (pp. 273-281). Columbia University Press.
- Parra del Riego, J. (1924). "El hombre de la pampa", de Julio Supervielle. *Teseo*, 5, 5-6.
- Paseyro, R. (2002). *Jules Supervielle. Le forçat volontaire*. Rocher.
- Rodó, J. E. (1899). *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Dornaleche y Reyes.
- Saad, G. (1997). *L'Homme de la pampa : dialogue des cultures et poétique du roman*. En J. P. Díaz (Ed.), *Coloquio Jules Supervielle* (pp. 155-169). Ebo (Ediciones Banda Oriental), Ambassade de France, Ministère des Affaires Étrangères.
- Siskind, M. (2017). Modernismo global y literatura mundial: reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significante francés. *Revista Chilena de Literatura*, (96), 13-28. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952017000200013>
- Supervielle, J. (1912). Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine. Époque romantique. *Bulletin de la Bibliothèque Américaine*, 4(2), 106-114.
- Supervielle, J. (1923). *L'Homme de la pampa*. Gallimard.
- Supervielle, J. (1924). El hombre de la pampa (fragmento) (Adelina del Carril, Trad.). *Proa*, 1(3), 12-17.
- Supervielle, J. (1925). *Gravitations*. Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Supervielle, J. (1933). *Boire à la source*. R.-A. Corrêa.

- Supervielle, J. (1951). *Boire à la source*. Gallimard.
- Supervielle, J. (1969). *El hombre de la pampa (Parra del Riego, Trad.)*. Arca.
- Supervielle, J. (1996). *Oeuvres poétiques complètes*, n.º 426 Bibliothèque de la Pléiade.
- Supervielle, J. (2007). *El hombre de la pampa (Damián Tabarovsky, Trad.)*. Interzona.
- Sénéchal, C. (1939). *Jules Supervielle. Poète de l'univers intérieur*. Librairie les Lettres.
- Tabarovsky, D. (2007, diciembre 4). Intervenciones de un editor. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/8523-2734-2007-12-04.html>
- Tabarovsky, D. (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.
- Venuti, L. (2004). *The translator's invisibility. A history of translation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203360064>

**Cómo citar este artículo:** Álvez Francese, F. (2022). Traducir la pampa: sobre las versiones de *L'Homme de la pampa*, de Jules Supervielle. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 15(2), 406-421. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n2a08>