



**HAL**  
open science

## Glaxo o el lugar irremplazable de las primeras palabras

Laura Gentilezza

► **To cite this version:**

Laura Gentilezza. Glaxo o el lugar irremplazable de las primeras palabras. Quaderna, 2016. hal-01789176

**HAL Id: hal-01789176**

**<https://hal.science/hal-01789176>**

Submitted on 9 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Laura Gentilezza**

*Glaxo* o el lugar irremplazable de las primeras palabras

## Résumé

Le travail de l'écrivain argentin Hernán Ronsino a fait l'objet dernièrement d'une attention toute particulière de la part des chercheurs en littérature hispano-américaine, qui trouvent dans sa littérature une voix précise et différente au sein du panorama actuel de la littérature argentine. Tout d'abord, nous proposons ici une réflexion comparative entre son roman *Glaxo* et sa traduction française, en tournant notre regard, à partir des points problématiques que pose la traduction, vers la langue originale, où Ronsino définit cette voix. Ces points nous permettront, par la suite, de travailler les aspects linguistiques de son écriture plus ancrés dans l'oralité de son pays que dans le respect strict de la grammaire et qui opèrent une résistance au déguisement de la traduction. Nous reconstruirons finalement le travail que cet écrivain produit dans la langue décentrée et marginale qu'il souhaite poétiser.

## Resumen

El trabajo del escritor argentino Hernán Ronsino ha recibido últimamente una especial atención de parte de la crítica literaria que encuentra en su literatura una voz precisa y distinta en el panorama actual de la literatura argentina. Este trabajo se propone, en primer lugar, comparar su novela *Glaxo* con su versión francesa buscando volver la mirada, a partir de los puntos problemáticos que la traducción presenta, hacia la lengua original, ahí donde Ronsino define esta voz. Estos puntos nos permiten, en segundo lugar, trabajar aspectos de la lengua más arraigados a la oralidad de su terruño que al estricto cuidado de la gramática y que se resisten al disfraz de la traducción. Reconstruimos así el trabajo que este escritor realiza en la lengua descentrada y marginal que se propone poétizar.

## Mots-clés

Ronsino – littérature argentine – traduction – langue maternelle – style

## Palabras clave

Ronsino – literatura argentina – traducción – lengua materna – estilo

**Référence électronique** : Laura Gentilezza, « *Glaxo* o el lugar irremplazable de las primeras palabras », © 2015 *Quaderna* [en ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 26 février 2016, URL permanente : <http://quaderna.org/?p=527>

Tous droits réservés

# ***Glaxo* o el lugar irremplazable de las primeras palabras**

Laura Gentilezza  
Université Paris-Est Créteil

*Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva,  
como una piel, las huellas de mi historia.*

Hernán Ronsino, *Lumbre*, 2013.

## **Introducción**

En varias entrevistas, Hernán Ronsino emplea el término *lengua orillera* para describir la lengua con la que empezó su literatura y quiso recuperar como saldo del contraste entre su propio acento y el de la ciudad de Buenos Aires.<sup>1</sup> Llegó a los dieciocho años desde Chivilcoy, un pueblo que se encuentra a menos de 154 kilómetros de la capital argentina y advirtió entonces que su lengua no era exactamente igual que la de los demás. Ese desfasaje es, para Ronsino, la ocasión de la creación y se convertirá, de a poco, en proyecto, en un pensamiento narrativo sobre la región.<sup>2</sup>

A partir de 2003, cuando obtiene la Mención del Fondo Nacional de las Artes con la compilación de cuentos *Te vomitaré de mi boca*, comienza a publicar. Una década más tarde, su obra cuenta con dos novelas breves, *La descomposición* (2007) y *Glaxo* (2009) y una extensa, *Lumbre* (2013), que parece cerrar un ciclo de escritura o, retomando sus palabras, cicatrizar una lengua.

La publicación de *Glaxo* inscribe un cambio importante en su trabajo porque amplía su circulación en el medio literario de Buenos Aires, y de la Argentina, y marca su entrada al mundo editorial europeo. La novela se traduce al francés (2010) y luego al alemán, al italiano y al inglés, habilitando así la traducción de *Lumbre*, que se publicará en París en 2016.

El multilingüismo de este texto presenta también una ocasión. La posibilidad de leerlo en varias lenguas permite una comparación de versiones que nos enfrenta también a un contraste, el saldo de esa comparación. Las sutilezas y matices de esa *lengua orillera* se hacen más evidentes al leer el texto traducido. A partir del cotejo entre la traducción francesa y el texto original, podemos imaginarnos el tipo de experiencia que atravesó el escritor en su propia lengua a la hora de convertirla en materia literaria. En el hiato de la traducción, ese espacio *entre*, aparece “intraducible” esa *lengua orillera* que él se propone poetizar. Descubrir el mecanismo de la escritura a partir de su traducción es el objetivo de este trabajo que se inscribe en un proyecto más amplio en el que intentamos analizar la experiencia del escritor en su lengua.

Es la ocasión también para revisar algunos aspectos de la situación de ambas lenguas, el español y el francés, en tanto lenguas nacionales y pensar la posición de la creación frente a la normatividad.

---

<sup>1</sup>Trabajamos con entrevistas concedidas por el autor Hernán Ronsino, para los fines de nuestro trabajo doctoral, y realizadas en la ciudad de Buenos Aires, entre junio de 2012 y diciembre de 2014.

<sup>2</sup> Tomo esta expresión de María Eugenia de Zan de la Introducción con la que abre la edición de la obra de Luis Gudiño Kramer que ella cuidó para la colección El País del Sauce, ediciones de la Universidad Nacional del Litoral y de la Universidad de Entre Ríos, 2014.

## Notas a la traducción de *Glaxo*

*Similitérature* es el equivalente que Bernard Hoepffner encuentra para la palabra “traducción” en un trabajo cuyo título toma la forma de una definición, “La traduction: Similitérature”.<sup>3</sup> Buscará en el término alemán *ersatz*<sup>4</sup> una metáfora para pensar un ejercicio evanescente por antonomasia porque es, según Hoepffner, reemplazado por cada generación. Piensa la traducción como un sustituto de la literatura o como un símil, es decir que en la traducción el trabajo con la lengua es el mismo que existe en la literatura.

De lo anterior se desprenden dos cuestiones. La primera, la traducción es un espacio de creación. La segunda, no tan evidente, es que la comparación de un texto con alguna de sus traducciones puede arrojar luz sobre el trabajo de creación que realiza, no sólo el traductor en la lengua de llegada, sino el escritor en su lengua, es decir, la de partida. Si, como dice Laurent Jenny, la extrema evidencia de nuestra relación con la propia lengua nos impide su representación, es decir, poder verla desde afuera, observarla a través de la mediación impuesta por la lengua del otro le otorga a la mirada el aire de una distancia lúcida.

¿Qué es ver a través de la traducción? Emplear la lengua del otro como un reactivo que visibilice lo inadvertido. Salirse de la *monolengua* y mirarla por contraste. La lengua del otro ilumina lo que la familiaridad de nuestra lengua ha asimilado, como lo hacen, en la edición de los manuscritos medievales, los activos en los que se sumerge el texto. La otra lengua hace reaccionar la propia ahí donde hay un trabajo, ahí donde los escritores, “los renunciadores a ese gran diálogo auxiliar de miradas, de ademanes y de sonrisas, que es la mitad de una conversación y más de la mitad de su encanto”,<sup>5</sup> han dado con su voz.

### *La novela*

*Glaxo* ocupa cuarenta páginas de archivo Word, cuenta Hernán Ronsino. Es un texto corto, publicado en 2009. Su título es un nombre propio y extranjero.

GlaxoSmithKline es una farmacéutica multinacional que tuvo una planta en Chivilcoy. En su época más activa, se formó alrededor de la fábrica, un barrio de casas y negocios que tomó su nombre, el Barrio Glaxo. Es el espacio de una lengua de la que se quiere apropiarse y por eso Hernán Ronsino lo elige como nombre para su novela.

Este texto integra, junto con sus otros tres libros, un ciclo con personajes comunes en el espacio del pueblo. Los cuatro capítulos de *Glaxo* avanzan las piezas de una historia para cuyo desenlace habrá que esperar las últimas líneas. Cada uno está narrado en primera persona por un personaje diferente y en un año distinto. La alteración del orden cronológico dibuja una dinámica que se reproducirá en la sintaxis de la frase y construye el ambiente para un final desbocado. La novela comienza en 1973 y luego da un paso adelante, 1984, y dos hacia atrás, 1966 y 1959, para cerrarse con el episodio que explica y da sentido tanto a los capítulos anteriores como a su epígrafe, tomado de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh.

Vicente Vardemann, el primer personaje, está anclado en 1973 en la monotonía perturbadora de su trabajo en la peluquería familiar. Esa rutina sólo se interrumpe para visitar a un moribundo Miguelito Barrios y preguntarse si lo puede perdonar. Bicho Souza, en 1984, recuerda a Vardemann y a Miguelito imitando el western *El último tren de Gun Hill* y trae al relato, conversando con Lucio Montes, al personaje de la Negra Miranda. Miguelito, en 1966, devela el *affaire* escondido entre él y la Negra y la traición con la que manda a su amigo Vardemann a la cárcel. Finalmente Folcada, en 1959, cierra la

---

<sup>3</sup>Bernard Hoepffner, “La traduction: Similitérature” ponencia presentada en el Coloquio internacional *L’objet littérature aujourd’hui* llevado a cabo el 24 y 25 de marzo de 2011 en París, disponible en <http://oblit.hypotheses.org/>

<sup>4</sup>*ersatz*: sustituto, reemplazante.

<sup>5</sup>Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos”, Seix Barral, Buenos Aires, 1997, p. 149.

trama del crimen que encerró a Vardemann en la cárcel y construye la intertextualidad con *Operación masacre*.

Traducida a fines del 2010, el texto llega a París de la mano de Liana Levi, una pequeña editorial del centro de la ciudad con un importante porcentaje de autores italianos en su catálogo. Entre las obras de sus cuatro autores hispanohablantes, además de la novela de Hernán Ronsino, cuenta con trabajos de Domingo Villar, español de Galicia, y de los argentinos Carlos Gamerro y Norma Huidobro.

La traducción de *Glaxo* se llama *Dernier train pour Buenos Aires*. La palabra *glaxo* puede resultar problemática para la traducción, porque es un nombre propio, y se elige una frase que retoma varios elementos del texto. Los trenes, que están presentes desde el *incipit*, “Un día dejan de pasar los trenes”,<sup>6</sup> hasta el final: el ruido del primer tren de la mañana es el que cubre el sonido del disparo que anuda el texto. La frase es un calco de un intertexto de la novela: *El último tren de Gun Hill*, el western difundido en el cine del pueblo que los personajes imitan<sup>7</sup>. Pero además, esa opción abre de manera dualista dos polos: el Barrio Glaxo, en el original, y Buenos Aires, en la traducción. El protocolo de lectura que insta cualquier título desvía la atención del Barrio Glaxo a Buenos Aires. De la *lengua orillera* a la *lengua centro*.

### La lengua

Si Buenos Aires es el centro y Chivilcoy la periferia, el Barrio Glaxo, suburbio del pueblo, declina una vez más ese dualismo centro/periferia, que en términos lingüísticos va a traducirse en la cuestión largamente discutida para el caso argentino que es la de la lengua nacional y la de la lengua literaria.<sup>8</sup>

La estandarización de la lengua en Argentina se produce desde finales del siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX en torno a la variante de Buenos Aires. Esta variante, como explica Fontanella de Weinberg, acuña sus rasgos durante cuatro siglos desde la fundación de la ciudad, y propone convertirse en una bandera cultural del independentismo romántico. Marcelo Sztum encuentra una contradicción performativa en las afirmaciones de Juan María Gutiérrez y otros intelectuales del '37, cuando sostienen que esta lengua en la que dicen debería ser otra, más distinta de la de España, más permeable “al movimiento intelectual de los pueblos adelantados”.<sup>9</sup> Es decir, Francia. Lo que se proponen los románticos, a falta de otra lengua, es inscribir en el castellano “lo que de bueno ocurra” en las lenguas republicanas. Lo cual implica que las nociones de república, de libertad y de independencia están semiotizadas en determinadas lenguas. Hay, en ese planteo, un deseo de traducción, en el que la lengua de llegada, el español de Argentina, debe permanecer dispuesta a integrar lo ocurrido en otras lenguas porque así esas ideas podrán hacerse carne en el pueblo.

Esta es la misma perspectiva lingüística que adoptó la Revolución francesa. El francés, la *langue d'oïl*, es la variante del norte de Francia y de la monarquía y era hablada en 1789 por el 10% de la población. El hexágono estaba recorrido por dialectos, *patois*, que impedían la circulación de la infor-

---

<sup>6</sup> Hernán Ronsino, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009. Todas las citas de la novela en castellano se harán por esta, su única edición.

<sup>7</sup> *Ibidem*, capítulos dos y tres.

<sup>8</sup> La cuestión de la lengua en Argentina es desarrollada en distintas investigaciones. María Beatriz Fontanella de Weinberg realiza un detallado trabajo sobre la evolución lingüística en *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística: 1580-1980*, Hachette, Buenos Aires, 1987 y *Estudios sobre el español de la Argentina I, II y III* en colaboración con otros autores, Ediciones de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1992. Marcelo Sztum (“Esta de ser, es, deseo que sea otra lengua: evolución de la idea de idioma nacional argentino” In: *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américaine II*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 259-269) y José Luis MOURE (“Norma nacional y prescripción. Ventajas y perjuicios de lo tácito” ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Lengua Española de Rosario (Argentina), disponible en línea en [http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/aspectos/moure\\_jl.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/aspectos/moure_jl.htm)) tratan la cuestión de la lengua nacional, de su percepción, su evolución y de la intervención de distintos intelectuales, sobre todo, en el siglo XIX. Graciela Villanueva retoma esas pistas y avanza sobre la cuestión particular de la relación entre voseo e independencia lingüística en “L'Indépendance linguistique” *América*, 41/2012, p.133-145.

<sup>9</sup>M. Sztum, *op.cit.*

mación. En principio, la propaganda fue más importante que la unidad nacional y los revolucionarios mandaban traducir documentos legales para garantizar su difusión, pero luego ocurren dos cambios importantes. Por un lado, las evocaciones imaginarias en relación al francés se modifican: hablar francés es afirmar la democracia porque ya no es una lengua reservada a la monarquía sino la lengua de la revolución. Por otro lado, las traducciones son caras y lentas, desfasadas en el tiempo. Hacia 1791, la red de escuelas públicas toma a su cargo la enseñanza del francés estándar con el objetivo de terminar con la Babel de dialectos, resto del feudalismo, y formar en los derechos del hombre a un pueblo libre que hable una lengua única. Este idealismo será radicalizado a ultranza por la *Terreur* que llega a ejecutar a quienes no hablan francés.<sup>10</sup>

Paralelamente, el caso argentino tiene dos elementos en común con el francés. En primer lugar, la ya citada idolatría por la lengua que parecer ser vehículo de libertad, se traduce en una intención de producir un idioma nacional a la altura de los acontecimientos políticos. Ese idioma será la variante de Buenos Aires, del mismo modo que en Francia es la variedad cercana a la ciudad de París. El seseo (siglo XVII), el yeísmo (a partir del siglo XVIII) y el voseo (siglo XIX) son sus características más determinantes y resisten, e incluso se profundizan más, cuando la ciudad se convierte en la Babel de Hispanoamérica: Argentina recibe en la bisagra entre los siglos XIX y XX importantes olas inmigratorias, europeas, de poblaciones que vienen, en principio, tras la promesa de bienestar y, luego, escapando de las guerras mundiales. Las primeras décadas del siglo implican una convulsión lingüística producto de la llegada de extranjeros no hispanohablantes, especialmente italianos.<sup>11</sup> El efecto de desestabilización que produce está llegada, en una lengua recientemente organizada, incita a institucionalizar la enseñanza normativa de la lengua. El segundo elemento, entonces, es el rol de la educación pública en la normalización de la lengua en un contexto multilingüe con un fin político claro: aunar la nación.

Esas décadas *cocolicheras*<sup>12</sup> de Buenos Aires desatan polémicas sobre el buen idioma, el mal idioma, las tendencias españolizantes y el arrabal. Ciertamente es que en esa gesta se codifica la lengua que, ya para la década del '80 del siglo XX, es la vigente en la educación pública y la identidad argentina en el mundo hispanohablante. La independencia lingüística, como la llama Graciela Villanueva, lleva como marcas fonéticas el seseo (la indiferenciación en la realización de los fonemas /c/, /s/ y /z/) y el yeísmo (que iniciado en el siglo XVIII atraviesa seis etapas hasta llegar a la realización sorda de las palatales) y la impronta gramatical del voseo. Esta marca local comienza a instalarse en el siglo XIX a partir de un sistema bipronominal con “tú/vos” hasta que en el siglo XX el “vos” desplaza completamente al “tú” tanto en la oralidad como en la escritura. Supone un sistema verbal doble, como dos son los pronombres para referirse a la misma persona. Del mismo modo que en Hispanoamérica en general la oposición entre “ustedes/vosotros” se disuelve quedando en vigencia el pronombre “ustedes”, y siendo el pronombre “vosotros” una marca indiscutida de la variante peninsular, el voseo es una marca indiscutida en el mundo hispanohablante del habla de Buenos Aires y de otras zonas del Cono Sur como Uruguay y Paraguay. Es decir que la presencia de ese pronombre y su correspondiente sistema verbal, para cualquier lector hispanohablante medianamente culto, evoca el habla argentina<sup>13</sup>. Su integración en la literatura escrita también es progresiva y da cuenta de su generalización a lo largo del siglo XIX, tal como demuestra Villanueva en su trabajo.

Sin embargo, no hay zanja entre el español de los españoles y el de nuestra conversación, sostiene Borges, sino “un matiz de diferenciación, un matiz que es lo bastante discreto como para no en-

---

<sup>10</sup> Marie-Clemence Perrot, “La politique linguistique pendant la Révolution Française”, In: *Mots*, septembre 1997, N° 52, pp 158-167 Este tema merecería indudablemente otro desarrollo que no podemos realizar en este momento.

<sup>11</sup> En 1887, el 52,6% de la población de Buenos Aires estaba conformado por extranjeros de los que el 32,1% eran italianos. M.B. Fontanella de Weimberg *op. cit.*

<sup>12</sup> El cocoliche es una interlengua hablada por los sectores menos cultos de la población que puede definirse como un italiano con interferencias de español o, recíprocamente, como un español con interferencias de italiano que produce un *continuum* lingüístico entre ambas lenguas. Dependiendo del tipo de actividades (más ligadas o no a inmigrantes italianos) los hablantes hablarían un cocoliche más españolizante o más italianizante.

<sup>13</sup> La distribución del voseo en el mundo hispanohablante es un tema largamente relevado. La diferencia que existe entre las zonas voseantes tiene que ver con la percepción local de esa forma de tratamiento. Si bien en países como Costa Rica, Colombia y Paraguay el voseo existe, convive con la forma de tratamiento formal (usted) y está reservada para determinados intercambios. En Argentina y parte de Uruguay el voseo atraviesa todos los niveles sociales y es universal, la forma *tú* no existe entre los hablantes nativos.

torpecer la circulación total del idioma y bastante nítido como para que en él oigamos la patria”.<sup>14</sup> Si en los matices de la lengua puede oírse la patria, lo que está en juego a la hora de traducir es la posibilidad de recrear, en la lengua de llegada, la patria de la lengua de partida, según Moure “ese lugar irremplazable de las primeras palabras”.<sup>15</sup>

### *La traducción*

*Glaxo* está escrita en español, la lengua argentina, define Ronsino en las entrevistas. Aunque ese nombre, *lengua argentina*, sea una esperanza de lo que él mismo horada con su poética literaria: ir en busca de una lengua que no solo no es la variante estándar sino que proviene del suburbio de un pueblo de provincia, la orilla al cuadrado.

A fin de detectar cuál es el trabajo que realiza Ronsino para poder poetizar esa lengua, recorreremos la novela deteniéndonos en algunos ejemplos relevantes y compararemos la traducción con la versión original.

#### *1. Vardemann. Octubre de 1973*

En el primer capítulo de la novela, el que habla es Vardemann. El capítulo se despliega en breves apartados por cada página. Este es el primero.

Un jour les trains cessent de passer. Et puis vient une équipe d’ouvriers. Six ou sept hommes descendent d’un camion, avec des casques jaunes. Ils commencent à démonter les voies. Je les regarde d’ici. Je les regarde travailler. Ils travaillent jusqu’à six heures. Ils s’en vont avant que sortent les ouvriers de la Glaxo. Ils laissent de grands fûts enflammés, pour dévier la circulation. Quand ils s’en vont, je ferme le salon de coiffure.<sup>16</sup>

Un día dejan de pasar los trenes. Después llega una cuadrilla. Seis o siete hombres bajan de un camión. Usan cascos amarillos. Empiezan a levantar las vías. Yo los miro desde acá. Los miro trabajar. Trabajan hasta las seis. Se van antes de que salgan los obreros de la Glaxo. Dejan unos tachos con fuego, para desviar el tránsito. Cuando ellos se van, yo cierro la peluquería.<sup>17</sup>

A simple vista, el único término que parece alterado, porque en francés está reemplazado por dos palabras, es “tachos”, *grands fûts*. Es un agregado explicativo que viene a determinar una imagen muy precisa en el ámbito de la construcción vial de la noción “tacho con fuego”. El resto de la traducción del fragmento es muy precisa. Sin embargo, cuando leemos la versión original, algo propio al trabajo de Ronsino y a las posibilidades de su lengua aparece, y es una austeridad y hasta aridez en la cadencia de las frases. La primera oración altera el orden tradicional de la gramática invirtiendo el verbo y el sujeto, y en la traducción esto es corregido reponiendo el orden tradicional en francés y evitando la connotación poética en esta lengua. Luego aparece una cópula para introducir la segunda frase, *Et*, que en la versión original no existe. Las dos frases siguientes están unidas por la preposición *avec*, que reemplaza al verbo “Usan” de la versión original. Por último, la gramática francesa exige la presencia del pronombre sujeto, *ils*, y del pronombre *en* cuando aparece el verbo *aller*, lo que alarga el texto.

Estos elementos nos permiten ver en qué medida el texto de Ronsino escatima la explicación y la reduce al mínimo necesario para que la narración pueda ocurrir. El personaje de Vardemann se

---

<sup>14</sup> J. L. Borges, *op. cit.*, p. 146-147

<sup>15</sup> J. L. Moure, *op. cit.*

<sup>16</sup> Hernán Ronsino, *Dernier train pour Buenos Aires*, París, Liana Levi, 2010, p. 11. En todos los casos el resaltado es nuestro.

<sup>17</sup> Hernán Ronsino, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009. p.11

mantiene en esa acritud todo el capítulo, no hay prácticamente apreciaciones subjetivas, el número de adjetivos no alcanza a diez por cada apartado. Como si efectivamente Vardemann fuera una voz a través de la cual se cuentan las cosas por sí mismas. Él está vacío. La frase cortada del original, que la traducción ameniza con conectores, instala un ritmo trabado pero sostenido, marcado por la puntuación. Más adelante:

Et Lucio Montes de parler, à moitié renversé sur la grande chaise, de la bagarre de dimanche soir, au *Bermejo*, de parler d'un type de Mechita, un fier-à-bras, qui s'est bagarré avec Lavi, un certain Lavi de la zone de la Federación, et de me raconter que ce soir-là, lui, Montes, il n'a pas voulu parier, il n'a pas osé par trouille, mais c'était couru d'avance, le même Lavi, il l'envoyait au tapis d'un pain maison, le malabar de Mechita...<sup>18</sup>

Entonces, Lucio Montes, que habla, un poco recostado, en la silla principal, de la pelea del domingo a la noche, en el Bermejo, que habla de un tipo de Mechita, de un matón, que se peleó con Lavi, un tal Lavi de la zona de la Federación, y que me cuenta que esa noche, él, Montes, no quiso apostar, que no se animó por cagón, porque tenía una fija, que el pibe Lavi lo barajaba de una piña al grandote de Mechita...<sup>19</sup>

Progresivamente el ritmo se va acelerando y la aridez de las frases cortas se transforma en una puntuación con ecos de la coma de Saer en *Glosa*. La traducción la recupera en este fragmento donde el léxico familiar, como “barajar” o “fija” le exigen más trabajo. El caso de “fija” es particular porque aparecerá en otras ocasiones en la novela y la traducción optará por distintas opciones que aplanan el recurso de la repetición. *Couru d'avance*, en este caso, *c'est comme ça et pas autrement*, en el último capítulo. En ambos casos la opción es correcta, aunque no podamos oír la patria. “El cañaval ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada” reza el final de Vardemann.

## 2. Bicho Souza. Diciembre de 1984

El capítulo de Bicho transcurre entre la salida del cine y la llamada a su hijo a Buenos Aires por su cumpleaños. Bicho Souza fue al cine del pueblo a ver la reposición de *El último tren de Gun Hill*. En ese lapso, recuerda a Vardemann y a Miguelito Barrios imitando a los protagonistas del western en 1959. La película funciona a un nivel metadieético como una “historia de la historia” y es una suerte de “prolepsis” del último capítulo. Los apartados de este capítulo son mucho más extensos que los de Vardemann pero continúan separados por páginas.

Sin ser mucho más rico en vocabulario, el discurso está más ablandado por consideraciones “Miguelito Barrios, pobrecito...”.<sup>20</sup> La puntuación es menos cortante. Es decir las frases son más largas, hay más comas, punto y comas, subordinaciones. Sobre Vardemann, Souza dice que podía “afilarse la mirada para el detalle” que es casi la clave para entender el tipo de narración de Vardemann. Llega Lucio Montes a Don Pedrín, el bar donde está cenando Bicho Souza, y anuncia que vio a la Negra Miranda en Saladillo.

No hay, en el discurso de Bicho Souza, la misma parquedad narrativa que en el discurso de Vardemann. Sin embargo, se mantiene un recurso que ya instalado como estilo en Ronsino, porque aparece en los primeros cuentos publicados, la reaparición en un contexto breve de las mismas frases .

Comment as-tu pu lui parler de cette façon? je lui dis. Montes me regarde comme en enfant qui a fait une bêtise, que a raconté des craques. Montes a le regard d'un enfant qui a raconté des craques. Comment as-tu pu la bousculer de cette façon? Et Montes reste silencieux, il reste pensif: Quoi, j'ai mal fait? Tu es une

<sup>18</sup> *Dernier train pour Buenos Aires, op. cit.* p. 21.

<sup>19</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 18.

<sup>20</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 38.



brute, je lui répète, une bête, la fille a pris peur, tu ne te rends pas compte, elle t'évitait, elle ne voulait rien savoir de toi, ni de la Glaxo. Oui, me dit Montes, c'est ce qu'elle m'a dit après. Comment ça, après? je m'étonne. Oui, après, il me dit, et le voilà, le fumier, à me harponner une nouvelle fois avec son récit.<sup>21</sup>

Cómo le vas a decir así, le digo. Montes me mira como un chico que cometió un error, que se mandó una macana. Montes tiene la mirada de un chico que se mandó una macana. Cómo la vas a apurar así. Y Montes se queda en silencio, se queda pensando, dice: Qué, ¿hice mal? Sos un bestia, vuelvo a decir, un animal, la mina no quería saber nada de vos ni de la Glaxo. Sí, me dice Montes, eso me dijo ella después. Cómo después, digo. Sí, después, me dice, y vuelve, el desgraciado, a capturarame con su relato.<sup>22</sup>

Una vez más reconocemos ese vocabulario familiar del que, ya se puede decir, está construida toda la lengua de esta novela. La traducción lo alterna con un registro más normativo. Encontramos *raconter des craques* et *bousculer*, familiares, pero al traducir “mina” como *fille* el sentido vulgar queda fuera. Lo interesante de este fragmento, y que atañe no solo a la lengua de *Glaxo* sino a una cuestión más amplia entre el español y el francés, es la imposibilidad de recuperar el voseo. No habiendo en francés un doble sistema pronominal y verbal, esa opción gramatical queda reducida al *tu/vous*. La traducción es correcta y no genera ningún tipo de problema de comprensión, nada queda afuera, excepto el rumor local. Hemos realizado un breve comentario sobre el peso del voseo en el habla de Buenos Aires y su distribución en el mundo hispanohablante. Para un lector nativo y medianamente culto, encontrar un texto con esta característica implica automáticamente pensar en las variantes del Cono Sur de América Latina, es decir que en la misma gramática, suena, leve, la tierra, el lugar de las palabras. Que no se recupera, como una partícula que se escapa:

Je lui livrais la viande au bistrot, alors tu parles qu'elle se souvenait pas de moi! Vous me prenez pour une autre, elle disait<sup>23</sup>.

Si yo le llevaba la carne al boliche, cómo no me iba a reconocer. Usted me confunde, me decía ella, che.<sup>24</sup>

### 3. Miguelito Barrios. Julio de 1966

Ya sabemos que este personaje es un futuro muerto, en 1973 está moribundo. Aquí ya no tenemos apartados sino los fragmentos separados con un blanco, es decir que el capítulo se parece más bien a un texto unificado con cortes. Eso nos muestra que desde el principio se ha producido un acercamiento gráfico del texto, los fragmentos desprendidos del capítulo de Vardemann se alargaron en el discurso de Bicho Souza hasta convertirse casi en una unidad en el relato de Miguelito.

Es notable cómo la retahíla del discurso de Miguelito nada tiene que ver con la amalgama de Vardemann. Miguel conecta, arma, va, viene. Miguel es el único que cuenta una historia: Cilfton Morris fue encontrado con un balazo en la cabeza en el cañaveral. Miguel contará la historia de cómo ocurrió eso y antes armará el cuadro de situación con la llegada de Folcada, la Negra y los mormones al pueblo.

Quelqu'un qui raconte des choses pareilles, personne ne le croit, c'est comme pour ces idées que j'ai. Et c'est là que la question est atterri sur le tapis. Je lui ai parlé de cette idée, récurrente, qui me venait, sur la mort des autres. Et Folcada m'a écouté, respectueux, et alors il m'a dit que les gens parfois sont très lé-

---

<sup>21</sup> *Dernier train pour Buenos Aires, op. cit.* p.53-54

<sup>22</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 50-51.

<sup>24</sup> *Dernier train pour Buenos Aires, op. cit.*, p. 51.

<sup>24</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 40.

gers, que le gens jugent à la va-vite n'importe qui sur n'importe quoi. Et qu'il faut être prudent avec ce qu'on raconte.<sup>25</sup>

Uno cuenta cosas y nadie le cree, igual que las ideas que tengo. Y ahí fue que salió el tema. Le conté sobre la idea, recurrente, que me venía, sobre la muerte de los otros. Y Folcada me escuchó, respetuoso, y entonces me dijo que la gente a veces es muy ligera, que la gente enseguida juzga por cualquier cosa a cualquiera. Y hay que ser cuidadoso con lo que se dice.<sup>26</sup>

Cópula permanente uniendo las frases, subordinaciones, relaciones lógicas, en este caso una (“y entonces”): la factura cohesiona más el texto que en el caso de Vardemann, incluso que Bicho Souza. La traducción tiene menos problemas gramaticales que resolver porque el discurso de este personaje está más normativizado.

Dos progresiones notables: la primera gráfica, los fragmentos se acercan, la segunda gramatical, se amalgaman las palabras. ¿Por qué? ¿Qué hay entre las frases compartimentadas del discurso de Vardemann? Algo que se va aflojando a lo largo del texto y que en *Glaxo* sale como paranoia: el discurso de Folcada. En Vardemann la sintaxis no deja salir lo que, latente, motiva a los personajes.

En estos tres capítulos la reaparición de frases se mantiene constante, en cada repetición se agrega algo de información al final. El estilo impone cierta reiteración, cierto merodeo en la frase antes de avanzar. Esta forma de la sintaxis reproduce la organización de los capítulos, es decir la dinámica de la novela. Un ir y venir a partir de la repetición, en ambos sentidos: volver hacia el pasado para avanzar, ir hacia el futuro y luego volver al pasado. Algo de la posibilidad de narrar el espacio presente está en ese movimiento:

Yo lo esperaba [al padre], de chico, en la vereda, esperaba que doblara la chata negra, en la esquina de Souza; entonces cuando doblaba la chata negra en la esquina de Souza, me estallaba una alegría profunda; el barrio para mí se conmovía con la llegada de mi viejo.<sup>27</sup>

Para el estallido de alegría ante la llegada del padre, es necesario recorrer dos veces la idea de que él vuelve en la chata negra.

#### 4. Folcada. Diciembre de 1959.

El final de *Glaxo* está a cargo de Folcada, personaje que Ronsino toma de *Operación masacre* y del suceso que Walsh reconstruye en ese texto, el primero de ficción periodística. Folcada es el que falló el tiro y dejó “al fusilado que vive” de la masacre de José León Suárez.<sup>28</sup> Escondido por el gobierno militar en este pueblo perdido de la provincia de Buenos Aires, descubrirá que su esposa, la Negra Miranda, demasiado mujer para ese pueblo, tiene un amante: “Alguien se coge a la Negra”,<sup>29</sup> así comienza su discurso paranoico que cierra, como un caballo desbocado, la cadencia reposada de los capítulos precedentes. Sin ninguna grieta, el discurso de Folcada es una unidad perfecta que no deja espacio para latencia alguna. El personaje narra su pesquisa para descubrir al amante de la Negra,

---

<sup>25</sup> *Dernier train pour Buenos Aires, op. cit.* p. 67

<sup>26</sup> *Glaxo, op.cit.*, p. 62

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 62-63.

<sup>28</sup> Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986. La matanza de José León Suárez es un suceso político ocurrido en Argentina en 1956, al año siguiente del derrocamiento del segundo gobierno del General Juan Domingo Perón por el golpe del General Aramburu. Sospechados de organizar un contragolpe contra su gobierno de facto, un grupo de civiles son secuestrados y fusilados en un basural en la localidad de José León Suárez. Rodolfo Walsh, escritor, periodista y activista político, se entera de que hay sobrevivientes de ese fusilamiento clandestino e inicia una investigación hasta encontrarlos, entrevistarlos y reconstruir la historia que se publicará bajo la forma de ficción periodística en 1957 y con el nombre de *Operación masacre*.

<sup>29</sup> *Glaxo, op.cit.*, p. 77.

que incluye la instigación a la traición: que Miguelito Barrios, a cambio de ser eximido del servicio militar, entregue a aquel entre sus amigos que “se coge a la Negra”: “le digo que lo salvo de la colimba”.<sup>30</sup> En su torbellino, que mezcla narración con explicación sobre lo que ocurrió, como si al tiempo que ocurren las cosas él las estuviera ya narrando en su cabeza, contándose las a sí mismo, es especialmente significativa la repetición del verbo “coger”.

Alors la Negra, un petit jeune la prend, qui en pince pour elle et qui la prend comme s’il prenait Marilyn Monroe. Ce qui ne veut pas dire que le petit jeune la prenne bien, la Negra. Parce que moi, ah ça oui, la Negra, je la prends bien. La Negra crie joliment pendant les siestes. Tout nus on se frotte joliment. Et le ventilateur nous rafraîchit. Et c’est à peine si un petit drap lavé de frais effleure nos corps. Et la Negra crie. Elle aime, la Negra, comment je la prends. Mais ce que je suis en train de dire c’est autre chose. Que la Negra, elle doit aimer se faire prendre par le petit jeune. Non que le petit jeune la prenne bien. Mais parce que le petit jeune, sûr qu’il la prend comme si la Negra était Marilyn Monroe. Et c’est pour ça que le petit jeune en pince. Qui peut bien en pincer de cette manière? Qui peut bien prendre la Negra Miranda comme ça?<sup>31</sup>

Entonces a la Negra se la coge un pendejo que está enamorado de la Negra y que se la coge como si se estuviera cogiendo a Marilyn Monroe. Eso no quiere decir que el pendejo se la coja bien a la Negra. Porque yo sí me la cojo bien a la Negra. La Negra grita de lo lindo en las siestas. En pelotas nos refregamos lindo. Y el ventilador nos refresca. Y apenas una sabanita recién lavada nos roza los cuerpos. Y la Negra grita. Le gusta a la Negra cómo la cojo. Lo que estoy diciendo es otra cosa. Que a la Negra le debe gustar coger con el pendejo. No porque el pendejo se la coja bien. Sino porque el pendejo se la coge seguro como si la Negra fuera Marilyn Monroe. Y el pendejo por eso se enamora. ¿Quién puede enamorarse de esa manera? ¿Quién puede cogerse así a la Negra Miranda?<sup>32</sup>

El sentido que tiene en Hispanoamérica el verbo “coger” es conocido, y también lo es el significado que tiene en España y la cantidad de formas de empleo, continuas y cotidianas, que la variante peninsular ha generado. Sin embargo haremos una pequeña excursión en los diccionarios.

El verbo “coger” aparece con valor vulgar en sentido sexual en la acepción número 31 del *Diccionario de la Real Academia Española*,<sup>33</sup> con la indicación de que es un sentido que circula en Hispanoamérica; sus otros sentidos son “tomar”, “alcanzar”, “ser encontrado” “agarrar(se)”, etc. En el *Diccionario de Americanismos*<sup>34</sup> la entrada de “coger” releva como primera acepción “realizar el coito”, en un registro vulgar y popular. Esta diferencia en el orden jerárquico de las acepciones deja en claro que el sentido del verbo está directamente asociado a la diferencia España/América. *María Moliner* indica en la acepción número 21 “cubrir el macho a la hembra”, como sentido vulgar para Hispanoamérica “poseer sexualmente a alguien”, y, seguido de un complemento con preposición “con”, “tener relaciones sexuales”. En una nota hacia el final de la entrada señala que “debido al carácter indelicado de la 21ª acepción, se evita el uso de *coger* y se lo sustituye por *tomar* u otro verbo equivalente”.<sup>35</sup> Esta indicación alcanza para comprender que el sentido que tiene en América, y por ende en Argentina, es sexual al punto que para los otros sentidos se lo sustituye por términos que no evoquen su contenido “indelicado”. Otros diccionarios consultados, como el *Diccionario del uso del español de Vox* o el *Diccionario del Verbo* redundan en las mismas explicaciones que los anteriores, pero agregan el término “malsonante” para calificar el registro.

En el *Grand Dictionnaire Bilingue Larousse* encontramos la traducción de “coger” con sentido de “copular” en la acepción número 23, y la opción que propone el diccionario es *baiser*. Si vamos a un diccionario francés, como *Le Petit Robert*, encontramos que en la definición de *baiser*, la segunda acepción recoge el sentido sexual, en un registro familiar, a partir del siglo XVI. Propone como sinó-

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>31</sup> *Dernier train pour Buenos Aires, op. cit.*, p. 82-83.

<sup>32</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 81-82.

<sup>33</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* vigésimo segunda edición, disponible en línea en [www.rae.es](http://www.rae.es), 2012.

<sup>34</sup> *Diccionario de Americanismos* de la Asociación de Academias de la lengua española, Madrid, Santillana, 2010.

<sup>35</sup> *Diccionario del uso del español María Moliner*, tomo I, Madrid, Gredos, 2007, p. 697.

nimos *enfiler, miser, niquer, tringler, enculer*. En la definición del mismo diccionario de *niquer*, encontramos que la etimología remonta la palabra al árabe del norte de África y como primer significado, en registro vulgar y argot, la posesión en sentido sexual y como sinónimo *baiser*. La única referencia sexual que encontramos en las definiciones de *prendre* en *Le Petit Robert* figura en el segundo gran grupo de acepciones cuando, en medio de dos decenas de significados, se indica “(fin XVème) Pénétrer (une femme) [...] violer”

Si bien es cierto que los diccionarios parecieran dar como mejor opción *baiser*, y así lo creemos, para traducir lo que *prendre* deja como resto, nuestro objetivo es revisar qué ocurre en el trabajo de Ronsino en su lengua a partir de las preguntas que nos formula la traducción.

En este punto lo interesante es que dos de los tres diccionarios de español argentino (*Diccionario del español de Argentina* y *Diccionario del habla de los argentinos*) no relevan la palabra porque no es una particularidad del habla ni de Buenos Aires ni de la Argentina sino del continente hispanohablante; si bien, habría que aclarar, en otras regiones es posible utilizar “coger” en sus otros sentidos (por ejemplo, en Colombia) mientras que en Argentina la resemantización es absoluta al punto que derivados como “recoger” o “escoger” no son totalmente evitados pero sí poco utilizados, sobre todo el primero.

El tercer diccionario, el *Diccionario Clarín*,<sup>36</sup> que sólo puede consultarse en línea, agrega algunos matices locales a la definición.

coger<sup>1</sup> tr/intr GROSERO Tener relaciones sexuales § 2 tr GROSERO Vencer o superar ampliamente § 3 tr GROSERO Generar un perjuicio o un daño importante. cogerse<sup>1</sup> tr GROSERO Tener relaciones sexuales. § 2 tr GROSERO Vencer o superar ampliamente. § 3 tr GROSERO Generar un perjuicio o un daño importante.

Además de la acepción sexual, este diccionario incluye dos sentidos muy instalados en la lengua de Argentina: los de dañar a alguien o vencerlo. Este es el sentido que creemos se evidencia en un segundo nivel de lectura de *Glaxo*, porque la repetición insistente, violenta y paranoica de la palabra sobrepasa la preocupación de Folcada por la infidelidad de su mujer y se vuelca sobre los otros elementos de su discurso: lo de Suárez y el ejército argentino. Anuda, en la estructura violenta del personaje, su identidad escondida y el fusilamiento de Suárez con un modelo donde el cuerpo es espacio de tortura, porque la penetración implica daño y triunfo sobre el otro. “-Dale a ese, que todavía respira-” anuncia, desde el epígrafe, Rodolfo Walsh.<sup>37</sup>

El recorrido de interpretación que realizamos incluye el paso por la lengua extranjera para recuperar lo que parece evidente de la lengua materna y que, justamente por su extrema evidencia, podemos percibir y no distinguir. Que así sea, que las costuras de la obra permanezcan invisibles, inadvertidas, es tarea del estilo. En esta novela, el estilo busca una lengua, la *lengua orillera* que no es un idioma acabado sino el pensamiento narrativo de una región. ¿Cómo se narra un lugar? Quizás exponiendo las distintas figuraciones que evoca su lengua de las que dan cuenta los cuatro narradores de *Glaxo*.

A pesar de esto, la novela encierra todavía una tensión en la construcción de la frase: hay una escritura que no puede salir. La frase corta y trabada en la repetición, que se distiende progresivamente a lo largo de los tres primeros capítulos, se desata al final. El aire que le falta a la frase de Vardemann está en el espacio gráfico entre sus párrafos. La presión del discurso condensado de Folcada tiene su punto de fuga en la tensión violenta de sus palabras.

Como si eso que todavía no puede escribir Ronsino hiciera presión exacerbando, en la grosería, su presencia latente. “Dentro de la comunidad del idioma (es decir, dentro de lo entendible: límite que está pared por medio de lo infinito y del que no podemos quejarnos honestamente) el deber de cada uno es dar con su voz”<sup>38</sup> pronostica Borges. Presencia latente que nace en la última página: “Bicho

<sup>36</sup> Diccionario [clarin.com](http://www.clarin.com), disponible en <http://www.clarin.com/diccionario> y consultado el día 28 de marzo de 2015.

<sup>37</sup> *Glaxo, op.cit.*, p. 7.

<sup>38</sup> J.L. Borges, *El idioma de los argentinos, op. cit.*, p. 148-149.

Souza baja de su auto. Se abraza con su padre. Cuando me ve, cruzando la calle, saluda. Está contento. La mujer de Bicho Souza tiene una criatura en brazos. Eso quiere decir que nació el hijo de Bicho Souza”.<sup>39</sup> En medio de la comunidad de esta lengua literaria, nace el narrador que podrá cicatrizar, que podrá cerrar, este ciclo. Federico Souza, el hijo de Bicho, está presente a lo largo de toda la novela y cerca de las pistas de la narración que vendrá con *Lumbre*. Nace con el crimen que acciona el juego de estos personajes, está en Buenos Aires cuando su padre lo llama al final del segundo capítulo para desearle feliz cumpleaños y es evocado por primera vez, de manera premonitoria, por Vardemann: “...veo, entonces, al hijo de Bicho Souza, solo, moviéndose bajo la lluvia, con una escopeta verde, de plástico, jugando a la guerra, enfrentando, por fin, a esos fantasmas del cañaveral, interminables”.<sup>40</sup>

Enfrentar a esos fantasmas interminables es llenar de una lengua fluida toda la narración: y ese es el proyecto literario y el pensamiento narrativo de una región, de ese punto de la pampa que Ron-sino se propone narrar, y que logra en *Lumbre* con la voz que se da Federico Souza, único narrador. La austeridad léxica y la aridez gramatical de *Glaxo* se relajan en *Lumbre*, cuya lengua entra en ese barro partido de la lengua de *Glaxo* como un caudal de agua que nutre la tierra.

### **La habitación absurda o el albergue de lo lejano: la lengua del otro.**

Para sobrevivir a la peste del insomnio, cuyo peligro es el olvido, los personajes de *Cien años de soledad* cuelgan carteles a los objetos indicando nombre y función. Cuando el narrador lleva la situación al extremo de poner en peligro la narración, aparece Melquíades y, tras darle a José Arcadio Buendía la pócima, lo cura. Pero cuando se “despierta” el patriarca se encuentra “en una sala absurda donde los objetos estaban marcados”.<sup>41</sup> Al fundador de Macondo le es dado ver la forma de lengua, lo que para todos es imposible. Una traducción puede funcionar de manera similar, leer la traducción de un texto conocido en versión original es ver los carteles con nombres. La traducción pareciera evidenciar los límites de la propia lengua, mostrar la forma de la lengua que es, siguiendo a Laurent Jenny, irrepresentable por la extrema evidencia de la relación que con ella entablamos. En “La langue, le même et l’autre”<sup>42</sup> recorre distintas actitudes que existen en relación a la alteridad lingüística y critica las maneras de comprender el estilo como *écart*, como distanciamiento de una norma. Como si ante un efecto de estilo del escritor, nos metiéramos en una habitación absurda con los objetos marcados, cuando en realidad ahí hemos estado desde siempre. Lo único que nos deja ver esta idea de estilo como distanciamiento de la norma, es la arbitrariedad de la norma.

Lo que dice nuestra lengua y queda afuera en la traducción nos muestra hasta dónde llega la lengua propia; “coger” llega en este caso hasta el daño y evoca la masacre. Ese sentido está vinculado al espacio en donde esa palabra es pronunciada, hay un murmullo de la cultura que excede el diccionario. Pero tampoco esto es algo nuevo: que entre la tierra y la lengua hay una relación que pasa por el cuerpo.

Sin embargo, como insiste Jenny, nuestra lengua es irrepresentable porque es como un cuerpo propio. Estar encarnado en un cuerpo, continúa, “c’est promener avec soi une face aveugle et invisible, un ‘dos’ qui ne peut ni voir ni être vu”,<sup>43</sup> estar “encarnado” en una lengua materna implica lo mismo. Los límites de mi lengua no puedo verlos, porque sería poder ver qué hay después, que hay fuera, poder verme la espalda. Esa sangre que es la lengua, en términos de Villanueva, me recorre el cuerpo sin que yo pueda verla (solo Borges la ve en “El aleph”<sup>44</sup>). Lo único que puedo es inventarme una metáfora de representación.

---

<sup>39</sup> *Glaxo, op. cit.*, p. 92.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>41</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra 2005, p.142.

<sup>42</sup> Laurent Jenny, “La langue, le même et l’autre”, *Fabula LHT* n°0, 2005, consultado el 20 de octubre de 2014.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>44</sup> Jorge Luis Borges, “El aleph”, *El aleph*, Buenos Aires, Losada, 1952. Cuando en este cuento, el personaje de Borges logra ver el aleph, casi obligado por Carlos Argentina Daneri, llega a su “angustia de escritor” porque puede, en un punto, ver todos los puntos del mundo de manera simultánea pero nunca podrá describirlo porque el lenguaje ocurre en lo sucesivo y ese

Así pensamos en este trabajo esa *casi* categoría a la que se refiere Ronsino cuando habla de *lengua orillera*. No es la lengua del Barrio Glaxo sino la experiencia personal de Ronsino transpuesta poéticamente.<sup>45</sup> Cuando Borges se refiere al idioma arrabalero, dialecto de los arrabales u orillas, intenta cercarlo, territorializarlo: “es la conversación usual en Liniers, Saavedra, San Cristóbal [...] tiene un carácter más económico que geográfico: arrabal es todo conventillo del centro”.<sup>46</sup> Si arrabal es todo conventillo del centro, es porque esa lengua, como cualquier otra, la lleva en el cuerpo quien la habla. Para Ronsino, es una representación de su experiencia en la lengua donde hay cierta cadencia y cierto vocabulario compartidos por una comunidad,<sup>47</sup> asociados a ese espacio en la vivencia del escritor, pero también los ecos de Saer y de Walsh que se transforman en una experiencia de escritura cuando él viaja a Buenos Aires y escucha en los otros, en la cadencia de la ciudad, su propio acento, el de su patria. Es allí, en el albergue de lo lejano, en un conventillo del centro, donde esa lengua puede escribirse. En el espacio *entre*.

Traducir es producir al otro, afirma François Jullian.<sup>48</sup> Entre las lenguas de partida y de llegada, en ese espacio se ubica el traductor que no queda del lado de ninguna de las lenguas ni dispone de la meta-lengua que atraviese las diferencias de las anteriores. La traducción parecerá menos natural, continúa, si la lengua de llegada no encuentra sus formulaciones habituales pero es el precio para que los posibles de una lengua hagan camino sordo dentro de la otra y accedan a un común inteligible.

Eso que está “mal traducido” es el espacio intermedio, extraño, porque si por un lado, la lengua de llegada se debe permeabilizar a la lengua de partida y dejarse penetrar por formulaciones que no le son tan propias, entonces la lengua de partida también se deja penetrar por las formulaciones de la lengua de llegada, se deja traducir. El texto traducido es el *entre* (porque no fue concebido en la materia de la que está hecho, sino que se ha transubstanciado). En los intraducibles, las formulaciones o términos donde algo no funciona, donde “se entiende pero”, es la lengua de llegada la que se filtra en la lengua de partida. Traducir una obra es dejar que el otro se filtre en la lengua propia y también colarse en la lengua del otro.

## Algunas conclusiones

“Esa lengua ya cicatrizó” contará Ronsino más adelante, cuando ya haya publicado *Lumbre*, trescientas páginas de un discurso fluido que cierra el ciclo de los personajes de *Glaxo*<sup>49</sup>. La lengua de *Glaxo* cicatriza en *Lumbre*.

La publicación previa del cuento “A orillas del río Dyje” es un puntapié para que esa escritura salga y no por nada integra luego la novela como parte de los cuadernos del personaje Pajarito Lernú. Según Ronsino, ese es el camino que va tomando su escritura, porque la lengua del ciclo de *Glaxo* ya está concluida, es “una cantera agotada”<sup>50</sup> como dice el asesino de “A orillas del río Dyje”.

La experiencia del escritor con la lengua tiene que ver con la apropiación, transponer la propia experiencia poéticamente es el gesto que busca alcanzar la lengua “inapropiable”, cogerla, marcarla y que de ese gesto nazca algo nuevo, el texto literario, una voz, un narrador. ¿Para qué, si no, sentarse a escribir y hacer del cuerpo esa experiencia? ¿Esa haragana artillería hacia lo invisible, como define Borges?

---

punto, este objeto, tiene la cualidad de lo simultáneo, sin embargo, algo intenta. En esa descripción maravillosa ve “la circulación de mi propia sangre”.

<sup>45</sup> Pedro Luis Barcia, “Cien años de soledad en la novela hispanoamericana”, en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* Edición 40º aniversario, Madrid, Alfaguara/Real Academia Española/Asociación de Academias de la lengua española, 2007, p.492. En este artículo, Barcia cita al escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez cuando afirma que “la literatura es una transposición poética de la propia experiencia, y es irreplicable”.

<sup>46</sup> J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, op. cit., p. 137.

<sup>47</sup> El análisis detallado del vocabulario y de la cadencia, tal como hemos hecho para el verbo “coger” no está incluido en este trabajo porque excede sus límites.

<sup>48</sup> François Jullian, *L'écart et l'entre: leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Galilée, Paris, 2012.

<sup>49</sup> La traducción al francés de *Lumbre* está prevista para el 2016.

<sup>50</sup> Hernán Ronsino, *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, p.42.

En todo caso, la *lengua orillera* no reclama para sí ninguna identidad, ni nacional ni literaria, sino que se cuela por ahí donde de tan natural se vuelve intraducible, revelando el carácter histórico de la lengua, de toda lengua, pero sobre todo de la que intenta normalizarla, de la lengua con ejército, con gramática, diccionario y escuela, con nombre propio, de la lengua traducible.

La *lengua orillera* es una forma de experimentar con el lenguaje, “de re-crear el momento, la infancia, en que nos convertimos de infantes en hablantes”<sup>51</sup> dice Mónica Cabrera explicando a Giorgio Agamben. Y también es un viaje hacia la patria, ese lugar irremplazable de las primeras palabras.

## **Bibliografía**

### ***Corpus primario***

RONSINO, Hernán. *Glaxo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

—. *Dernier train pour Buenos Aires*. París, Liana Levi, 2010.

### ***Diccionarios***

Centre National de Ressources Textuels et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr> (consultado 28/03/2015)

*Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la lengua española*. Madrid, Santillana, 2010.

*Diccionario de la Real Academia Española* (vigésimo segunda edición). <http://www.rae.es>, 2012 (consultado 28/03/2015).

*Diccionario del español de Argentina*. Madrid, Gredos, 2000.

*Diccionario del habla de los argentinos de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, Espasa, 2003.

*Diccionario del uso del español de América y España VOX*. Barcelona, Spes, 2002.

*Diccionario del uso del español María Moliner*. Madrid, Gredos, 2007.

*Diccionario del verbo español, hispanoamericano y dialectal*. Barcelona, Herder, 2000.

*Dictionnaire Le Petit Robert* (édition de 2014). París, Le Robert, 2013.

*Dizionario Italiano Mariotti*. Milano, Mariotti Publishing, 2010.

*Grand Dictionnaire Bilingue Espagnol*. Barcelona, Larousse, 2007.

*Grand Dictionnaire Bilingue Italien*. Milano, Rizzoli Larousse, 2006.

*Diccionario Clarín*. <http://www.clarin.com> (consultado 28/03/2015)

### ***Referencias críticas y teóricas***

BORGES, Jorge Luis. “El aleph”, *El aleph*. Buenos Aires, Losada, 1952: 138-155.

—. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

---

<sup>51</sup> Mónica Cabrera, “La vos (*phoné*) y el logos”, en Tomás Abraham, *Griegos en disputa*, Buenos Aires, Eudeba-Sudamericana, 2014, p. 30-40.

- CABRERA, Mónica. “La voz (*phoné*) y el *logos*”. ABRAHAM, Tomás (dir.). *Griegos en disputa*. Buenos Aires, Eudeba-Sudamericana, 2014: 30-40.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée, 1996.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz. *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística: 1580-1980*. Buenos Aires, Hachette, 1987.
- HOEPFFNER, Bernard. “La traduction: similitérature”, ponencia presentada en el coloquio internacional “L’objet littérature aujourd’hui”, París, 24-25/03/2011. <http://oblit.hypotheses.org> (consultado 28/03/2015).
- JENNY, Laurent. “La langue, le même et l’autre”, *Fabula LHT 0* (2005): <http://www.fabula.org> (consultado 20/10/2014).
- JULLIAN, François. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*. Paris, Galilée, 2012.
- LOGIE, Ilse, y Julia Romero. “Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana* 74/222 (2008): 1-19.
- MOURE, José Luis. “Norma nacional y prescripción. Ventajas y perjuicios de lo tácito”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, Rosario (Argentina), 17-20/11/2014. <http://congresosdelalengua.es> (consultado 28/03/2015)
- PERROT, Marie-Clémence. “La politique linguistique pendant la Révolution Française”, *Mots* 52 (1997): 158-167.
- SUCHET, Myriam. “Le québécois: d’une langue identitaire à un imaginaire hétérologue”, *Quaderna* 2 (2014): <http://quaderna.org> (consultado 28/03/2015).
- SZTRUM, Marcelo. “Esta debe ser, es, deseo que sea otra lengua: evolución de la idea de idioma nacional argentino”, *Cahiers de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines* 9 (1993): 259-269.
- VALLEJOS DE LLOBET, Patricia, “El vocabulario ideológico del romanticismo argentino”. FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz, Yolanda Hipperdinger y Patricia S. Vallejos de Llobet (dir.). *Estudios sobre el español de la Argentina I*. Bahía Blanca, Ediciones de la Universidad Nacional del Sur, 1992: 7-46.
- VILLANUEVA, Graciela. “L’Indépendance linguistique”, *América* 41 (2012): 133-145.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.