



ACUÑA DE FIGUEROA Y LA TRADUCCIÓN COMO ELEMENTO CONSERVADOR

ACUÑA DE FIGUEROA AND TRANSLATION AS A CONSERVATIVE TOOL

Gabriel González Núñez

Resumen

Durante el siglo XIX, se alzaron en América varias figuras que sirvieron como estrategias de las emergentes conciencias nacionales, entre ellos varios artistas plásticos, escritores, periodistas y pedagogos que fueron moldeando sus propias naciones. Algunos significaron agentes de cambio que recurrieron a la traducción como una de varias estrategias para innovar. También hubo quienes dedicaron sus esfuerzos traductores con la finalidad opuesta, en particular, la de buscar continuidad y oponer resistencia a las nuevas corrientes. El presente trabajo se propone exponer el derrotero de uno de estos artífices culturales, Francisco Acuña de Figueroa, autor de los himnos del Uruguay y del Paraguay, así como ejemplificar el empleo de la traducción como elemento conservador en el Cono Sur decimonónico. Esto se logrará mediante una aproximación a su vida y contextualización de su obra, con especial atención a sus traducciones.

Palabras clave:

traducción; historia de la traducción; independencia; traductores; repertorio cultural

Abstract

In the nineteenth century, many figures emerged in America who served as strategists of the budding national consciousness, including visual artists, writers, journalists, and educators shaping their nations. Some were change-makers who turned to translation as one of several innovative strategies; others devoted their translation efforts to maintain continuity and resist new currents. This paper aims to show the path of one of these cultural architects, Francisco Acuña de Figueroa, author of the anthems of Uruguay and Paraguay. It also exemplifies the use of translation as a conservative element in the nineteenth-century Southern Cone by exploring his life and contextualizing his work, particularly his translations.

Keywords:

translation; history of translation; independence; translators; cultural repertoire

* * *

Referencia: González Núñez, G. (2024). Acuña de Figueroa y la traducción como elemento conservador. *Cultura Latinoamericana*, 39(1), 118-139. <https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.39.1.5>

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2024; fecha de aceptación: 30 de julio de 2024.



ACUÑA DE FIGUEROA Y LA TRADUCCIÓN COMO ELEMENTO CONSERVADOR

Gabriel González Núñez

The University of Texas Rio Grande Valley

<https://orcid.org/0000-0003-2039-4361>

gabriel.gonzaleznunez@utrgv.edu

DOI: <https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.39.1.5>

Introducción

En la alborada del siglo XIX, América se encontraba bajo dominio casi exclusivo de potencias europeas, principalmente de las latinas. Para el ocaso de ese mismo siglo, el imperio español recibía su estocada de muerte por parte de Estados Unidos, mientras que el portugués ya solo conservaba bases en África y Asia. Obviamente, esto supuso cambios profundos en el estructuramiento político de lo que terminaría llamándose América Latina. Por dar un solo ejemplo, el Virreinato del Río de la Plata se quebró, luchas intestinas mediante, en cuatro repúblicas independientes que siguieron trayectorias nacionales diferentes, aunque a todas luces entrelazadas. La independencia y fragmentación de la Colonia española resultó, además, en mutaciones de índole cultural, aunque más lentas y con la continuidad de muchas de las estructuras sociales y tendencias culturales.

En ese siglo de cortes y prolongaciones se alzaron varias figuras como estrategas de las emergentes conciencias nacionales, personas que cumplieron una función importante en el desarrollo de las repúblicas nacientes. Inicialmente, la historiografía reparó en los dirigentes políticos —desde caudillos hasta estadistas— artífices en el quiebre del orden político colonial y en la consiguiente reestructuración. Sin embargo, también hubo hombres y mujeres hasta cierto punto ajenos a la dirigencia política que jugaron un papel importante en las transformaciones y continuidades del siglo XIX. La historiografía todavía está dando cuenta de esta larga lista de artistas plásticos, escritores,



periodistas y pedagogos que fueron moldeando sus propias naciones y regiones.

Desempeñaron esta labor mediante diversas manifestaciones y actividades culturales. Aunque no sea evidente a primera vista, entre estas actividades con frecuencia podemos ver el empleo de la traducción. En una época en que la actividad traductológica profesional no existía (por lo menos no como el rubro que conocemos en la actualidad), hombres y mujeres de peso dedicaron parte de sus esfuerzos a traducir folletines políticos, obras literarias, noticias lejanas, tratados pedagógicos y un largo etcétera de piezas con la finalidad de introducir y difundir en sus propias culturas ideas, estéticas, valores, métodos, en fin, opciones de procedencia ajena. Este hecho goza de cada vez más reconocimiento. Lo que no resulta tan obvio es que también hubo figuras importantes que dedicaron sus esfuerzos traductores con la finalidad opuesta, a saber, la de crear continuidad en sus propias culturas. Es decir, existió también traducción no como elemento innovador, sino más bien conservador.

El presente trabajo se propone exponer el derrotero de Francisco Acuña de Figueroa, un artífice cultural, con el fin de ejemplificar precisamente eso, la traducción como elemento conservador, como herramienta de continuidad en el Cono Sur decimonónico. Para ello, el apartado 2 versará sobre la vida y, en general, la obra de este poeta montevideano; el apartado 3 profundizará concretamente en su obra como traductor, reparando sobre todo en sus traducciones antologadas. Luego, el apartado 4 aplicará a esa obra y su contexto histórico algunos postulados teóricos del traductólogo Itamar Even-Zohar, con el fin de entender de qué forma las traducciones representan un elemento conservador durante esa época de transformaciones. Todo esto dejará en evidencia la complejidad de las funciones desempeñadas por la traducción en el desarrollo de las sociedades.

Vida y obra de Acuña de Figueroa

Acuña de Figueroa nació el 3 de setiembre de 1791 y falleció el 6 de octubre de 1862, lo cual significa que fue testigo de las vertiginosas transformaciones que supuso el siglo XIX en el Río de la Plata. Distintos antólogos y críticos literarios han contado ya su vida, así que no haremos en este trabajo un recuento más que somero de ella, basándonos en dichos autores para subrayar los elementos necesarios a fin de alcanzar los objetivos del presente artículo.

El punto de partida es que Acuña de Figueroa nació en el Montevideo español, en el seno de una familia acomodada (Piroto, 1965, pp. viii-ix). Jacinto, su padre, tuvo altos cargos en la administración



colonial (Fernández Saldaña, 1945, p. 23), dentro de lo que permitía el Montevideo de la época. Acuña de Figueroa perteneció entonces «por tradición y por vínculos de familia al núcleo conservador de la ciudad» (Gallinal, 1967, p. 248). La fuerza del nexo con España queda evidenciada en el hecho que su hermano Gregorio Manuel formó parte de la «expedición restauradora» enviada desde Montevideo a Buenos Aires en 1806 (Pírotto, 1965, p. xii) y su hermano Vicente luchó en la defensa de la propia Montevideo durante la invasión inglesa en 1807 (Pírotto, 1965, p. xiii). No debe sorprender entonces que para Acuña de Figueroa «[e]l amor a la patria chica, al recinto familiar de la ciudad natal, est[uviese] entrañado en el amor de la patria grande, lejana y abstracta» (Gallinal, 1944, p. xi).

Su tendencia conservadora surgió no solo del entorno familiar, sino también de su formación académica. De niño asistió al colegio del Convento de San Bernardino, donde comenzó su aprendizaje del latín, y una vez cursados sus estudios ahí (no había dónde seguir estudiando en «la pequeña colectividad» que era Montevideo), la familia lo envió a Buenos Aires, al prestigioso Real Convictorio Carolino (Pírotto, 1965, p. ix). Allí obtuvo una formación clásica sólida y «avivó el amor por las letras clásicas» (García Serrato, 1943, p. 16).

Su vocación poética se hizo pública en 1811, año en que publicó algunos versos «en la primer imprenta montevideana» (Gallinal, 1967, p. 247). En esos días estaba radicado en Montevideo desempeñando un cargo público (García Serrato, 1943, pp. 19-20). El año de su presentación poética en sociedad fue el mismo en el que estallaron en la orilla oriental del Plata las acciones revolucionarias contra el dominio español. El poeta permaneció en Montevideo, llevando un diario en verso del sitio al que fue sometida la capital (Fernández Saldaña, 1945, p. 24), el cual posteriormente publicará en dos tomos. En 1814 huyó a Maldonado, desde donde «merced al amparo de una mujer incógnita» logró, en las postrimerías del año, abandonar la Provincia Oriental en favor del Brasil (Gallinal, 1944, pp. xi-xii). En Río de Janeiro fue donde seguramente aprendió portugués, a la vez que frecuentaba «los suntuosos salones del real palacio de los Braganza» (Pírotto, 1965, p. xxvii) y desempeñaba labores en el consulado de España (García Serrato, 1943, p. 27). En 1818 regresó a la que ahora es la Provincia Cisplatina, donde ocupó cargos en la administración lusitana, primero en Montevideo y después en Maldonado (Pírotto, 1965, p. xxviii). En este periodo tenemos noticia de que fue «designado traductor oficial de la lengua portuguesa, sin sueldo, pero con opción a los derechos de arancel en los asuntos contenciosos» (Gallinal, 1944, p. xiii).

Para 1828 las fuerzas libertadoras habían logrado el control eficaz del territorio mediante el establecimiento de un gobierno provisorio. En



esta nueva realidad, donde la patria grande efectivamente dejó de serlo y en su lugar se asentó la patria chica, Acuña de Figueroa no tuvo más opción que realinear sus lealtades. Entonces mandó al gobierno provisorio «una nota por medio de la cual ofrecía como modesto tributo una canción patriótica» (Piroto, 1965, p. xxxii). Esta composición se convirtió años más tarde, ya revisada por el propio poeta, en el himno nacional de la República Oriental del Uruguay que persiste hasta hoy (García Serrato, 1943, pp. 46-58). Aquel fue el inicio de una notable producción de cantos patrióticos. En 1830, con las festividades de la Jura de la Constitución del naciente Estado Oriental, «se sintió embriagado por el júbilo [...] de sus coetáneos» e hizo muchas composiciones patrióticas, incluso un cielito (Piroto, 1965, pp. xxxiii-xxiv). Como señalaría un siglo después Gustavo Gallinal: «No ciñó la banda Presidente de la República al que [Acuña de Figueroa] no dedicara himnos y odas» (1944, p. xvii). Su costumbre de elaborar composiciones cívicas se mantuvo a lo largo de la vida, e incluso compuso la letra de un himno patriótico para el Paraguay, que después sería oficializado como himno nacional de ese país (García Serrato, 1943, pp. 58-60). Este rasgo de su producción es tan notorio que Marcelino Menéndez Pelayo señaló que el poeta fue «incansable proveedor de versos para todos los acontecimientos públicos» (1895, p. ccix).

En su nueva patria, Acuña de Figueroa siempre se vio vinculado al sector público y al quehacer cultural. Desempeñó una larga lista de cargos públicos. Por ejemplo, en 1847 formó parte del Instituto de Instrucción pública, y en 1850, de la incipiente universidad (Piroto, 1965, p. xlii). Estos cargos, cabe subrayarlo, distaban mucho de permitirle una situación económica desahogada, a tal punto que «[s]u magra pobreza llegó a ser proverbial en Montevideo» (García Serrato, 1943, p. 68). Por ello, lo vemos buscando distintas formas de ganarse la vida, como cuando siendo director de la Biblioteca Nacional complementaba sus ingresos mediante «la enseñanza privada del latín, el francés y el italiano» (Piroto, 1965, p. xxxvi). Sabemos también que «hacía traducciones en los Juzgados de Comercio, de lo Civil, etc., etc., de poderes expedidos en lenguas extranjeras (del francés y del portugués con mayor frecuencia) para satisfacer obligaciones apremiantes, percibiendo por su trabajo míseras recompensas» (García Serrato, 1943, p. 69).

Aunque el empleo público, la docencia y la traducción no le alcanzaban para lograr la holgura económica, sí le bastaron para convertirse en un referente de la alta sociedad de Montevideo, donde frecuenta banquetes, funciones teatrales y tertulias (Piroto, 1965, p. xliii). Llega a ser «convidado infalible de todas las fiestas», «frecuentador de los reñideros de gallos» y «entusiasta de las corridas de toros»



(Fernández Saldaña, 1945, p. 26). Su afición por los toros fue tal que inventó un tipo de composición poética que llamó *toraida*, un poema breve «de tono regocijado en el que pinta con risueña animación los incidentes y lances de la lidia» (Gallinal, 1967, p. 248). Acuña de Figueroa celebraba todos los aspectos de la sociedad en la que vivía —sus gestas épicas, sus devociones religiosas, sus personalidades reconocidas, sus vivencias domésticas—, y la sociedad montevideana lo celebraba a él. Su personalidad llegó a despertar el interés incluso de los extranjeros. Al respecto, dice Armando Piroto:

Los extranjeros que llegaban a nuestras playas ansiaban serle presentados, a lo que él se prestaba de buen talante. Con su distinción e hidalguía se complacía en agasajarlos y su primera manifestación era —en la mayoría de los casos— en sus idiomas nativos». (1965, p. xliii)

Para cuando falleció, en 1862, estaba ya cimentado como figura ineludible de la poesía uruguaya del siglo XIX. José Fernández Saldaña lo resalta como el «[p]rimer poeta nacional» (1945, p. 23), declarando que «fué sin duda alguna nuestro primer hombre de letras» (1945, p. 25). Raúl Montero Bustamante (1905b), por su parte, lo consideró «el poeta más avanzado de su época» (p. 8) entre los poetas uruguayos. Es decir, en la formación del canon literario nacional, Acuña de Figueroa ocupó una posición central. Por ello, cuando desde España Menéndez Pelayo emprendió la gigantesca labor de antologar en cuatro tomos a los poetas de Hispanoamérica, al llegar a Uruguay comenzó por Acuña de Figueroa, llamándolo «el primero, en el orden de los tiempos» (1895, p. ccviii), tras lo cual reprodujo un total de 52 páginas de poemas. A modo de comparación, Menéndez Pelayo antologó solo a otros tres uruguayos, cuyos poemas ocupan muchas menos páginas: Adolfo Berro, 16; Bartolomé Hidalgo, 9; Alejandro Magariños Cervantes, 2. Esto demuestra que Acuña de Figueroa fue uno de los pocos poetas uruguayos del siglo XIX que trascendió las nuevas fronteras nacionales. Ya en vida, sus poemas aparecieron en periódicos de América e incluso de España (Piroto, 1965, p. xlv). Tal vez por eso Fernández Saldaña (1945) lo juzgó no solo un poeta nacional, sino «una personalidad en el parnaso de indo-América» (p. 25).

A pesar de su posición central en el canon de su época, los posteriores críticos literarios se mostraron ambivalentes hacia su obra, y algunos fueron, de hecho, abiertamente hostiles. Emilio Carilla (1960), por ejemplo, emite juicios bastante negativos, como que la única razón por la que Acuña de Figueroa llama la atención es por causa de «la pobreza que caracteriza a la poesía uruguaya del pasado siglo [XIX]» (p. 211). Otros no son tan severos, pero aun así ven con algo de desdén



la producción desigual del poeta. Sobre ella, comenta Francisco Bauzá (1885): «Aseméjense sus obras [...] á un campo prodijioso donde la naturaleza hubiese derramado toda clase de simiente, para hacerle producir con los más delicados arbustos, gajos malsanos y yuyos inútiles» (p. 5). El mismo Menéndez Pelayo (1895), que tantas páginas le dedicó, comenta que Acuña de Figueroa «oscila entre lo poeta y lo coplero, y tropieza muchas veces en lo segundo» (IV, p. ccix). El crítico español considera incluso que las poesías publicadas de este autor «ganarían mucho con reducirse á la quinta parte» (1895, IV, p. ccix). Un juicio parecido emite Nelson García Serrato (1943), quien al referirse a las *Obras completas* sentencia: «Una recia poda de retórica inútil y parasitaria, habría clarificado sus virtudes esenciales, mostrándola en su verdadera plenitud» (p. 100).

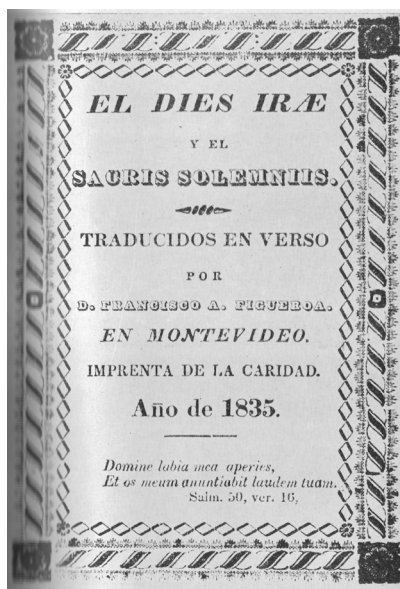
Hasta cierto punto, lo que incomodaba a los críticos no parecía ser la capacidad del poeta, sino su temática. Como apunta Carlos Roxlo (1912), «[e]n la interminable y apolicromada serie de sus composiciones», el poeta «casi siempre es frívolo y trivial» (I, p. 97). Sus críticos veían «el género burlesco como uno de los géneros más inferiores de la escala poética» (Roxlo, 1912, I, p. 109), y la severidad con que se condenó una porción de la obra de Acuña de Figueroa procede de la predilección del poeta por ese género. Comenta Menéndez Pelayo (1895): «Acuña hacía versos sobre todas las cosas, y ya hemos dicho que en general los hacía bien, aunque versasen sobre fruslerías» (IV, p. ccx). Sus poemas humorísticos y burlescos «son fundamentalmente populares, y en ellas predomina el uso de lenguaje sencillo e ideas de fácil comprensión» (Armand Ugón, 2015, p. 83), lo cual no fue visto con buenos ojos por algunos entendidos. Cuando Acuña de Figueroa evita los temas insignificantes y el tono humorístico, la valoración se torna positiva. Comenta Bauzá que «los trabajos serios que acometió, son dignos de recuerdo y abonan su buen gusto» (1885, p. 17). Por su parte, Pírotto lo considera un «[p]oeta religioso de elevados quilates» (1965, p. lxiii), y Gallinal resalta que «la rima y el ritmo se le rindieron dóciles, [...] con soltura a veces no exenta de elegancia» (1967, p. 248).

Su obra, entonces, ha causado reacciones contrarias. No obstante, todos coinciden en que el volumen de composiciones salidas de su pluma es impactante. Esta «océánica producción [...] está realizada totalmente en verso» ya que «[e]n prosa únicamente escribió cartas y documentos oficiales, destituidos de interés literario» (Pírotto, 1965, p. lvii). Fue publicando dichos versos en revistas y periódicos, y también escribía poemas que circulaban entre sus amistades (García Serrato, 1943, p. 73). Publicó además poesía en folletos (figura 1) y ediciones parciales «[l]ibradas a la venta a ínfimos precios» (García Serrato, 1943, p. 73). Tras varios intentos fallidos, apenas en 1857 logró sacar a la luz una colección completa, la cual llevó por título *Mosaico poético* (Rocca, 2018, p. 263). En las postrimerías



de su vida, Acuña de Figueroa se dedicaría a reunir, revisar y preparar la publicación de sus obras, proyecto que, por no llegar a ver realizado, «confió a la buenaventura de la posteridad» (Rocca, 2018, p. 272). Sus *Obras completas* se editaron en 1890, transcurridos ya 28 años de la muerte del poeta. Se trata de 12 tomos, en el siguiente orden: dos tomos que recogen el diario poético del sitio de Montevideo, otros dos tomos que recogen algunos de sus epigramas y ocho tomos con otros tipos de poemas. El mismo Acuña de Figueroa explicaba que estas *Obras completas* eran, de hecho, incompletas, ya que al seleccionar había decidido prescindir de «dos terceras partes» de su producción total (1890, I). Compuso prácticamente de todo, desde los citados epigramas hasta himnos patrióticos y sagrados, desde anagramas hasta odas políticas y sacras. Sus versos se inscriben principalmente dentro del neoclasicismo¹, lo cual no sorprende al considerar su concienzuda formación clásica, pero también compuso exhibiendo elementos más propios del siglo XX, como es el caso de sus caligramas, poemas gráficos en forma de copa, botella, cruz, reloj de arena, etcétera (Argañaraz, 1986, pp. 35-40). En su abundante obra hubo también un número importante de traducciones, las cuales merecen un tratamiento aparte, por lo que ahondaremos sobre ellas en el siguiente apartado.

Figura 1. Carátula de un folleto de 1935 en que el poeta publica sus traducciones del «Dies irae» y el «Sacris solemniis».



¹ A esta corriente literaria se la suele llamar también clasicismo, e incluso se ha llegado a usar el mote de seudoclasicismo (Real de Azúa, 1967, p. 67).



Traducciones de Acuña de Figueroa

Además de latín, Acuña de Figueroa sabía portugués y otras lenguas romances contemporáneas, y recogió en sus *Obras completas* varias traducciones de estos idiomas producidas a lo largo de los años. Entendemos que no todo lo que tradujo el poeta aparece en las *Obras completas*. En vida publicó traducciones sueltas e incluso alguna que fuera antologada en otras colecciones: en *El Parnaso Oriental* se recogen varios poemas de Acuña de Figueroa, entre ellos dos traducciones, pero solo una de estas, titulada «Canción secular de Horacio», aparece en las *Obras completas*. Sin embargo, al abordar su obra traductológica, estos doce tomos representan una muestra extensa compuesta por lo que el poeta consideraba sus traducciones más dignas de permanecer en el tiempo.

Un reto metodológico que presenta el análisis de las traducciones tiene que ver con la definición de un concepto clave, a saber, el de qué se entiende por traducción. En lo abstracto, la pregunta ha sido abordada a través de las décadas por renombrados traductólogos (p. ej., Chesterman y Arrojo). Gideon Toury (2012), por su lado, propone no delinear *a priori* qué es y qué no es una traducción, porque al hacerlo se corre el riesgo de restringir el objeto de estudio con base en «nociones idealizadas»² que no siempre corresponden con el mundo real (p. 26). Él propone estudiar todo texto que se considere una traducción como si realmente lo fuese, ofreciendo el siguiente límite inicial del objeto de estudio: «cualquier texto en la cultura meta del cual se tenga razones para suponer tentativamente que existe otro texto, en otra cultura/lengua, del cual presuntamente fue derivado mediante operaciones de transferencia» (Toury, 2012, p. 31).

Siguiendo esta propuesta³, todo texto que está de algún modo señalado por Acuña de Figueroa como traducción, p. ej. mediante la mención del nombre de un autor original, será considerado una traducción a efectos del presente estudio. Empero, incluso así es difícil en algunos casos determinar si el texto está señalado como traducido. Esto ocurre porque así como hay textos de Acuña de Figueroa que están rotulados como «traducción» o «traducción libre», hay muchos

² La traducción es nuestra, así como las demás de Toury.

³ Toury propone esto porque, como teórico, le interesa analizar una generosa cantidad de textos para poder ir elaborando, desde el mundo real, una comprensión teórica de qué es la traducción y cómo opera. Aclaramos que tal no es la finalidad del presente estudio, y sin embargo, el criterio «amplio» que él propone nos permite abordar las traducciones de Acuña de Figueroa sin tener que determinar desde el umbral si efectivamente existe un texto fuente, un «original», por cada composición. En otras palabras, nos ofrece la ventaja metodológica de poder considerar como traducido cualquier texto del poeta del que tengamos motivos suficientes para suponer que es una traducción.



otros que figuran como «imitación» e incluso «imitación libre». A primera vista no queda claro si se trata de una gradación de fidelidad al presunto texto fuente (donde «traducción» supone la mayor fidelidad e «imitación libre» la menor) o si, en efecto, solo los textos marcados como «traducción» lo son y los demás son más bien imitaciones estilísticas de un idioma o poeta en particular. Acuña de Figueroa no parece haberse pronunciado al respecto, o por lo menos, no encontramos aclaraciones en las *Obras completas* ni el *Mosaico poético* ni en los 24 manuscritos originales que se recogen en la biblioteca digital Anáforas (en los cuales abundan las notas explicativas en puño y letra del poeta). Por tanto, lo único que sabemos es que en la estructuración mental que aplicó el poeta hay una categoría considerada traducción y otra considerada imitación. Si aplicamos el criterio de Toury, no encontramos razones suficientes como para creer que las imitaciones estén derivadas «mediante operaciones de transferencia» de otros textos. Por ello, solo se tendrán en cuenta para el presente estudio las composiciones rubricadas como «traducción» o «traducción libre».

Siguiendo este criterio, hallamos en las *Obras completas* un total de 53 traducciones. Estas se encuentran esparcidas en los dos tomos epigramáticos y los ocho tomos diversos. Todas parecen provenir de lenguas latinas, a saber: 20 del francés, 16 del latín, seis del italiano, cinco del catalán⁴ y una del portugués, así como cinco traducciones para las cuales no nos fue posible identificar el idioma de partida⁵. Estos textos traducidos se presentan de distintas formas. A veces aparece el texto fuente seguido de la traducción, como ocurre con «La bandiera dei Bolognesi» que aparece en italiano y de inmediato volcado en castellano: «La bandera de los Boloñeses». Esta es la estrategia adoptada en algunas autotraducciones, como ocurre con un poema que Acuña de Figueroa compuso en francés y colocó, bajo el título de «Á una rosa», primero en la lengua parisina y después en la suya propia. En otras ocasiones, se presentan el texto fuente y el texto meta intercalados. Por ejemplo, en «Traducción libre y exornada

⁴ Sabemos que el traductor no hablaba catalán, pero confiaba en sus conocimientos de idiomas cognados. Como el mismo Acuña de Figueroa (1890) explica sobre su traducción del poema «Cant últim del millor Cisne catalá, cura de Vallfogona, en sa agonía»: «Yo sin conocimiento precedente del idioma catalán, fiado sólo en la inteligencia de otros idiomas, emprendí esta traducción, valiéndome á veces de otra persona para la comprensión de algunas pocas palabras, que no tienen analogía con el latín, francés, italiano, portugués ó español» (VII, p. 44).

⁵ Las traducciones cuyos idiomas de partida no pudieron identificarse son estas: «El drama del “Eunuco”», «Diálogo entre ella y él», «A Juan J. Rousseau», «La defensa del inconstante» y «El grito de guerra de Pío IX». Si bien no conocemos en cada caso el idioma del poema original, no se observa ninguna traducción en el resto de la obra de Acuña de Figueroa proveniente de idiomas germánicos o eslavos, amerindios o asiáticos o africanos. Además, dos de los poemas hacen referencia a contextos posiblemente italianos y otro a una figura francesa. Todo esto nos lleva a concluir que es altísima la probabilidad de que estos cinco textos se originen en lenguas latinas también.



de la oda del señor doctor Odicini á la muerte de Varela», el poema se presenta con estrofas intercaladas: primero la estrofa en italiano y acto seguido la estrofa en español. Existen también composiciones que figuran como traducciones glosadas o ampliadas, en las cuales se intercala el texto de partida con una traducción ampliada. Tal es el caso de «Oración del Profeta Jeremías», texto del cual reproducimos solo la primera estrofa para ayudar al lector a visualizar la relación espacial entre el texto fuente, la traducción y la glosa o ampliación:

Recordare, Domine, quid acciderit nobis :
intruere et respice opprobrium nostrum.

*Acuérdate, Señor piadoso, un tanto
De lo que hemos sufrido ;*

Ya el cáliz hasta el fondo hemos bebido
De amargura y quebranto :

Mira y repara nuestro oprobio y llanto.

(Acuña de Figueroa, 1890, III, p. 43)

Posiblemente para protegerse de ser acusado de violentar la naturaleza sagrada del texto bíblico, aclaraba Acuña de Figueroa (1890): «Traducida y glosada con la más estricta sujeción á las palabras del texto sagrado, que se han conservado fielmente; y amplificada para adaptarla al consonante y verso castellano» (III, p. 48). En este fragmento podemos apreciar un ejemplo de cómo el poeta pasaba de autor a traductor en un mismo texto, entrelazando las dos funciones magistralmente⁶. Sin embargo, con mayor frecuencia lo que se presenta es únicamente el texto meta, como ocurre en «La inocencia de los niños, no de ahora», donde no se vislumbra el texto fuente.

⁶ Existe además, en *El Parnaso Oriental*, otro uso de la traducción como herramienta para crear una obra original. Esto ocurre en el poema «Epístola...», que Rocca describe así: «Acuña se preocupó especialmente por la forma de la lectura de esta rara pieza, en la que tradujo 146 versos de diferentes obras de Ovidio, Virgilio, Horacio, Lucano, Juvenal, Lucrecio y otros tantos poetas, y luego entretejió este ramillete creando una especie de poema-collage, a partir de dos hexámetros por estrofa, que totalizan así 73. Preceden a los dos versos latinos dos octosílabos castellanos de su cosecha. Acuña de Figueroa selecciona la mayor parte del primero de los versos latinos y le adiciona la mitad del tercer verso castellano para hilar un sentido completo en la misma línea expresado en dos lenguas. De esa manera, consigue soldar todas las partes en un relato versificado que dirige a un destinatario virtual» (2018, p. 273). Según el propio Acuña de Figueroa (1905), esta pieza bilingüe español-latín emplea la traducción «para que los que no entiendan este idioma [el latín], puedan leer cada cuarteta entera, aunque perderán toda la belleza y el alma que contienen los originales» (p. 237).

A fin de que el lector pueda visualizar esta ingeniosa producción de texto original, versos clásicos latinos y traducción, reproducimos aquí la primera estrofa:

Caro Señor, á quien llego
Guiado por una estrella
Yo... *et mea cymba semel*
Vastâ percussa procella.

Yo... y mi barquilla agitada
En rúda y larga tormenta.
Ovidio, Tristium, libro 1. Elegia 1.

(Acuña de Figueroa, 1905, p. 237)



Así como el poeta no opta por un estilo uniforme en lo relativo a la presencia del texto de partida, tampoco lo hace en cuanto a los autores originales de las composiciones traducidas. De los 53 textos indicados como traducciones solo 13 revelan la identidad del autor original. Estos autores son Luigi Alamanni, Francisco Camprodón, un poeta de apellido Capuzzi, Ponce-Denis Écouchard-Lebrun, Bernard le Bovier de Fontenelle, Francesc Vicent Garcia i Torres, Horacio (en tres ocasiones), Silvio Pellico, Bartolomé Odicini, Claude Joseph Rouget de Lisle y el Marqués de Núñez. Estos autores representan dos perfiles distintos. Por un lado, están los autores que podemos llamar circunstanciales, es decir, aquellos que fueron traducidos por encargo para ocasiones particulares, como ocurrió con la traducción del poema «A la llegada á Cádiz de la Reina é Infanta». Sobre las circunstancias que llevaron a traducir este texto, el propio Acuña de Figueroa relata:

Estos versos, que yo reconozco muy inferiores, y sólo conservo por ser una de mis primeras producciones, son traducción de unos en latín, que en 1816 presentó en el Janeiro á la princesa doña Carlota, el Teniente General Marqués de Núñez, enviado de su Santidad. Mi traducción fué encargada por el señor Ministro de S. M. Católica, y presentada por él á la señora Carlota y al Príncipe Regente don Juan. (1890, II, p. 280).

Por otro lado, están los poetas cuyos perfiles podemos llamar canónicos, es decir, poetas afamados dentro de tradiciones literarias anteriores. Encontramos traducciones de autores inscritos en la tradición clásica, como Horacio, o neoclásica, como Écouchard-Lebrun. Además de las 13 traducciones que presentan el nombre del autor original, existen en las *Obras completas* tres textos volcados al español desde el *Antiguo Testamento*: el salmo 137 y los capítulos 1 y 5 del *Libro de las Lamentaciones*. Adicionalmente, se presentan las traducciones de cuatro himnos católicos: «Dies irae», «Sacris solemniis», «Stabat Mater» y «Te Deum». Esto eleva a 20 el número de traducciones que atribuyen la composición original a otro autor, o por lo menos a un texto ampliamente conocido, como ocurre con las traducciones religiosas. Existe, como se menciona arriba, por lo menos una autotraducción (aunque cabe la posibilidad de que varios de los textos traducidos sean de poemas originales del mismo Acuña de Figueroa), con lo que el número de textos con autor identificable es 21, un cuarenta por ciento.

En cuanto a los tipos de poemas que opta por traducir, Acuña de Figueroa presenta cierta predilección por el epigrama: 25, es decir, casi la mitad de sus 53 poemas traducidos son de este género. Si bien en la actualidad a Acuña de Figueroa se lo recuerda principalmente como



el autor de dos himnos patrios, él produjo con prodigiosa abundancia epigramas. Señala Gallinal (1994) sobre este «tesoro epigramático» que «ningún escritor en lengua castellana puede ostentarlo tan rico» (p. xl). La traducción y la imitación (sea lo que sea que ello signifique), fueron una herramienta esencial para construir ese rico tesoro. Sobre ello, subraya Gallinal (1944): «Ya Menéndez y Pelayo señaló [...] que no todos los epigramas de la copiosísima antología son originales, ni se confiesa la procedencia de todos los traducidos. [Acuña de] Figueroa reivindica la plena originalidad para la tercera parte de ellos» (p. xl). Al volcarse con tanto entusiasmo a la traducción del epigrama —una forma poética que se origina en la Grecia antigua—, el poeta revela cierta predilección por las tradiciones y formas clásicas. Esta inclinación la vemos también en otras formas poéticas que optó por traducir: odas, himnos (sacros y patrióticos), sonetos, escrituras sagradas, etcétera.

Sus traducciones no han pasado desapercibidas ante los críticos literarios, quienes han emitido juicios mayormente favorables. Montero Bustamante (1905a) señala que, como traductor de textos latinos, Acuña de Figueroa «es notabilísimo, y tal vez nadie haya alcanzado la intensidad de su traducción del salmo *Super flumina Babylonis*» (pp. 13-14). Gallinal (1944), por su parte, emite este juicio: «El traductor es bueno y aun excelente. Era esta una tarea propicia a sus dotes de versificador hábil, que manejaba con soltura una lengua limpia y flexible que lo destaca entre los escritores de su tiempo» (p. xlvi). García Serrato (1943) también se muestra entusiasta, pues considera que sus textos traducidos son «verdaderos ejemplos de fidelidad y pulcritud» e incluso «alardes de dedicación en el esfuerzo, de esmero en la labor y de dominio en la faena» (p. 108). También Piroto (1965) aplaude al traductor —quien produjo «óptimas traslaciones»—, aunque no sin reservas:

Lamentablemente, en algunos casos, cediendo a absurdas modas del siglo anterior, se esforzó en realizar proezas tales como la de hacer sus versiones con una economía de palabras tan severa, que le permitió emplear igual cantidad de vocablos en la traducción que en el original. Logró cumplir esta hazaña [...] con grave detrimento de la Poesía. (p. lxvi)

No queda del todo claro qué criterios emplearon los distintos autores para evaluar la calidad de las traducciones. Montero Bustamante y Gallinal parecen valorar criterios aplicables al idioma de llegada, aludiendo el primero a la «intensidad» del texto traducido, y el segundo, al dominio exhibido del castellano. Por su lado, García Serrato y Piroto más bien parecen tener en cuenta los textos fuente, aunque mientras para el primero la fidelidad es un rasgo laudatorio, para el segundo es censurable. Esta evidente disparidad en los criterios no



debe sorprender, ya que evaluar la calidad de una traducción nunca ha sido una tarea fácil, y los estudiosos discrepan en cuanto a qué criterios aplicar. Por ejemplo, algunos defienden aproximaciones en que la evaluación pasa por la comparación de elementos lingüísticos compartidos entre el texto fuente y su traducción (p. ej. House), mientras que otros defienden un ejercicio en el cual se deben operativizar como criterios evaluativos las prioridades y los valores de los distintos agentes involucrados en el proceso de traducción (p. ej., Lauscher). Estas propuestas coinciden en que no basta con leer una traducción y juzgarla como buena o mala siguiendo criterios puramente subjetivos. Por ende, para poder evaluar con objetividad la calidad de Acuña de Figueroa como traductor se haría necesario contar, además de con un conocimiento avanzado de todas las lenguas de partida, con los textos fuente desde los que se elaboraron las traducciones, así como con información sobre los contextos en que surgieron las traducciones y los objetivos que estas perseguían. En vista de que no poseemos los datos necesarios ni forma de recabarlos para las 53 traducciones en cuestión, nos limitamos solo a subrayar que las traducciones de Acuña de Figueroa suponen una parte de su obra casi universalmente celebrada. En el siguiente apartado consideraremos el papel que esta parte de su obra jugó en el proyecto cultural del poeta.

La traducción como elemento de continuidad

Para comprender el papel que la traducción juega en la obra de Acuña de Figueroa resulta útil considerar las obras traducidas desde un marco teórico que contemple los textos traducidos dentro del sistema literario en que son insertados; por lo tanto, resulta útil aplicar la teoría de los polisistemas elaborada por Even-Zohar (1990). Según esta teoría, la literatura conforma un polisistema, es decir, «un sistema múltiple, un sistema compuesto por varios sistemas, los cuales se entrecruzan y en parte se solapan, valiéndose de distintas opciones concurrentes pero también funcionado como un único todo estructurado, cuyas partes son interdependientes»⁷ (p. 11). El polisistema literario abarca todas las manifestaciones literarias observables, desde las obras canónicas hasta las letras denostadas por los críticos, así como las interacciones dinámicas de jerarquización y estratificación entre ellas (Even-Zohar, 1990, pp. 12-15). En cuanto a su estructura, el polisistema tiene centro y periferia. En el centro vemos una serie de normas literarias, un «repertorio» de modelos literarios que prestigia modelos, es decir, que eleva y

⁷ La traducción es nuestra, así como las demás de Even-Zohar.



canoniza ciertas obras (Even-Zohar, 1990, pp. 17-18). Sobre este centro, Even-Zohar hace hincapié en lo siguiente:

Como regla general, el centro del polisistema entero es igual al repertorio canonizado de mayor prestigio, por lo cual se trata del grupo que rige al polisistema y que, en última instancia, decide en cuanto a la canonicidad de un repertorio dado. Una vez determinada la canonicidad, el grupo se adhiere a las propiedades que ha canonizado (lo cual consecuentemente le otorga control del polisistema) o, de ser necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas para mantener dicho control. Por otra parte, si no desempeñan con éxito ni el primer ni el segundo procedimiento, tanto el grupo como su repertorio canonizado son desplazados por algún otro grupo, el cual se abre el paso hasta el centro mediante la canonización de un repertorio diferente. (1990, p. 17)

El polisistema literario está compuesto por obras no solo originales, sino también traducidas. Esto obedece a que, al ser traducido, un texto pasa a formar parte del polisistema de llegada, y es ahí donde debe ser analizado. Dentro de dicho polisistema, las traducciones pueden verse en su conjunto como un sistema literario que se entrecruza y se solapa con otros sistemas (Even-Zohar, 2000, pp. 192-193). Como veremos a continuación, esta literatura traducida puede ocupar tres posiciones dentro de su polisistema.

Puede poseer una «posición central», es decir, puede «participar de forma activa en moldear el centro del polisistema» (Even-Zohar, 2000, p. 193). En una situación así, los límites entre escritos «originales» y escritos «traducidos» se tornan difusos, y son los autores de mayor prestigio los que producen las traducciones más notables (Even-Zohar, 2000, p. 193). Esta situación puede darse, por ejemplo, cuando hay «en una literatura puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios» que encuentran su solución en la importación de modelos mediante la traducción (Even-Zohar, 2000, p. 193).

La literatura traducida puede ocupar también una «posición periférica», es decir, conformar con «normas ya establecidas» en el polisistema de llegada (Even-Zohar, 2000, p. 195). En esta posición, las traducciones se convierten en «un elemento importante de conservadurismo» y sirven para «conservar los gustos tradicionales» (Even-Zohar, 2000, p. 195). Esto ocurre cuando «no hay cambios mayores en el polisistema o los cambios no son efectuados por medio de [...] traducciones» (Even-Zohar, 2000, p. 195).

Finalmente, la literatura traducida puede ocupar dentro del mismo polisistema un espacio tanto central como periférico (Even-Zohar, 2000, p. 195). Es decir, las traducciones pueden estratificarse como ocurre con



toda literatura y algunas quedar en posición central mientras que otras, todo lo contrario. El prestigio de la literatura (y cultura) original desde donde provienen las traducciones parece ser un factor decisivo en esto: «es aquella porción de la literatura traducida que se deriva de una literatura fuente importante la que tiene mayores probabilidades de adoptar una posición central» (Even-Zohar, 2000, p. 195). En cambio, las traducciones provenientes de literaturas poco prestigiosas tienen mayores posibilidades de ser relegadas a la periferia del polisistema.

Habiendo esbozado el marco teórico, podemos concentrarnos en el papel que jugaron las traducciones de Acuña de Figueroa. A fin de lograrlo, conviene repasar la dinámica del polisistema literario uruguayo a lo largo de la vida del poeta. El punto de partida es reconocer una obviedad: la literatura uruguaya no existía cuando Acuña de Figueroa ensaya sus primeras letras. El Montevideo de la juventud del poeta no se sospechaba capital de una república independiente ni posible núcleo de una literatura nacional. Existía en el Río de la Plata una literatura colonial sin mayor trascendencia, pobre en Buenos Aires e incluso más deslucida en Montevideo (Gallinal, 1931, I, p. 7). Durante el largo proceso independentista surgen en la campaña «las canciones con que los rimadores del Uruguay acompañan la gesta sangrienta», pero en la ciudad encontramos una poesía conservadora que se aferra a las formas clásicas, como la oda y el himno (Gallinal, 1931, I, p. 8). En otras palabras, al emerger el Estado Oriental existen en su polisistema literario dos sistemas literarios principales que se solapan y entrecruzan: por un lado, el rural, más autóctono y reaccionario, y por el otro, el urbano, más europeizante y clasicista. Las normas que ocupan el centro de este sistema son reconocibles como neoclasicismo, es decir, siguen una corriente artística que surge en la Europa dieciochesca y que halla su inspiración en las formas grecolatinas de la antigüedad. Durante este periodo de transición de lo colonial a lo nacional, Acuña de Figueroa se sitúa indiscutido en el centro de la tendencia conservadora de las letras montevidéanas, y dada la importancia de la capital como eje de recursos, del primer polisistema literario del Uruguay.

Los polisistemas, no obstante, son dinámicos, y existe en ellos una puja constante por acceder al centro. Como se indicó antes, tarde o temprano los modelos del centro son desplazados por otros repertorios que se abren paso desde la periferia. A mediados de la década de 1830 empezó a gestarse en Buenos Aires el romanticismo, corriente literaria que también se afianzaría a partir de principios de la década de 1840 en Montevideo. Esta corriente representa un proyecto de independencia no ya política, sino literaria y estética. Sus autores buscan una emancipación en lo cultural, y por ello cantan con exaltación los



sentimientos provocados por la naturaleza, la historia, las personalidades americanas. Esto forzosamente supone un rechazo a las normas neoclasicistas prestigiadas por Acuña de Figueroa. Para mediados del siglo XIX el romanticismo se encuentra «en plena eclosión» (Gallinal, 1931, I, p. 7) y es evidente un punto de inflexión en el polisistema. Más y más autores irían adoptando los modelos prestigiados por el repertorio de los románticos, hasta que el romanticismo terminó por ocupar el centro del polisistema.

Acuña de Figueroa no veía con buenos ojos esta nueva dinámica y opuso resistencia al cambio (Montero Bustamante, 1905b, p. 10). La resistencia es sostenida incluso cuando el poeta se ve desplazado del centro. Nunca llega a compartir «las exageraciones y estridencias de los románticos», aunque tampoco logra escapar del todo su influencia, como vemos en algunos poemas menores posteriores donde «son evidentes los rastros de las influencias del romanticismo sobre el poeta» (García Serrato, 1943, p. 79). Parte de la resistencia ocurre mediante composiciones como «La Malambrunada», en la que el poeta imita el estilo de los románticos para satirizar esta corriente literaria (Roxlo, 1912, I, pp. 115-116), o «Un hombre de importancia», donde el poeta se burla del empleo de neologismos, galicismos y otros giros característicos de los románticos (Carilla, 1960).

Teniendo presentes estos rasgos del polisistema literario uruguayo a lo largo de la vida de Acuña de Figueroa, podemos considerar el papel de sus traducciones. Cuando el poeta se ubica en el centro del polisistema, sus traducciones de autores canónicos, la traducción de odas, himnos y textos sacros es una afirmación del repertorio más prestigioso, una confirmación de las propiedades que se encontraban canonizadas en ese momento. En efecto, el introducir una traducción ampliada del «Dies irae» en 1935 es robustecer de modelos el centro para cimentar el control de este. Estas traducciones que ocupan una «posición central», como hemos dicho que postula Even-Zohar, sirven para moldear el polisistema. En el caso de Acuña de Figueroa vemos que estas traducciones se tornan notables, como queda evidenciado por el hecho de que han sido antologadas y celebradas incluso un siglo después. Posteriormente, cuando los románticos han desplazado a Acuña de Figueroa y él se encuentra moviéndose hacia la periferia, el poeta sigue traduciendo el mismo tipo de obras, que se adhieren a las mismas reglas. Es decir, sigue siendo tan conservador al seleccionar obras para traducir como siempre lo ha sido en su estilo al componer poemas originales. Algunas de estas traducciones también son notables y llegan a ser antologadas, pero ya no sirven para moldear el polisistema literario porque ahora es el repertorio de los románticos



el que establece las normas. Son traducciones que evocan más bien gustos antiguos, de otra época.

Adoptando una visión incluso más panorámica, ya estando bien asentada la segunda mitad del siglo XIX, la literatura traducida en el polisistema del Estado Oriental ocupó una posición dispersa, algunas traducciones ocupan posiciones más centrales, y otras, posiciones periféricas. Vale recordar que llegado el punto de inflexión hacia principios de la década de 1840, cuando se estaban introduciendo las opciones del romanticismo, una de las estrategias de los románticos fue también la traducción. El romanticismo que penetró en el Río de la Plata es de corte hispano-francés, aunque también había quienes miraban el modelo inglés. Autores como Alphonse de Lamartine, Victor Hugo y Lord Byron se introdujeron en el polisistema literario de la orilla oriental del Plata en parte gracias a traducciones que circularon en publicaciones de la época. En pleno apogeo del romanticismo, las traducciones de estos autores sirvieron para moldear el polisistema del mismo modo que décadas antes lo había hecho Acuña de Figueroa con sus textos traducidos. El poeta seguía traduciendo, pero sus traducciones ahora se conformaban con normas de menor prestigio y claramente identificadas con una época pretérita.

En resumidas cuentas, Acuña de Figueroa adoptó la traducción como herramienta de creación poética desde por lo menos 1816, y siguió traduciendo hasta la postrimería de su carrera artística, por lo cual traducir supuso para él un elemento de continuidad en su propia producción. Sus traducciones fueron además un elemento de continuidad en la literatura uruguaya, presentes durante toda la vida del poeta. Sin embargo, al fluctuar el polisistema y verse él desplazado desde el centro hasta la periferia, la función de esos elementos conservadores mutó. La misma estrategia que en un principio servía para conservar las normas del centro literario, más adelante representó resistencia a las innovadoras normas impuestas por un centro nuevo.

Conclusión

El ejercicio de la traducción tiene, como requisito ineludible, una transgresión: quien traduce lleva un mensaje desde un idioma a otro. Al hacerlo, siempre traspasa alguna frontera lingüística y, en efecto, perfora fronteras culturales. Cuando antes un mensaje X, manifestado en un texto A, solo existía en un idioma y una cultura, gracias a la traducción ahora se manifiesta en un texto B, en otro idioma y cultura. Esto hace de la traducción una herramienta útil y, en muchos casos, indispensable para el tránsito ideológico. Por este motivo, por causa del papel inherentemente transgresor de límites entre culturas que supone



el acto de traducir, la traducción se suele sostener como un instrumento del progreso. En algunos casos se celebra la traducción como una actividad de sublevación y a los traductores como agentes subversivos (p. ej. Levine).

Sin duda, durante el siglo XIX en América hubo ocasiones en que distintas figuras se valieron de la traducción precisamente con esos fines: transgredir, sublevar o reformar. Durante el primer cuarto de siglo, los independentistas tradujeron con aplomo cartas, constituciones, folletos, libros y más, todo con el objetivo de introducir en sus propias sociedades modelos de otras sociedades que ellos mismo anhelaban (González Núñez, 2018a). Ya entrada la segunda mitad del siglo, hubo reformadores que procurando llevar a cabo modificaciones importantes en sus propios contextos también se pusieron a traducir, por ejemplo, para presentar innovaciones en materia educativa (González Núñez, 2018b). Al sopesar la historia de la traducción en América Latina, Bastin y otros matizan la labor de los traductores de la región señalando que un rasgo característico de su obra es la apropiación del texto para convertirlo en algo distinto al original, en algo adaptado y volcado a los intereses de la cultura receptora (Bastin, 2004).

En este estudio afirmamos que incluso hubo traductores que, también apropiándose de modelos ajenos, emplearon la traducción como elemento de continuidad. Acuña de Figueroa es un ejemplo idóneo de esto. Nacido en la América española en el seno de una familia conservadora, su disposición siempre fue hacia la continuidad, hacia lo conocido y comprobado. Esto se refleja en su voluminosa obra, en la cual nunca olvida el temprano amor por los modelos clásicos, de modo tal que, una vez inscrito en el neoclasicismo de su juventud primera, no lo abandona, ni siquiera ante las posteriores embestidas de los románticos. Estas tendencias conservadoras se observan también en su obra traductora, que realizó a lo largo de su vida. Como demostramos antes, los textos que selecciona para traducir refuerzan esa mirada hacia lo clásico en sus temas, estética y formas.

Esto es constante a través de las décadas en nuestro traductor, y es esa misma constancia la que permite poner al desnudo algunas de las distintas funciones que la traducción desempeñó en la evolución de la literatura uruguaya. Las traducciones del poeta se alinearon en todo momento con su propio proyecto, y cuando en el primer cuarto de siglo este se encontraba en el centro del polisistema literario, las traducciones reforzaban los modelos que dicho centro prestigiaba. En la medida en que el escritor se vio desplazado del centro por los románticos, en vez de adaptarse a los nuevos modelos, empleó la traducción como una de varias estrategias de resistencia. En esto último,



el periodo de mediados del siglo XIX presenta complejidad: la traducción fue una herramienta de los románticos para innovar y simultáneamente de Acuña de Figueroa para resistir esa innovación. Esto sirve para matizar la exaltación que se suele hacer de los traductores como agentes de cambio. La historia demuestra que, si bien con frecuencia lo son, también se desempeñan como agentes de continuidad y de resistencia al cambio.

Referencias

- Argañaraz, N. N. (1986). *Poesía visual uruguaya*. Editorial MZ.
- Armand Ugón, P. (2015). Versificar para el común en el siglo XIX: los epigramas de Francisco Acuña de Figueroa. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, 1(151), 79-103.
- Azúa, C. (1968). *Los classicistas y los románticos. Capítulo oriental: La historia de la literatura uruguaya, fascículo 5*. Centro Editor de América Latina.
- Bastin, G. L., Echeverri, A., & Campo, A. (2004). La traducción en América Latina: Propia y apropiada. *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24, 69-94.
- Bauzá, F. (1885). *Estudios literarios*. A. Barreiro y Ramos.
- Carilla, E. (1960). Nota sobre la lengua de los románticos (una sátira de Acuña de Figueroa). *Revista de Filología Española*, 43(1/2), 211-217. <https://doi.org/10.3989/rfe.1960.v43.i1/2.1012>
- Chesterman, A., & Arrojo, R. (2000). Shared ground in Translation Studies. *Target*, 12(1), 151-160.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9-26. <https://doi.org/10.2307/1772666>
- Even-Zohar, I. (2000). The position of translated literature within the literary polysystem. En E. L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 192-197). Routledge.
- Fernández Saldaña, J. M. (1945). *Acuña de Figueroa, Francisco Esteban. Diccionario uruguayo de biografías, 1810-1940*. Adolfo Linardi.
- Figueroa, F. (1890). *Obras completas. 12 tomos*. Vásquez Cores, Dornaleche y Reyes Editores.
- Figueroa, F. (1905). Epístola escrita por don Francisco Acuña de Figueroa, en la que van todos los versos castellanos glosados con versos hexámetros latinos de los mejores poetas. En E. R. M. Bustamante (Ed.), *El Parnaso oriental: Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas* (pp. 237-247).
- Gallinal, G. (1931). *El primer Parnaso Oriental* (E. C. Reyles, Ed.). Comisión Nacional del Centenario.



- Gallinal, G. (1944). Prólogo. En *F. Acuña de Figueroa. Nuevo mosaico poético*. Claudio García & Cía. Editores.
- Gallinal, G. (1967). *Letras uruguayas*. Ministerio de Cultura.
- García Serrato, N. (1943). *Francisco Acuña de Figueroa: Primer poeta nacional*. Talleres Gráficos de Institutos Penales.
- González Núñez, G. (2018a). Traducciones para y por los españoles americanos: El papel de los traductores en la independencia de Hispanoamericana. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 3, 69-100. <https://doi.org/10.25185/3.3>
- González Núñez, G. (2018b). Traducir en pro de la educación del pueblo: La labor traductora de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. En E. S. Scaffo, A. Ribeiro, & D. Borges (Eds.), *José Pedro Varela y la Sociedad de Amigos de la Educación Popular: Una década fecunda* (pp. 1868-1879 61-79). SAEP.
- House, J. (2001). Translation quality assessment: Linguistic description versus social evaluation. *Meta*, 46(2), 243-257. <https://doi.org/10.7202/003141ar>
- Lauscher, S. (2000). Translation quality assessment: Where can theory and practice meet? *The Translator*, 6(2), 149-168. <https://doi.org/10.1080/13556509.2000.10799063>
- Levine S. J. (1991). *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Graywolf Press.
- Manuscritos de Francisco Acuña de Figueroa en la Biblioteca Nacional. (1234). *Anáforas. Universidad de la República, i*. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/43181>
- Martino, L. M. (2018). La querrela entre clásicos y románticos. Polémicas y «rencillas de escuela» en el Río de la Plata. En E. L. I. W. Marchevsky & R. G. Sienna (Eds.), *Historia comparada de las Américas: Siglo XIX tiempo de letras* (pp. 281-308). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Menéndez Pelayo, M. (1895). *Antología de poetas hispano-americanos: Vol. IV*. Real Academia Española.
- Montero Bustamante, R. (1905a). Francisco Acuña de Figueroa. En E. R. M. Bustamante (Ed.), *El Parnaso oriental: Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas* (pp. 13-23). Maucci Hnos. e Hijos.
- Montero Bustamante, R. (1905b). Prólogo. En E. R. M. Bustamante (Ed.), *El Parnaso oriental: Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas* (pp. 5-12).
- Pirotto, A. D. (1965). Prólogo. En *F. Acuña de Figueroa. Antología*. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Rocca, P. (2018). Artesanos del impreso y artífices del verso (Montevideo, 1835–1837). En E. L. I. W. Marchevsky & R. G. Sienna



(Eds.), *Historia comparada de las Américas: Siglo XIX tiempo de letras* (pp. 253-281). Universidad Nacional Autónoma de México. https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALC-UNAM/CL206/1/HCA_TL_13.pdf

Roxlo, C. (1912). *Historia crítica de la literatura uruguaya. Tomo I. El romanticismo*. A. Barreiro y Ramos.

Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond* (2.^a ed.). John Benjamins Publishing.