



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**EL MANGLAR NO SE ATRAVIESA: TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE “LUCIEN ÉVARISTE”
EN *TRAVERSÉE DE LA MANGROVE* DE MARYSE CONDÉ**

TESIS

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

ANA INÉS FERNÁNDEZ AYALA

ASESORA

MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

COASESORA

MARÍA ELENA ISIBASI POUCHIN

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO DE 2017

A Ilán Bizberg,
por ponerme a traducir.

EL MANGLAR NO SE ATRAVIESA: TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE “LUCIEN ÉVARISTE”

EN *TRAVERSÉE DE LA MANGROVE* DE MARYSE CONDÉ

INTRODUCCIÓN	2
1. PROYECTO DE TRADUCCIÓN	7
- PROYECTO A PARTIR DE BERMAN	7
- PROYECTO PROPIO: EL PACTO Y LOS IDIOMAS DE FICCIÓN	15
- INFLUENCIAS DE CONDÉ EN EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN	23
2. CONTEXTO	31
- GUADALUPE	31
- BAGAJE INTELECTUAL EN TRES MOVIMIENTOS	39
- MARYSE CONDÉ	49
3. TEXTO	53
- LA NOVELA	53
- EL CAPÍTULO	79
4. TRADUCCIÓN	86
5. PROCESO DE TRADUCCIÓN	103
- CATEGORIZACIÓN DE ELEMENTOS LITERARIOS Y NARRATIVOS	103
- SISTEMA DE NOTAS A PIE DE PÁGINA DEL ORIGINAL	137
CONCLUSIÓN	165
APÉNDICES	169
- EL TEXTO ORIGINAL	169
- TABLA	181
BIBLIOGRAFÍA	183

INTRODUCCIÓN

...la traducción no consigue ser “definida” más que por metáforas.

Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, 43.¹

La traducción se asemeja mucho a la escritura. Ambos son procesos que se plasman de la misma forma y sus resultados son a veces indiscernibles. La traducción surge, además, de la escritura, concibe su idea a partir de un texto ya escrito; su móvil principal es intentar decir en su lengua algo ya dicho en otra. La traducción toma una idea y la transforma, le imprime nuevos significados porque quiere o porque es imposible no hacerlo, conserva siempre en mente el modelo.

Pero la traducción también se asemeja a la carpintería. Si un carpintero hace una silla, el objeto deberá tener ciertos elementos que lo hagan ser silla: si no tiene respaldo es banco, si no tiene asiento no cumple la función de silla, si tiene cinco patas es una silla *sui generis*, etcétera. Digamos que el concepto silla es el modelo que sigue el carpintero; y el texto original es el modelo que sigue el traductor. Pero la semejanza entre carpintero y traductor es una mucho más fundamental que la de tener un modelo: es la labor artesanal la que los define a ambos, la elección de sus herramientas para obtener un estilo u otro y la habilidad para solucionar contratiempos; porque se sabe que la madera tiene nudos pero no se sabe dónde, igual que la traducción tiene dificultades que no se adivinan en la lectura. En fin, la traducción, como la carpintería, es un oficio artesanal y no debe olvidarse cuando se la estudia de otra forma; no es una ciencia sobre la cual se pueda teorizar y anticiparse un resultado, no es un arte que pueda cambiar de rumbo en

¹ Las traducciones de las citas cuyo original está en inglés o francés son mías, a menos de que se indique lo contrario.

cualquier momento del proceso, ni tampoco es un trabajo mecánico para el cual pueda hacerse un manual y asegurarse de que, si se sigue al pie de la letra, el resultado será uno y el mismo.²

Para traducir se necesita algo que no se ha podido describir muy bien, precisamente porque así son los oficios de artesanos: pueden aprenderse, practicarse y perfeccionarse, pero si falta un elemento intangible —que Eliseo Diego llama ganas y Alfonso Reyes, el balancín del gusto—³ entonces el proceso está incompleto y el resultado lo resiente (de una forma que tampoco puede explicarse más que con vaguedades y lugares comunes). Todo lo anterior para explicar que en este trabajo, cuyo pretexto y objetivo último es la traducción de un capítulo de la novela *Traversée de la mangrove*, de la autora guadalupeña Maryse Condé, se hablará de la traducción como oficio para resaltar el proceso, del cual surge el pensamiento al respecto.

El centro del trabajo es una traducción específica, el resto es su explicación y justificación. Dado que la obra elegida es literaria, narrativa y en prosa, se hablará del oficio en estos términos, es decir que no se aludirá a la traducción de ámbitos científicos o

² Tomo la idea de traducción como oficio artesanal de Tomás Segovia, véase, por ejemplo, “La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible”, en *Miradas al lenguaje*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 73-102. En otro ensayo, Segovia describe a la artesanía, en oposición al arte: “Es claro que desde el Renacimiento por lo menos, el arte ha querido distanciarse más y más de la artesanía. El artista no puede evitar producir para el mercado, como el artesano; pero a la vez, como el poeta, produce obras no propiamente consumibles o desechables, serializables y sustituibles. Cada vez más, el artista quiere vender mucho más caro que el artesano pero sin vender cosas útiles, consumibles. La artesanía tiene sentido porque no tiene sólo valor de cambio, sino también valor de uso. Ese uso no es sólo utilitario, es también por ejemplo ornamental y casi siempre acarrea algún valor estético, que no es un valor utilitario, sino el valor de un uso en el sentido en que se habla del uso en la lengua.” Tomás Segovia, “Profesión de fe”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 48, 2008, p. 11.

³ En Eliseo Diego, “Sobre la traducción de poesía”, s/l, 1978, mimeo; y Alfonso Reyes, “De la traducción”, en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 130-136.

técnicos ni a la de géneros literarios no narrativos. La silla del carpintero que se asemeje a la traducción de esta novela tendrá fines estéticos, además de servir para sentarse, pues es una silla.

Además de las divisiones clásicas entre traducción científica y literaria, y de esta última, entre poesía y prosa, que deben quedar claras cuando se habla del oficio, hay otra distinción que Segovia resalta con pertinencia (y que otros traductores simplemente dan por hecho): se puede traducir entendiendo el texto o sin entenderlo.⁴ Las páginas que siguen son, pues, un intento por mostrar que se entendió el texto y, así, poder justificar una forma específica de traducción.⁵

Para empezar, describo mi proyecto y las razones por las cuales considero que es el apropiado para el texto que traduzco. Encabeza el trabajo porque a partir de él se determinan las necesidades posteriores de investigación y de análisis para llegar a un texto “adecuado”⁶ según los parámetros que establezco con base en las ideas de Antoine Berman, principalmente en *Pour une critique des traductions: John Donne* para la descripción del proyecto, y en *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain* para las

⁴ Tomás Segovia, “De lengua a lengua”, en María Eugenia Vázquez Laslop et al. (eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza. Estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, v.2, México, Colmex, 2011, p. 785.

⁵ Al respecto, Berman es menos irónico y más tajante que Segovia: un traductor ignorante es un traductor deficiente. En Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Francia, Gallimard, p. 68, 1995. En adelante, *Pour une critique des traductions*.

⁶ Uso este término sin ningún sentido traductológico preestablecido. Según la definición del Diccionario del Español de México (DEM) se refiere a lo que cumple con las condiciones, necesidades o requisitos propios de algo. En este caso, la traducción será adecuada si cumple con las condiciones del proyecto que se plantea en este apartado, y con las necesidades del original, definidas a lo largo de todo el trabajo; s. v., ADECUADO, DA.

ideas propiamente sobre traducción; en las mías; y en algunas de Maryse Condé, la autora del modelo para la traducción.

Tras el proyecto explico ciertos aspectos relacionados con el texto fuente: contexto histórico-social, vida e ideas de la autora, movimientos intelectuales regionales. Esta sección tiene la función de entender el texto a partir de ámbitos externos: averiguar lo que no dice explícitamente (ni siquiera en paratexto) para entender por qué dice lo que dice. Con la obra como base, el análisis del contexto es una especie de mirada de adentro hacia afuera: a partir del microcosmos del relato resulta necesario acudir al macrocosmos que lo contiene y le permite surgir.

Después se hace la operación inversa: el mundo exterior entendido facilita entrar al texto con las relecturas y la traducción. El análisis textual se basa en los estudios narratológicos de Gérard Genette en *Figures III*, que resultan una herramienta utilísima para descubrir aspectos estructurales del texto que las lecturas o los análisis estilísticos no revelan.

Finalmente se presenta la traducción y, en una sección aparte, a modo de comentarios, se explican ciertas categorías literarias y narrativas que requirieron análisis y tratamiento propios para identificar soluciones comunes (o excepciones) y mantener la coherencia tanto en el proceso mental como en el práctico y, como evidencia, en el resultado. De la mano viene el análisis del sistema de notas a pie de página del original, parte esencial de las decisiones para la traducción de esta novela, pues no sólo tienen información textual sino que aportan rasgos autorales y contextuales que deben

interpretarse para traspasarse a otro texto y a otra lengua. En cuanto a las notas, me sirvo de los términos y definiciones que hace Genette en *Seuils* para esa parte del paratexto.

La traducción del capítulo “Lucien Évariste” figura casi al final del trabajo pero es lo que da pie al conjunto: la práctica antecede a la reflexión sobre sí misma; nada de lo aquí escrito se pensó antes de empezar a traducir, pues la traducción difícilmente es un fenómeno que sólo se estudie, por lo general es un oficio que se ejerce y en el cual se piensa sobre la marcha o a posteriori. Como la silla del carpintero, esta traducción tendrá fines estéticos y medios artesanales, pero no sólo, también tendrá la utilidad de ser un texto legible en otra lengua; ése es el asiento que la traducción ofrece.

1. PROYECTO DE TRADUCCIÓN

- PROYECTO A PARTIR DE BERMAN

Todo lo que un traductor puede decir y escribir sobre su proyecto no es real más que en la traducción.
Berman, *Pour une critique des traductions...*, 77.

Utópica y metafóricamente, el proyecto y la traducción deberían ser dos caras de una moneda, la imagen frente al espejo, la idea de silla hecha objeto. Con ese ideal siempre en mente, la redacción del proyecto a partir del cual se traduce *Traversée de la mangrove* tiene varias aristas: 1) aclaración de las intenciones del acto de traducir; 2) justificación de las decisiones; 3) compromiso de coherencia interna.

La visión traductora de Berman es convincente porque analiza procesos enteros, textos completos, universos de textos y paratextos indivisibles por tan imbricados.⁷ Para cualquier trabajo que se centre en el oficio, lo fundamental debe ser la traducción misma, y servirá sólo en tanto enriquezca al oficio como labor personal y como mundo traductor de práctica y de estudio.

Según la propia definición de Berman, el peligro de la confrontación entre proyecto y traducción no existe, pues son una unidad: no se puede hablar de proyecto sin hablar de coherencia, o, en términos positivos, si hay proyecto hay unidad. En palabras de Berman (cuando habla de las posibles discordancias entre proyectos y traducciones reales): “Lo que puede parecer una discordancia, además, es la coexistencia de partes contradictorias

⁷ Véase la explicación previa a su crítica de traducciones en *Pour une critique des traductions*, donde el establecimiento de su percepción y preceptos traductológicos ocupan las primeras 97 páginas del libro.

en un proyecto. Sin embargo, no puede tratarse más que de contradicciones latentes, o locales: si no, hay incoherencia, y por lo tanto, ausencia de proyecto: quien dice ‘proyecto’ dice ‘coherencia’”.⁸ El lector es el juez por excelencia.

Uso el término de “proyecto” según lo definió Antoine Berman de forma tan vaga como sencilla: una traducción “lograda” no puede resultar más que de un proyecto de traducción (tácito o explícito), que se base en un preanálisis del texto (porque el análisis verdadero sólo se puede hacer traduciendo) y en la decisión del grado de autonomía o de heteronomía⁹ con que va a traducir; el proyecto está determinado por dos factores, la posición traductora del individuo y las exigencias de la obra original.¹⁰ El único aspecto que se busca es la coherencia. Punto. El resto depende de ese algo indefinible que tienen los traductores, o no.¹¹

Este enfoque es distinto al del funcionalismo, por ejemplo, cuyo “*skopo*” (objetivo, propósito) se diferencia del proyecto bermaniano, sobre todo, porque se le confiere una función comunicativa al texto y se traduce conforme a la “adecuación” que se crea conveniente para la cultura de llegada, de la misma forma que asume una función y una utilidad del texto fuente en su cultura.¹² Si bien los resultados de traducción podrían ser

⁸ A. Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 86.

⁹ Conceptos filosóficos introducidos por Kant que se refieren, en términos generales, a la independencia o dependencia de la voluntad a factores externos a uno mismo. Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Alfredo N. Galletti (trad.), México, FCE, 3ª ed., 1998, s. v. AUTONOMÍA.

¹⁰ Véase A. Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 76.

¹¹ Pero también, Berman enfatiza como requisito previo la cultura general y el conocimiento profundo que el traductor debe tener de autor, obra y paratextos relacionados. De lo contrario, la traducción será deficiente. Véase A. Berman, *Pour une critique des traductions*.

¹² Véase, por ejemplo, Christiane Nord, “El funcionalismo en la enseñanza de la traducción”, *Mutatis Mutandis*, vol. 2, núm. 2, 2009, p. 217. Nord explica el concepto de “adecuación” en la teoría del Skopo a partir de una definición de Reiss: “adecuación se refiere a las cualidades de un texto con respecto al

similares según la teoría que se prefiera (pues no dependen sólo de la teoría que se siga, si es que se sigue alguna), la óptica de Berman se centra enteramente en la traducción como proceso y en su resultado, es decir en la relación entre lenguas y en la estética del texto,¹³ no en la información que los lectores de cierta cultura vayan a recibir. Por lo tanto, el proyecto de esta traducción tiene fines literarios; si se derivan fines que trasciendan lo literario, será dada la naturaleza del oficio y de los textos.

Estrictamente, la idea de proyecto de Berman no es normativa más que con respecto al conocimiento de todo lo relacionado con el texto y al preanálisis del mismo, pues lo único que exige es coherencia, explícitamente, y compromiso con la traducción de forma implícita. A partir de ahí se deriva que cualquier postura traductológica y forma de traducir son aceptables si son coherentes. Sin embargo, Berman sí tiene una postura firme con respecto a la traducción y llama traducción “ética” sólo a su noción de respeto a la lengua y cultura fuentes (es decir, lo contrario de la adaptación o de la práctica común en Francia, conocida como las “bellas infieles” durante los siglos XVII y XVIII,¹⁴ o lo que Berman llama traducción etnocéntrica).

En el plano teórico, la *ética de la traducción* se encamina a extraer, afirmar y defender la esencia del objetivo de la traducción como tal, a definir lo que es la “fidelidad”, pues la traducción no puede ser definida únicamente en términos de

encargo de traducción: el texto meta debería ser ‘adecuado a’ las exigencias del encargo”. Dado que el concepto está completamente ligada a la noción de encargo, este enfoque no tiene cabida en mi proyecto.

¹³ Para Berman la traducción es una disciplina que no es ni puramente estética (literaria) ni puramente lingüística.

¹⁴ El término se atribuye a Gilles Ménage al comparar una traducción de Perrot d’Ablancourt con una amante, bella pero infiel, dada la forma de traducir en los siglos de oro de la literatura francesa (XVII y XVIII) en que se optaba por un estilo libre según el “gusto francés”, Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Pas de Calais, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 147-148.

comunicación, de transmisión de mensajes o de *rewording* ampliado. Tampoco es una actividad puramente literario-estética, por muy íntimamente ligada que esté a la práctica literaria de un espacio cultural determinado. Por supuesto, traducir es escribir y transmitir, pero esta escritura y esta transmisión únicamente adquieren sentido a partir de la intención ética que las rige [...] Por otra parte, una teoría no etnocéntrica de la traducción es a la vez una teoría de la traducción etnocéntrica, es decir, de la *mala traducción*, y por mala traducción entiendo aquella traducción que lleva a cabo una negación sistemática de la extranjería de la obra extranjera, generalmente so pretexto de la dificultad de su transmisión.¹⁵

Y posteriormente, profundiza sobre sus conceptos de traducción y establece en términos positivos: “El acto ético consiste en reconocer y recibir al Otro como Otro [...] [La traducción] es movida por el deseo de abrir lo Extranjero en calidad de Extranjero a su propio espacio de lengua [...] Por esto, retomando la bella expresión de un trovador, decimos que la traducción es, en su esencia, ‘el albergue de lo lejano’.”¹⁶

A partir de esta concepción del acto ético, la coherencia de mi traducción radica en el respeto a la ficción del texto y todo lo que eso implique (que la estética de Condé se

¹⁵ Antoine Berman, *La prueba de lo ajeno: traducción y cultura en la Alemania romántica*, Rosario García López (trad.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003, p. 20. En adelante, *La prueba de lo ajeno*. Bajo el paradigma de la traducción actual es fácil concordar con su idea de la traducción ética contra la etnocéntrica, sin embargo, podría percibirse una contradicción entre sus ideas de proyecto y de ética con el juicio de valor de las traducciones etnocéntricas como “malas traducciones”. Los conceptos de “buenas” y “malas” traducciones son siempre controvertidos porque caen, forzosamente, en la subjetividad. Steiner ofrece una definición, a mi parecer, menos subjetiva y más aceptable que la de Berman: “a una mala traducción no le faltan dichos y frases en apariencia similares [a los del original], pero se le escapan las ataduras de la significación”. George Steiner, *Después de Babel*, Adolfo Castañón y Aurelio Major (trads.), FCE, 3ª ed., México, 2001.

¹⁶ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París, Seuil, 1999, pp. 74-76. En adelante, *La traduction et la lettre*. Es más bien en este libro donde Berman establece su postura ética, en términos un poco menos combativos que en *La prueba de lo ajeno*, cuya primera edición es de 1984; *La traduction et la lettre* aparece por primera vez en 1991.

reconozca; que los personajes y/o narradores sigan siendo creíbles en otra lengua; que los idiomas de ficción se mantengan).¹⁷ Si lo anterior se cumple, lengua y cultura fuentes serán respetadas en consecuencia, pues el lector en español entenderá una trama que sucede en francés y en créole¹⁸ en una isla francoantillana a fines del siglo XX, sin que le parezca extraño (idealmente) que el texto que tiene entre las manos esté escrito en español.

El ejemplo de la traducción de proverbios que da Berman en la introducción de su libro *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* engloba muy bien todo su pensamiento traductológico: los proverbios no pueden traducirse palabra por palabra porque no son eso, son formas de una cultura, lo que debe traducirse entonces es la “letra” (concepto suyo en traducción, aunque la idea viene reformulándose desde Cicerón) del texto, y con “letra” se refiere tanto a las palabras clave que dan cuenta de una cultura como a la estética literaria del texto (rimas, aliteraciones, metáforas, etc.).¹⁹

¹⁷ La idea de los idiomas de ficción se explica en el siguiente apartado, sobre el proyecto propio.

¹⁸ A lo largo de todo el trabajo conservo el término en francés para designar a la lengua criolla guadalupeña, con base léxica francesa y estructura de las lenguas africanas de los esclavos importados para trabajar las plantaciones de caña, pues el término en español se presta a confusión dada la acepción principal y el uso generalizado desde la colonia, que designa a los hijos nacidos en América de padres no americanos. Como recuerda Marie-Christine Hazaël-Massieux en su artículo sobre la formación y evolución de las lenguas criollas del Caribe, al hablar de estas lenguas en francés es necesario precisar que “el origen del término *créole* no se refiere a lenguas sino a poblaciones” y que el término “viene de una palabra española ‘criollo’ y designa a los que nacieron en las islas de padres venidos de fuera”, en Marie-Christine Hazaël-Massieux, “Les langues créoles. Formation et évolution dans le contexte de contacts de langues dans la Caraïbe”, *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout de lingua Latina*, Paris-Sorbonne, núm. 6, 2011, pp. 2, 3. En francés, y sobre todo en las culturas francoantillanas, la acepción original ya no es la predominante; “*créole*” es ahora, como en español, un sustantivo antes que un adjetivo, y designa las lenguas de las excolonias francesas.

¹⁹ Explica su concepto de “letra” en oposición a “literalidad” con base en la traducción de proverbios en la introducción de *La traduction et la lettre*; los proverbios, dice, no son frases con equivalentes en otra lengua, son formas, y por lo mismo los equivalentes muchas veces no son traducciones

Así, si para un proverbio se busca el equivalente en la cultura de llegada, no se deja ver la cultura que está detrás, y se pierde el otro. Entonces, según la postura bermaniana, más vale no adaptar, mostrar al otro y tener sentido estético para reproducir figuras literarias, sin que todo esto haga sonar extraña a la lengua de traducción. Por ejemplo, al traducir *“to be or not to be, that is the question”* no se debería cometer el exceso de Voltaire (*“demeure, il faut choisir, et passer à l’instant de la vie à la mort et de l’être au néant”*) en donde no se reconoce ni a Shakespeare ni su composición en inglés; pero tampoco se debería calcar sin poner atención en el ritmo y el significado de la frase (*“ser o no ser, ésa es la cuestión”*); quizá Tomás Segovia haya dado en el punto exacto con su controversial (por alterar la canónica) *“ser o no ser, de eso se trata”*. En fin, hay que encontrar el equilibrio que evite tanto el predominio de la lengua meta que no deje ver lo extranjero como el recuerdo marcado de la lengua original que dé la sensación de mal uso de la lengua meta.²⁰ Sin embargo, Berman afirma que hay una *“escritura de traducción”*,²¹ en la que los traductores hacen usos de su lengua que no harían si escribieran sin un original en otra lengua, lo que los lleva a modificar la propia, a estirla. Explico específicamente estas dos ideas de Berman sobre el proyecto y la traducción de la letra porque concuerdo con ellas, pues son, desde mi punto de vista, de las pocas ideas que se insertan en las teorías de la traducción cuya principal preocupación es la traducción en sí misma: el proceso y los

literales entre lenguas. Dentro de las formas hay que traducir también las figuras literarias y estilísticas. Véase *La traduction et la lettre*, pp. 13-26.

²⁰ La idea de que las traducciones deben sonar extranjeras, pero no extrañas, es de Wilhelm von Humboldt, se explica en A. Berman, “F. Schleiermacher y W. von Humboldt: la traducción desde una perspectiva hermenéutico-lingüística”, en *La prueba de lo ajeno*, pp. 255-279.

²¹ A. Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 66.

textos traducidos. Otras ideas del filósofo y traductor francés son, siempre desde mi punto de vista, cuestionables o extremas para mi idiosincrasia traductora,²² por lo que tomo prestadas únicamente las que comparto y van acorde con mi proyecto de traducción.

En términos más particulares, el proyecto de traducción de *Traversée de la mangrove* tiene origen y fundamento en la situación e idiosincrasia de la región en que está inmersa; como las ideas bermanianas apelan a la apertura de las demás lenguas y literaturas, en especial a textos marginales, la traducción con este enfoque promete ser de apertura también. La literatura guadalupeña pertenece a la llamada literatura caribeña, y dentro de ésta puede acotarse más aún al Caribe francés. Como en prácticamente todos los aspectos, salvo acaso en atracción turística, el Caribe francés en literatura es una región marginal: sus autores son poco traducidos, necesitan publicar en editoriales de la metrópoli para darse a conocer, etcétera.²³ El aspecto literario es sólo reflejo o parte de

²² Por ejemplo, cito tres puntos en los que disiento de Berman: pone más énfasis en las lenguas que en la literatura; afirma que los traductores tenemos una pulsión freudiana por el oficio (disiento más por la asociación con el psicoanálisis que por la idea de una necesidad de traducir); y subraya constantemente el lastre negativo del oficio, con buenas intenciones pero con resultados quizá contraproducentes, pues parte de la percepción de inferioridad que los traductores tienen de sí mismos en el mundo literario y profesional es resultado de la repetición de ciertas ideas que pesan sobre el oficio desde hace siglos, y que Berman intenta destruir pero, para hacerlo, no puede evitar repetirlas, quizá incluso afianzarlas. Me refiero al complejo de ser figuras marginales, “infieles” e incluso “copistas”. Es cierto que los traductores no tenemos una posición central en el mundo académico ni literario, pero considero que si somos marginales es en parte porque queremos serlo, porque nos sientan bien las esquinas.

²³ Con datos de Worldcat, catálogo mundial de bibliotecas, elaboré una tabla (ver Apéndices) con títulos de la mayoría de las novelas de los cuatro escritores francoantillanos vivos más influyentes actualmente, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Édouard Glissant. Condé tiene influencia teórica sobre los movimientos intelectuales y sociales del Caribe e influencia literaria en el mundo anglófono; los otros tres son fundadores de los movimientos intelectuales más actuales y aún vigentes de la región. De Condé no puede decirse que sea poco traducida, pues la mayoría de sus novelas están traducidas al inglés (14 de 22 de la lista) y, como dice Gisèle Sapiro en *Rapports de force et échelles de grandeur sur le marché de la traduction. Les obstacles à la circulation des œuvres de littérature et de sciences humaines à l'ère de la mondialisation*, s/l, Centre européen de sociologie et de science politique, 2011, la publicación en París abre la puerta a la traducción al inglés, y ésta, a su vez, abre la puerta a las traducciones a otras

una situación cultural (y económica y social y política) completa: para el mundo (desarrollado, occidental, o como quiera denominarse, al que México aspira a pertenecer y pertenece en cierta forma), el Caribe importa poco.²⁴ Dado el panorama, la traducción debe, en palabras de Berman, “reabrir los caminos tradicionales; establecer, en fin, relaciones justas (no dominantes, no narcísicas (*sic*)) con las demás culturas y muy especialmente con las que ahora constituyen el Tercer Mundo...”.²⁵ Las relaciones justas implican dejar ver la cultura guadalupeña y la escritura de Condé a través de las formas estéticas y lingüísticas en la lengua de llegada; dejar que se lean sus particularidades también en español.

lenguas, lo cual es muy evidente con la obra de Condé; dos factores determinan este impulso: su trayectoria académica en la Universidad de Columbia, donde dio clases muchos años sobre literatura francófona, y que su marido sea traductor al inglés y haya traducido prácticamente todas sus novelas a esa lengua. La obra literaria de los otros tres escritores ha sido considerablemente menos traducida al inglés y a otras lenguas. Un dato a resaltar es que muy pocas de las novelas enlistadas están traducidas al créole, incluso aunque los tres escritores martiniqueses citados sean los portavoces de la popularización de la literatura en créole; un caso especial es *Mamzelle Libellule*, de Confiant, originalmente escrita en créole y traducida al francés por el propio autor (por esto considero pertinente añadirla en la lista de títulos en francés). En cuanto a las editoriales que publican las novelas de los cuatro escritores, son abrumadoramente francesas: de los 22 títulos enlistados de Condé, solo uno aparece reeditado en el Caribe; los 11 títulos de Chamoiseau están editados en Francia; de 33 títulos enlistados de Confiant, hay dos publicados en editorial caribeña y uno reeditado en editorial canadiense; y los ocho títulos de Glissant pertenecen a editoriales francesas. Cabe aclarar que la edición y traducción de textos de crítica o teoría de los mismos autores podría comportarse distinto, pues en esta lista sólo tomé en cuenta literatura en prosa.

²⁴ Si la afirmación parece muy tajante, véase la situación económico-social de Haití antes y después del terremoto de 2010 y lo que el mundo ha hecho al respecto.

²⁵ *La prueba de lo ajeno*, p. 321.

- PROYECTO PROPIO: EL PACTO Y LOS IDIOMAS DE FICCIÓN

Un cuerpo, un texto que me rebota ecos de un territorio que he perdido pero que busco dentro de la negrura de sueños en búlgaro, francés, ruso, tonos chinos, invocaciones que levantan el cuerpo desmembrado, dormido.
Julia Kristeva, "The novel as polylogue", 163.

La construcción de la torre y del mito de Babel²⁶ no tenía fines literarios. Su destrucción tampoco.²⁷ A los traductores nos ha venido muy bien el cuento dado que sentimos la necesidad de justificar nuestra existencia, casi disculparnos por existir. (Esto para los traductores de la tradición judeocristiana, el resto se las arreglará con otros mitos o prescindirá felizmente de ellos).²⁸

Sin embargo, es precisamente en literatura donde podría sostenerse la torre de Babel: si bien es cierto que no se puede leer cualquier novela por el inconveniente de las limitaciones lingüísticas de cada lector —de ahí la utilidad de la silla del carpintero, o de la traducción del traductor—, una vez trascendido ese límite (es decir, poder leer una novela porque se conoce la lengua en que está escrita), es cierto también que se puede leer en cualquier idioma de éste y otros mundos según lo exija el relato. Los pactos de ficción que se construyen en cada obra literaria, siempre y cuando la narración sea verosímil, tienen la

²⁶ Génesis 11, 1-9.

²⁷ El mito de la confusión babélica explica la necesidad de traducir y de inicio se toma como una maldición. Los estudios de traducción ya han trascendido la connotación negativa del mito fundacional de la traducción, véase, por ejemplo, G. Steiner, *op. cit.*: "La ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra la secuencia lógica y gramatical, la incomprensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje; son las raíces mismas de su genio. Sin ellas, el individuo y la especie entera habrían degenerado", p. 244.

²⁸ Steiner dice que "[c]asi todas las civilizaciones cuentan con su versión de Babel". *Ibid.* p. 78.

capacidad de hacer que el lector crea todo lo que sucede dentro del relato. Graciela Reyes, en su libro *Polifonía textual*, hace una comparación entre la ilusión creada durante el sueño y la ficción literaria: cuando soñamos creemos que lo que sucede es realidad, en cambio, “durante la experiencia literaria no nos engañamos jamás; si nos engañáramos, el texto literario, tomado como no ficticio, dejaría de ser literario y la experiencia sería experiencia de otra cosa, no de literatura. Es la conciencia de ficción lo que hace operante, *cierta*, a la ficción”.²⁹ La primera condición del pacto de ficción es, entonces, reconocerlo y aceptarlo voluntariamente. Además, siguiendo a Reyes, hay que tomar en cuenta que “[e]l status ontológico de la ficción es un status lingüístico: entidades, seres, mundos, palabras, todo aquello de que trata el discurso existe en cuanto nombrado”,³⁰ esto es, que la ficción se construye exclusivamente a través del lenguaje y el lector sólo logra asirla por este medio. Finalmente, Reyes llega al punto nodal de la ficción literaria: “[l]as afirmaciones del narrador literario son verdaderas dentro del mundo que ellas mismas construyen: verdaderas y definitivas”;³¹ el lector, si acepta el pacto, debe creer que el mundo ficticio es tal y como lo cuenta el narrador, esto incluye la caracterización de los personajes, las características del entorno en el que se inserta el relato, y un elemento en el que quiero hacer énfasis: las lenguas en las que *sucede* la ficción, que nada tienen que ver con las lenguas en que *está* escrito el texto.

²⁹ Graciela Reyes, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 17-18.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ G. Reyes, *Polifonía textual*, p. 18.

Por ejemplo, al leer *La guerra y la paz* —en cualquier lengua— y aceptar la ficción que va construyendo el narrador, el lector entiende el francés de las élites petersburguesa y moscovita:

[...] Pedro se desperezó y se levantó del diván.

Entró la princesa llevando un vestido de casa, elegante y fresco. El príncipe Andrés se levantó al instante y le ofreció amablemente una butaca.

—Me pregunto con frecuencia— dijo la princesa en francés, como era su costumbre, al tiempo que se sentaba con cierto empaque— por qué no se ha casado Anita [...] ³²

Esta es una cita textual de la novela de Tolstói en español y es un buen ejemplo porque entran en juego todos los elementos ficticios de las lenguas: el texto *está* escrito en español, es una traducción —idealmente— del ruso; el contexto de la novela indica que los personajes viven en Rusia y son de esa nacionalidad, por lo tanto se puede asumir que hablan ruso. Además, en la línea del diálogo de la princesa, sus palabras también *están* escritas (o transcritas por el narrador) en español, pero el narrador interviene y afirma que ese diálogo fue dicho en francés, y éste es el meollo del asunto: si estamos dentro de la ficción del relato, aunque de hecho leamos todo el texto en español, entendemos aquello que la princesa *dijo* en francés, y además entendemos la lengua del narrador, que sin duda alguna es el ruso. Que el texto esté escrito en español es una contingencia externa al relato —lo mismo, si se quiere, si estuviera escrito en ruso, de la propia mano de Tolstói—

³² León Tolstói, *Guerra y paz*, (sin traductor), México, Tomo, 2008, cap. VI, p. 23. El subrayado es mío.

pues en la ficción no importa la lengua de escritura, sino las lenguas internas del relato, que por practicidad llamaré, de ahora en adelante, idiomas de ficción.³³

Si todo esto es válido para la literatura en lengua original, debe valer incluso más para las traducciones (como se vio en este primer ejemplo), pues el elemento ficcional de la lengua entra desde el título y permea el texto entero; y no por no leer francés uno no lee a Proust, y no por leerlo en español el lector no puede imaginar el francés de los salones de fines de siglo XIX, donde se congrega el todo-París. Tal declaración no sólo sería falsa, también sería elitista.

La confusión babélica en literatura radica en lo que Bajtín llamó polifonía, o en lo que Édouard Glissant determinó opacidad de los textos,³⁴ que son afirmaciones de la falta de univocidad del lenguaje literario. Pero esa confusión sólo puede ser productiva; la polifonía y la opacidad aumentan de grado cuando la literatura está traducida, pues el cambio de lengua por lo general aleja a las lenguas de escritura de los idiomas de ficción.³⁵

La ficción homologa las lenguas y es el relato el que indica en qué idioma sucede un texto; su verosimilitud o inverosimilitud no depende de la concordancia entre lengua

³³ Con idiomas de ficción me refiero a la o las lenguas del narrador y de los personajes, que no forzosamente son las lenguas del texto ni las del autor. Ver, en este mismo apartado, Esquema 1: Lenguas e idiomas que intervienen en la ficción del relato traducido.

³⁴ Bajtín afirma que en toda obra literaria hay polifonía, es decir que conviven forzosamente varios lenguajes sociales y temporales dentro de la narración. Véase Míjail Bajtín, *Las fronteras del discurso*, Luisa Borovsky (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011. (Cabe aclarar que en esta versión en español, la descripción de la polifonía se hace mediante términos como “hibridez dialógica” y “multilingüismo social”). Con “opacidad de los textos [literarios]”, Glissant se refiere a la falta de univocidad del lenguaje, a la multiplicidad de interpretaciones posibles, en Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, París, Gallimard, 1990, p. 129.

³⁵ El tema de la ficción ha sido ampliamente tratado en la teoría literaria, como muestra el texto citado de Graciela Reyes. Se da por supuesto que los idiomas del relato entran en el todo ficticio, sin embargo, con fines traductológicos, me parece importante hacer énfasis en esta arista que tanto influye en la verosimilitud del relato traducido.

de autor e idiomas de personajes, sino en la construcción del conjunto. Si el uso de las lenguas interviniera en la verosimilitud del relato, no podríamos leer a Roa Bastos y creer que sus personajes hablan en guaraní, porque muchas veces —pero no todas— la intervención está hecha en castellano en el texto, aunque en guaraní en el relato:

[...] —¿**Quién...**, **quién anda ahí?**— pudo gritar al fin Macario.

El hombre continuaba sin moverse, con la cabeza gacha y los brazos abiertos, como avergonzado de estar allí.

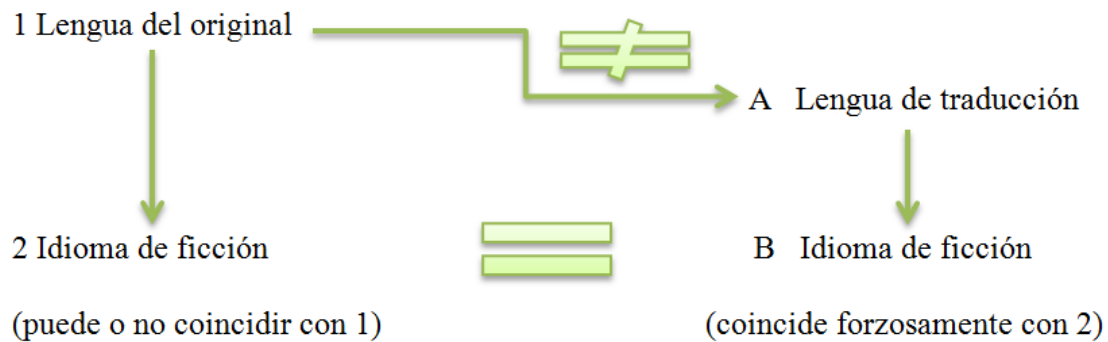
Macario volvió a ensayar la pregunta, esta vez en castellano, con idéntico resultado. [...] ³⁶

Como en el ejemplo anterior, este pasaje de *Hijo de hombre* mezcla idiomas de ficción y es el narrador quien se encarga de indicarle al lector en qué idiomas sucede el relato (castellano y guaraní). Éste es un ejemplo más extremo, más profundo de ficción, pues la pregunta marcada en negritas fue hecha en guaraní, pero el narrador no lo señala más que un párrafo después. Esto quiere decir que, para ese punto del relato, el lector ya debería saber que la lengua materna de Macario —el personaje que pregunta— es el guaraní, y que sólo utiliza el español como segunda lengua o lengua franca. El narrador simplemente recuerda cada tanto un elemento del pacto de ficción que el lector tiende a olvidar por ser uno de los menos evidentes, quizá porque juega en contra de la lógica.

En la ficción del relato traducido, entonces, intervienen cuatro capas de lenguas e idiomas que intentan describirse con el siguiente esquema:

³⁶ Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1979, p. 31. El subrayado y las negritas son míos. La literatura de este autor paraguayo se caracteriza por ser, como su nación, bicultural y bilingüe. En el pasaje citado no hay muestra de guaraní en el texto, pero en la novela abundan, muchas veces con la traducción al español a pie de página.

Esquema 1. Lenguas e idiomas que intervienen en la ficción del relato traducido.



1 Es el punto de partida (primera capa) e incluye forzosamente a 2 (primera subcapa).
 1 Desencadena A (segunda capa), que incluye forzosamente a B (segunda subcapa), la cual debe coincidir con 2.

Por lo tanto, la traducción profundiza la ficción: la amplía en tanto que la vuelve disponible en otra lengua.³⁷ Pero el idioma se conserva intacto. La utilidad de la traducción radica en hacer accesible ese idioma que subyace a la lengua del original, pues ésta, claramente, no es accesible a todos.

El autor ruso Yuri Lotman, en su artículo “El concepto del lenguaje del arte literario”, se refiere al carácter estético del texto, a su condición de obra de arte. Esto

³⁷ Cuando la lengua de escritura y el idioma de ficción no coinciden en el texto original, la traducción simplemente desplaza la ficción de una lengua de escritura a otra. Para los casos en que la lengua de traducción coincide con un idioma de ficción, véase el texto de Joan Perujo Melgar, “Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent”, *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 13, 2006, pp. 107-124, que tiene un enfoque traductológico centrado en el texto meta. Perujo Melgar analiza las marcas de variación lingüística en una traducción cuya lengua meta coincide con uno de los idiomas de ficción, mientras que tales variaciones sólo están latentes en el texto fuente. El caso que estudia es un texto originalmente escrito en castellano con algunos personajes que hablan diferentes dialectos del catalán que pasan desapercibidos en castellano, pero que, al traducirse el texto al catalán, tendrán que marcarse.

quiere decir que el lenguaje de la literatura es uno artístico —en donde lo sintáctico es también semántico—, y no la secuencia de signos de la lengua natural, que es la mera forma lingüística del texto. Lotman reconoce, sin embargo, la necesidad de intersección de los códigos de autor y lector dada la naturaleza del lenguaje de la literatura, a diferencia de lo que sucede en las demás artes; con eso se refiere, forzosamente, a la lengua de escritura y lectura, y reafirma implícitamente la importancia de la traducción, por medio de la cual se puede hacer coincidir los códigos de autor y lector. Entonces, siguiendo a Lotman y extrapolándolo al tema de este trabajo, podríamos decir que la traducción mantiene el “lenguaje del arte” en tanto que reproduce en la medida de lo posible el carácter estético del texto, y sustituye, en cambio, la lengua natural.³⁸ Leer traducciones, entonces, es entrar más de fondo en la ficción, como si las lenguas dejaran de existir y al leer uno no supiera en qué lengua está leyendo, como si el relato absorbiera al lector y éste identificara los logros lingüísticos y literarios dentro de la novela, no dentro de una lengua específica.

Tal parece que Cervantes tenía este asunto muy presente al construir su ficción y juega con el supuesto de que lengua de escritura e idioma de ficción tienen que coincidir: se tuvo que traducir el Quijote del árabe —la supuesta lengua del original— al español —idioma de ficción— para que el relato, siempre en español, estuviera escrito y se leyera en *su* lengua. Y no sólo eso, además tiene en cuenta que la traducción no es un mero

³⁸ Yuri M. Lotman, “El concepto del lenguaje del arte literario”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX, una antología*, Madrid, Akal, 2005, pp. 237-249.

transvase lingüístico, por lo que recurre a explicaciones sobre las diferencias culturales entre el “autor del Quijote”, en árabe, y “su traductor y lectores”, en castellano:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico Cristiano...”; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él decía, como si jurara como cristiano católico [...]³⁹

Los ejemplos anteriores dan muestra de que la diferencia entre lengua de escritura e idiomas de ficción es una característica que permea toda la literatura, a través del tiempo y del espacio, y la traducción puede ser el lugar donde esa diferencia se hace más evidente. La literatura francoantillana, como muchas otras, es una muestra constante de que la lengua de escritura no es únicamente el idioma de ficción, pues por lo general representa entornos bilingües o multilingües, casi siempre diglósicos, en los que el créole y el francés se entremezclan tanto en el texto como en la ficción: la balanza textual se

³⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, II, Madrid, Edaf, 22ª ed., 2004, c. XXVII. Cervantes introduce los elementos metadiscursivos de que habla Souad Redouane-Baba Saci en su artículo, “La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques: Hétérolinguisme dans *Origines de Maalouf*”, *Multilinguales*, núm. 5, 2015, pp. 125-146, que observa el caso de heterolingüismo (concepto de Rainier Grutman, 2012) en un relato que tiene palabras o frases en lenguas distintas a la de escritura y se enfoca en una solución autoral para llenar las lagunas que podría tener el lector: comentarios explicativos metadiscursivos que borran las lagunas no sólo lingüísticas, también las culturales. Es decir que cuando hay más de una lengua involucrada en la escritura, el autor puede optar por explicar dentro de la ficción misma lo que supone que su lector no captó en la otra lengua, de donde podría inferirse que la coincidencia o no de la o las lenguas de escritura con la o las lenguas del lector influye en la forma de presentar la ficción: el narrador del Quijote supone que su lector no habla árabe ni conoce esa cultura, por lo que tiene que darle explicaciones culturales, con las cuales el lector recuerda la extrañeza del supuesto original. En cambio, si el narrador supusiera que su lector es árabe, no necesitaría hacer tales concesiones explicativas, mismas que, paradójicamente, no podría hacer, pues el narrador del texto en castellano no intervendría en el supuesto texto árabe.

inclina hacia la lengua francesa; la balanza ficcional, en cambio, se inclina hacia el créole, lengua de tradición oral en las culturas francoantillanas e idioma de ficción predominante en sus novelas.

La literatura de Maryse Condé, en particular, involucra una gran cantidad de idiomas de ficción dado que los relatos de sus novelas se ubican por todo el orbe y sus personajes son de nacionalidades o etnias muy variadas. *Traversée de la mangrove*, la novela que ocupa a este trabajo, está escrita en francés con interferencias lingüísticas⁴⁰ en créole; dado que sucede en la isla de Guadalupe, los idiomas de ficción son el francés (lengua oficial) y el créole (lengua cotidiana). La traducción al español tendrá que conservar esos idiomas de ficción.

- INFLUENCIAS DE CONDÉ EN EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN

Además de las ideas de Berman y las propias, las ideas de la autora de la novela influyen en mi traducción, no siempre de modo positivo ni consciente: la intención de entender a la autora hace que tenga en cuenta su pensamiento con respecto a la literatura y, por ende, a la traducción, y que tenga presentes sus ideas en la práctica, ya sea que las acate o

⁴⁰ Las interferencias se dan en situaciones de “lenguas en contacto”, concepto desarrollado por Uriel Weinreich en 1953. Las interferencias, según Yolanda Lastra (a partir de Weinreich), son “un reordenamiento de pautas que resulta de la introducción de elementos extraños en los dominios estructurados de una lengua”, es decir, la introducción paulatina de elementos de un sistema en el otro que con el tiempo llegan a alterar el sistema receptor y a asimilar dichos cambios en su conformación lingüística. Las interferencias pueden ser de tres órdenes, fonológico, gramatical y léxico. En Yolanda Lastra, *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*, El Colegio de México, México, 1992, p. 172.

las transgreda. Porque ni el autor murió luego de que Barthes lo dijera,⁴¹ ni los traductores seguimos al pie de la letra los preceptos autorales (en primer lugar porque nunca los llegamos a asir completamente; en segundo porque si bien la traducción sigue el modelo del original, presentar la ficción en otra lengua a veces exige transgredir el modelo para mantener la coherencia del relato).

Así, hay principalmente tres ideas de Condé que me siguen durante el proceso, por lo que se incluyen en el proyecto de traducción: una sobre la relación entre lenguas, otra sobre su postura ideológica y la tercera sobre traducción.

En primer lugar, dada la situación diglósica de las Antillas Francesas,⁴² la relación entre francés y créole es un tema obligatorio en literatura y en traducción. Como ha sido la tendencia de los movimientos intelectuales de la región, Condé sostiene que el francés ya no es la lengua del colonizador, que es también lengua antillana; pero, a diferencia de lo que sostienen sus contemporáneos del movimiento de la Creolidad, Condé no cree que por hablar sólo francés no pueda pertenecer a la cultura créole. La pugna más bien le resulta obsoleta, incluso risible:⁴³

“...¿Cuentos de Zanba y de Lapen? ¿Carreras de bueyes de tiro? ¿*Mazouk*? ¿*Gwoka*? ¿Es a esos oropeles que mis censores reducen la cultura antillana? ¿Qué querían, que les citara *Los condenados de la tierra*? La cultura hacia la cual se

⁴¹ Roland Barthes declara la muerte del autor en su artículo “La muerte del autor” de 1968, como símbolo del inicio del postestructuralismo en la teoría literaria. Michel Foucault matiza la concepción de la muerte en su texto “¿Qué es un autor?” en 1969, y otorga a la figura autoral funciones sociales.

⁴² A lo largo de todo el trabajo, uso el término “Antillas Francesas” para designar exclusivamente las islas de Martinica y Guadalupe, que comparten estatus de Departamentos de Ultramar franceses desde 1946. Esta es la designación general en la bibliografía y en los sitios de internet consultados.

⁴³ Esta noción se explica más claramente cuando se habla de las ideas de Édouard Glissant en el apartado sobre el bagaje intelectual.

asoma el intelectual muchas veces no es más que un montón de particularismos. Se quieren adherir al pueblo pero se adhieren al revestimiento visible... En cuanto al créole, es un hecho, no lo hablaba lo suficientemente bien como para intentar usarlo en literatura. Pero ¿qué importa?, ¿acaso debíamos apegarnos aún y para siempre a las definiciones de otra época a la Weber: francés, lengua colonial, contra créole, lengua materna?”⁴⁴

Para no hacer eco de maniqueísmos ajenos, intento en la traducción que no se vea la pugna entre dos lenguas, porque no la hay en la novela. Hay armonía y aceptación de un *statu quo* heredado. Hay, sí, vestigios de la pugna, teñidos de tintes irónicos. Por lo tanto, la sensación es de burla ante los pleitos bizantinos entre defensores del créole y de la lengua culta tradicional:

[...] Lucien se había dado a la tarea de escribir una novela. Pero no llegaba a nada, dudaba entre el trazo de un fresco histórico sobre las grandes acciones de los nèg mawon, y una crónica novelada de la gran insurrección del Sur de 1837. Sus amigos patriotas, profusamente consultados, también dudaban, unos se inclinaban por los nèg mawon, otros por la revuelta del sur, pero todos lo urgían a escribir en su lengua materna, es decir el créole. Lucien, quien a la edad de seis años había recibido de ambos padres un par de cachetadas por haber pronunciado en voz alta la única expresión créole que se sabía, “a pa jé” [“no es broma”], no era capaz de hacerlo, y sin atreverse a declarar su incapacidad, miraba sin tocarla la máquina de escribir eléctrica que había comprado a un alto precio.⁴⁵

⁴⁴ Maryse Condé, “Mode d’emploi: comment devenir une écrivaine que l’on dit antillaise”, *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, núm. 1, 2007, p. 50. *Zanba* y *Lapen* son personajes de cuentos tradicionales antillanos; las carreras de bueyes de tiro es un espectáculo guadalupeño con bueyes entrenados para tal fin; *Mazouk* es música martiniquesa; *Gwoka* es la música popular guadalupeña a base de tambores.

⁴⁵ Fragmento del capítulo traducido para este trabajo, §7. Original en el Apéndice, §7.

En segundo lugar, la novela de Condé no se inscribe en una corriente política o ideológica que indique una forma específica de traducción (independentista, postcolonial, feminista, etc.) por lo que el proyecto estará libre de marcas de alguna tendencia ideológica específica. Si bien la autora se declara independentista y cree que la dependencia de Francia no cambió con el nuevo estatus de departamentos de ultramar (“...las islas francófonas, en 1946 se denominaron Departamentos de Ultramar Franceses, lo que en realidad significó que el estatus colonial no cambiaba. La llamada departamentalización profundizó el poder cultural, económico y político francés sobre las islas”),⁴⁶ *Traversée de la mangrove* no antepone esta postura a las otras existentes en la región; muestra, a través de diferentes personajes, todo el mosaico de ideologías que tiñen la isla y se burla de todas ellas. Como explica Christophe Lamiot en un texto sobre la obra de Condé, la política de la autora trasciende lo panfletario y pone a sus personajes en un plano más bien histórico, en donde el escrito publicado es, en sí mismo, lo político. Como si sus novelas “invitaran al reconocimiento de la necesidad inevitable de la toma de conciencia de la especie humana”. No se trata entonces, prosigue Lamiot, “de preguntarse si y cómo sus novelas están comprometidas en un sentido sartreano, por ejemplo, sino más bien de buscar cómo logran transmitir el sentimiento de que actúan, de que ellas mismas son ese pasaje al acto que los escritos de propaganda no hacen más que recomendar”.⁴⁷

⁴⁶ Maryse Condé, “O brave new world”, *Research in African literatures*, vol. 29, núm. 3, 1998, p. 3.

⁴⁷ Christophe Lamiot, “Poétique de Maryse Condé: l’écriture comme politique”, en s/a, *L’œuvre de Maryse Condé. À propos d’une écrivaine politiquement incorrecte*, París, L’Hamarttan, 1996, pp. 77-78.

Tras un análisis de la obra y de la autora pueden identificarse, claro, ciertas ideas de Condé en la novela, sobre todo en los capítulos que tratan el tema de la escritura, sin embargo, el texto no carga con una bandera ideológica, específica y flagrante; su bandera en esta novela es, creo, la de la literatura. Con esto afirmo mi postura traductológica: si bien ni el texto original está libre de posturas políticas ni la traducción podrá estarlo (pues incluso la elección puede tomarse como una), el énfasis de la traducción se hará en los elementos estilísticos y literarios, y las posturas ideológicas se evidenciarán solas como sucede siempre en la literatura, aunque no se quiera.

Por último, la mención sobre la traducción de Condé es útil y liberadora para el traductor de sus textos:

[Las traducciones] para mí [dan] obras totalmente ajenas. La traducción siempre me ha parecido el último estadio de esta desposesión de los textos que comienza con la batalla para preservar su título, la elección arbitraria de una portada generalmente espantosa y la redacción de una cuarta de forros uniformemente seductora del editor. Además, su recepción en una lengua distinta a la que yo me esforcé en crear para bien o para mal, no me concierne en absoluto.⁴⁸

La parte que me interesa de la desposesión de los textos a la que alude Condé es la de la última oración, que se refiere a las traducciones de sus novelas. Además de los procesos editoriales por los que pasa un texto para ser publicado y convertirse en libro, la traducción suele trascender las posibilidades de control de un autor pues, de inicio, es imposible que domine todas las lenguas a las que es susceptible de traducirse. En la

⁴⁸ M. Condé, "Mode d'emploi...", pp. 50-51.

postura de la autora hay sensatez, aunque se extraña un reconocimiento de la apertura que la traducción permite. Por otra parte, reconozco que el mercado editorial es uno de los actores que más influyen en las traducciones, por motivos comerciales, sin embargo, en este trabajo no se toma en cuenta ese factor, generalmente restrictivo, pues el marco académico que lo alberga permite plantear un “escenario ideal” libre de ese tipo de influencias a veces nocivas para la traducción.⁴⁹

Con la declaración de Condé sobre la traducción como respaldo, me propongo reflejar su ficción en lengua española, a partir de mi idiosincrasia —mexicana— y conocimientos, acudiendo a los suyos como apoyo, no como principio rector pues, con o sin su venia, la traducción será ajena a la autora, y como traductor uno siempre procede de la forma que mejor le parece.⁵⁰

⁴⁹ La realidad entra en juego, por ejemplo, en el apartado sobre el sistema de notas a pie de página del original, en donde el factor editorial no puede dejarse completamente fuera. Sobre la traducción en el mundo editorial (en especial el francés y el estadounidense), véase, por ejemplo, el preámbulo “Les raisons de traduire” y la introducción “Les obstacles économiques et culturelles à la traduction” de Gisèle Sapiro, *op. cit.*

⁵⁰ Como prueban las traducciones al inglés de su marido, Richard Philcox, que adapta el texto a su cultura meta y los rasgos tanto estilísticos como culturales del texto fuente tienden a desaparecer. Hay párrafos completos que no aparecen en la traducción al inglés, los creolismos se matizan o se pierden, en fin, las alusiones de que el texto pertenece a otra cultura son mínimas y la lengua predominante de la ficción es el inglés, en detrimento del francés y del créole. Eso sí, crea su propio ambiente ficcional y lo respeta. Sin embargo, quizá Philcox no sea el traductor al inglés que simplifique más la escritura de Condé, pues, según Françoise Massardier-Kenney, en un estudio que compara una traducción de Philcox con una de Victoria Reiter, afirma que esta última “simplifica, recorta las frases complejas en pedazos más cortos y simples, cambia el orden de las frases y reestructura el orden de los párrafos” el objetivo es, dice Massardier-Kenney, que la lengua de la autora sea más rápida de leer, “pero el resultado es empobrecer el ritmo que en gran parte se basa en la alternancia de frases cortas y largas”; Françoise Massardier-Kenney, “La question de la traduction plurielle ou les traducteurs de Maryse Condé”, en *s/a, L’œuvre de Maryse Condé. À propos d’une écrivaine politiquement incorrecte*, París, L’Harmattan, 1996, p. 252. Esto muy probablemente se deba a la doxa traductora en el mundo editorial estadounidense, sin embargo, considero que incluso con las restricciones del mundo editorial, no debe dejarse al traductor sin responsabilidad de su trabajo. Sobre la traducción en el mercado editorial estadounidense véase la introducción de Venuti en *The translator’s invisibility*, Nueva York, Routledge, 1995, en donde señala que el componente que parecen buscar las editoriales de lengua inglesa en una traducción es “la fluidez”.

En suma, seguir la postura de Berman ayuda, en primer lugar, a buscar conscientemente la coherencia interna del texto durante el proceso de traducción, en segundo lugar, a hacer un trabajo de apertura que no encierre al otro ni en su exotismo ni en su torre de marfil, y en tercero, a pensar sobre la traducción pues, a diferencia de otros teóricos, contagia su interés genuino por lograr traducciones cada vez más pensadas desde la óptica del oficio mismo, con enfoque en las particularidades lingüísticas y estilísticas de las lenguas de trabajo. Además, añadir las posturas de Condé es útil sobre todo para no sentir la necesidad de traducir desde una visión ideológica específica (cultural, racial, política o lingüística), pues la autora afirma no comulgar con ninguna, sino que las cuestiona todas en su escritura; y en menor medida, porque su concepción de la traducción otorga libertad sin sentir el peso de la normatividad autoral, pues aunque la traducción ya no le pertenezca, es su ficción la que quiero mostrar en español. Con estos fundamentos, repito que el eje rector de mi traducción será conseguir que la ficción se sostenga en todo momento, que la verosimilitud del relato se mantenga en español, con sus giros lingüísticos y las extrañezas culturales evidentes. En fin, pretendo que la traducción tenga la coherencia suficiente para que la escritura en español no rompa con el relato y el lector siga sintiéndose testigo del velorio de Francis Sancher en Rivière au Sel, entre rezos y narraciones en un francés creolizado y en un créole muchas veces imperceptible, pues sostengo que aunque la novela entera esté escrita en francés (creolizado y con marcas de créole) hay capítulos que forzosamente están narrados en créole, pues es la lengua materna y familiar de muchos personajes. Asimismo, aunque la

novela traducida estará escrita en español, las narraciones seguirán estando en francés unas y en créole otras, pues los idiomas de ficción del narrador y de los personajes son inamovibles.⁵¹

⁵¹ La discusión sobre las lenguas de escritura e idiomas de ficción, se trata en el apartado anterior, donde planteo mi proyecto de traducción.

2. CONTEXTO

- GUADALUPE

En 1493, Guadalupe recibe su nombre de Cristobal Colón, en honor a Santa María de Guadalupe de Extremadura. Llamada por los indios nativos Caloucaera o Karukera,⁵² en lengua arawak o caribe, y por los habitantes actuales Gwadeloup (Guadalupe en créole). Lo único que no ha cambiado en el archipiélago desde la llegada de los europeos es el nombre. Los franceses toman posesión de las islas que hoy conocemos como Antillas Francesas a principios del siglo XVII; la trata negrera inicia muy pronto porque la población nativa no sirve para los trabajos forzados en las plantaciones de café, primero, y de caña, después, (no sirve porque al parecer se rebeló contra los invasores y fue totalmente exterminada). La importación de esclavos negros y la organización social y laboral en torno al sistema llamado Habitaciones, la unidad de producción económica y de configuración social en las Antillas Francesas,⁵³ sientan las bases de la cultura caribeña que conocemos hoy en día, con todos sus rasgos: desarrollo de una lengua a partir de la del colonizador y de lenguas africanas, lo que deriva en la situación diglósica actual; sociedad marcada por la esclavitud en plantaciones de azúcar, sin mucho mestizaje, con una población blanca minoritaria dominante; zona atrasada socioeconómicamente por la baja inversión en infraestructura y en el mejoramiento de la calidad de vida de la

⁵² Jean Pierre Giordani, *La Guadeloupe face à son patrimoine*, París, Khartala, 1996, pp. 25-26.

⁵³ En Jean-Luc Bonniol, "Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe", *Les Temps Modernes*, año 66, núm. 662-663, 2011, p. 89.

población; conservación y mezcla de rasgos culturales africanos con europeos (las creencias mágico-religiosas son un ejemplo). Además de blancos y negros, hay una proporción considerable (alrededor del 5%) de población de origen indio, pues, al abolir Francia la esclavitud en 1848, se empezó a importar trabajadores asalariados del sur de India, llamados *culíes*.⁵⁴

Tres siglos después de la llegada de los franceses, en pleno siglo XX, inicia un segundo proceso de descolonización mundial de los territorios ocupados por las grandes potencias europeas en África, Asia y América. Las causas son varias: crisis económica tras la Gran Depresión de 1929 y Segunda Guerra Mundial; clases medias en crecimiento que ya no estaban dispuestas a soportar la explotación; influencia internacional de movimientos por los derechos civiles (Gandhi, Martin Luther King, Malcolm X, Frantz Fanon, la ONU); reclutamiento de soldados de las colonias para las guerras mundiales.⁵⁵ Pero a diferencia de las independencias conseguidas mediante pacto o sangre en la mayoría de las colonias, Guadalupe (junto con Martinica y Guyana en América, y La

⁵⁴ Del inglés, *coolies*, que a su vez tomó el término de alguna lengua vernácula india (tamil, urdu u otra), que significa jornaleros. Se utilizó indistintamente para indios y chinos que iban a trabajar a las colonias europeas; tanto el término como la práctica se importaron del imperio inglés. El uso del término en el *Oxford English Dictionary* se registra en 1638, s. v. COOLIE, COOLY; mientras que en el *Grand Robert*, en 1843, s. v. COOLIE.

⁵⁵ Para un análisis sobre las causas económicas y sociales de la ola de descolonización del siglo XX, véase Eric Hobsbawm, *The age of empires*, Londres, Abacus, 1994, c. 7: tras la gran depresión, los precios de las materias primas cayeron más que los de las manufacturas, p. 213; se formó una base de movilización política ahí donde los campesinos estaban en contacto con el mercado de cultivos en efectivo, p. 214; y los imperios llevaban perdida la Segunda Guerra Mundial hasta 1943, p. 216. Para las cifras de soldados provenientes de las colonias véase, para Francia, “1830 à 1962. La France et ses soldats des colonies” en *Herodote.net*, disponible en https://www.herodote.net/1830_a_1962-synthese-43.php, y para Gran Bretaña, “Fact File: Commonwealth and Allied Forces”, en la página de la BBC, disponible en <http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/timeline/factfiles/nonflash/a6651218.shtml>, fecha de consulta para ambas páginas, 28 de enero de 2017.

Reunión en África), acuerda la “departamentalización” con Francia mediante la Ley de Departamentalización de 1946,⁵⁶ propuesta por el martiniqués y cabeza del movimiento de la Negritud Aimé Césaire, en ese entonces diputado de ultramar en Francia. A partir de ese momento, Guadalupe pasa de colonia francesa a departamento francés; el territorio —en teoría— tiene el mismo estatus que los departamentos continentales;⁵⁷ los guadalupeños son ciudadanos franceses de pleno derecho y, desde 2014, los Departamentos de Ultramar (o DOMs, por sus siglas en francés) son regiones ultraperiféricas de la Unión Europea.

La disyuntiva en los casos de los ahora Departamentos de Ultramar fue departamentalización o independencia, y los defensores de la primera opción sabían muy bien los beneficios —económicos, sobre todo— que traería. Entre las islas del Caribe, por ejemplo, Martinica y Guadalupe tienen un estatus socioeconómico más alto que el de las islas que se independizaron de Inglaterra en la misma época o que los países previamente independientes de la zona (el contraste con Haití, en términos de PIB per cápita, es aterrador);⁵⁸ el nivel de servicios e infraestructura también es mayor comparado con la

⁵⁶ Texto completo (tres artículos cortos) en “Loi n° 46-451 du 19 mars 1946 tendant au classement comme départements français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française”, Legifrance:

https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=7E100D08D062E4DCDB47AA1C51B840E2.tpdjo09v_2?cidTexte=JORFTEXT000000868445&dateTexte=20100415, fecha de consulta, 23 de abril de 2016.

⁵⁷ Sitio oficial del Instituto Nacional de Estadística y de Estudios Económicos (INSEE, por sus siglas en francés): <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/departement-outre-mer.htm>, fecha de consulta, 23 de abril de 2016.

⁵⁸ El PIB per cápita de Haití para 2015 es de \$829 dólares anuales, esto es, menos de una vigésima parte del PIB de Guadalupe, que es de \$20,163 dólares anuales; en República Dominicana es de \$6,374 dólares, poco más de una tercera parte; y en Jamaica, \$5,138 dólares anuales, casi una cuarta parte del PIB de Guadalupe para 2015. Si bien el PIB per cápita no muestra las desigualdades económicas, como hace el Índice Gini, sí muestra a grandes rasgos el nivel económico de una población, lo cual sirve para hacer

región. Sin embargo, frente al resto de los departamentos franceses, todos estos niveles son inferiores: el PIB per cápita de 2015 en toda Francia era de \$36,248 dólares anuales,⁵⁹ pero de \$20,163 dólares anuales para Guadalupe⁶⁰ y, mientras que el índice de desigualdad económica, o Índice Gini, para todas las regiones continentales ronda el 0.30,⁶¹ en Guadalupe supera el 0.40.⁶²

Estos datos sirven nada más para mostrar un rasgo de la departamentalización en las excolonias francesas de las Antillas Menores: económicamente hablando, no hay duda de que están mejor que si fueran independientes,⁶³ pero tampoco hay duda de que —en la práctica— no tienen exactamente el mismo estatus que la metrópoli, por ejemplo, la isla no es autosuficiente, en parte por su tamaño y sus acotados recursos naturales, y en parte por la falta de industrialización, que la metrópoli sí posee. Así, Guadalupe sólo produce el 10% de lo que consume y depende ampliamente de los recursos provenientes de Francia, 68%; además, el índice de desempleo entre la población joven (15-25 años) en

comparaciones entre países o regiones. Además, es difícil encontrar todos los indicadores para los Departamentos de Ultramar, porque oficialmente están agregados en los datos para Francia o porque, en ciertas páginas oficiales que muestran datos regionales, no aparecen los departamentos extraterritoriales. Datos del Banco Mundial para los tres países mencionados: PIB per cápita (dólares estadounidenses a precios actuales), 2015, <http://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.PCAP.CD>, fecha de consulta, 23 de abril de 2016. Dato del INSEE para Guadalupe, página citada.

⁵⁹ Dato del Banco Mundial, página citada.

⁶⁰ Dato del INSEE, página citada.

⁶¹ Donde 0 representa la igualdad absoluta de ingresos en un país y 1, la desigualdad absoluta (los países más igualitarios, como Dinamarca, tienen entre .2 y .25, y los más desiguales, como Brasil, superan el .5). Datos del Observatoire des inégalités (Observatorio de desigualdades):

http://www.inegalites.fr/spip.php?page=rubrique&id_groupe=18&id_rubrique=18, fecha de consulta, 25 de abril de 2016.

⁶² Documento del INSEE: Revenus des ménages. Fortes inégalités malgré la redistribution, Antiane, no. 36, 1998. http://www.insee.fr/fr/insee_regions/guyane/themes/antiane/ae36/ae36_art02.pdf, fecha de consulta, 25 de abril de 2016.

⁶³ Ver nota 58.

Guadalupe era de 55.3% para el año 2009, mientras que en Francia, de 22.2%.⁶⁴ Por lo tanto, como dice Bonniol

[s]us estructuras sociales pueden dar la impresión de haberse quedado fijas en la hora colonial: dominación del capital exterior, por lo común en manos de un “clan” martiniqués heredero de los antiguos propietarios esclavistas; pobreza persistente de aquéllos que no pueden subsistir más que mediante los pequeños trabajos en el sector informal (los “jobs”) y las ayudas sociales; instalación de europeos en mayor medida que antes, viviendo por lo general entre ellos, cuya presencia puede ser mal percibida, mientras que muchos jóvenes con títulos académicos locales se ven obligados a expatriarse [...]⁶⁵

Entonces, tenemos en Guadalupe una situación muy particular de dependencia con la metrópoli y de menor calidad de vida en comparación con los países del primer mundo, pero con un nivel de vida muy superior al de sus vecinos caribeños, que es la realidad inmediata con la que puede compararse y que casi seguramente tendría si fuera independiente.

Otro rasgo evidente de la departamentalización es la situación lingüística de la isla, pues el carácter de departamento francés obliga a mantener como lengua oficial la lengua de la metrópoli en detrimento del créole. A diferencia de lo que podría pensarse, el créole era hablado por esclavos y bekés⁶⁶ durante el tiempo de las Habitaciones; se

⁶⁴ Datos de Jean-Luc Bonniol, *op. cit.*, pp. 90, 91.

⁶⁵ *Ibid.* pp. 91-92.

⁶⁶ “Bekés”, es el término más comúnmente utilizado para los blancos criollos en las islas, de uso peyorativo, que ya pasó a la lengua francesa (aparece en el diccionario *Robert*: s. v. BÉKÉ). Su origen preciso se desconoce, aunque hay muchas hipótesis al respecto: 1) proviene de la lengua igbo, hablada en Nigeria, donde significa blanco; 2) es una contracción de “*blanc quai*” (blancos de los muelles), en alusión a los

convirtió en lengua materna de negros y blancos. Fue una serie de factores histórico-sociales lo que provocó la situación diglósica: primero, la Revolución Francesa proclama, en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, en 1789, una “República indivisible”, y por lo tanto, unilingüe y centralizadora;⁶⁷ segundo, tras la abolición de la esclavitud en 1848 las clases medias en ascenso de mulatos y negros empiezan a apreciar la lengua de cultura (el francés) y a denostar la cotidiana (el créole), por ser símbolo de retraso, a lo cual se suma la ley de 1881 de la Tercera República que instituye la educación obligatoria, gratuita y laica, y “la escuela abre sus puertas a todos los niños de Guadalupe”,⁶⁸ lo que permite, por un lado, la instrucción en la única lengua oficial de la nación y, por el otro, la posibilidad de diferenciación y ascenso social para los que tienen éxito y pueden concluir su educación en francés; tercero, la departamentalización en 1946 conlleva “un desarrollo de la infraestructura escolar y una escolarización en masa. La escuela transmite los valores de la Asimilación y la lengua francesa desempeña un papel central”.⁶⁹ Paradójicamente, todos estos hechos positivos jugaron en contra de la lengua materna guadalupeña; un dato revelador es, por ejemplo, que el primer

primeros colonos; 3) viene de la expresión “*hé bé ké*” (he bien quoi), supuestamente muy utilizada por los primeros colonos. Del *Dictionnaire culturel des Caraïbes*, al que no tuve acceso directo, la referencia está en la página de la biblioteca municipal de Lyon, <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?t=40845>, fecha de consulta, 12 de julio de 2016.

⁶⁷ Mannette Micheline, *Enjeux d'un enseignement bilingue créole-français en maternelle en Guadeloupe*, tesis de maestría, Université des Antilles ESPE de Guadeloupe, 2015, p. 15: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01193735/document>, fecha de consulta, 3 de julio de 2016.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24. El concepto de Asimilación se refiere, en palabras de Jean-Luc Bonniol, “el establecimiento de la ciudadanía francesa para todos los habitantes de la isla, libres y nuevos libres, a partir de 1848 (los antiguos esclavos reciben el estatus de ciudadano en el momento mismo de su liberación), y participación, a partir de esa fecha, en la democracia electoral de la República, a pesar de la conservación del estatus colonial”, *op. cit.*, p. 87.

diccionario créole en Guadalupe apareció en el año de 1982, tres siglos después de la formación de la lengua y, además, es un diccionario aún bilingüe, en cuyo prefacio se menciona la pretensión de lograr la madurez total de la lengua para que pueda elaborarse un diccionario unilingüe en créole.⁷⁰

Esta situación se ha suavizado mucho desde entonces, y los esfuerzos por reivindicar las lenguas regionales en toda Francia han logrado victorias legales y prácticas, por ejemplo, en 1951 una ley reconoce oficialmente la existencia de ciertas lenguas regionales (occitano, vasco, catalán y bretón);⁷¹ en la década de 1970, con el lingüista Jean Bernabé a la cabeza, perteneciente al movimiento de la Creolidad, los defensores de los créoles francoantillanos consiguen establecer una grafía de sus lenguas con base fonético-fonológica (y no etimológica) mediante la creación de un Grupo de Estudios y de Investigación en Espacios Creolófonos (GEREC, por sus siglas en francés); desde la década de 1990, las políticas lingüísticas y educativas de la Unión Europea han promovido la enseñanza de lenguas extranjeras y/o regionales;⁷² en 2008 la Constitución francesa declara, en su artículo 75-1, que “las lenguas regionales pertenecen al patrimonio de Francia”, lo que implica, a pesar de su extraña formulación en tono imperialista,⁷³ el

⁷⁰ Hector Poullet, “Préface”, en Danièle Bernini-Montbrand *et al.*, *Dictionnaire créole-français*, Guadalupe, Orphie, 2012.

⁷¹ Ley n°51-48 del 11 de enero de 1951 relativa a la enseñanza de las lenguas y dialectos locales, o Ley Deixonne.

⁷² M. Micheline, *op. cit.*, p. 7.

⁷³ El hecho de que las lenguas *pertenezcan* a Francia y no que Francia *reconozca* las lenguas que *existen* en su territorio antes y después de la consolidación nacional denota, según mi punto de vista, un discurso aún de tono imperialista. Pues no sólo había lenguas diferentes en el territorio que hoy es Francia, sino que el propio francés en ciernes no era uniforme, como dice Georges Daniel Véronique, “En el siglo XVII, el reino de Francia está lejos de tener una unificación lingüística. En el momento en que surgen las nuevas hablas en los lejanos territorios tropicales, cuatro de cada cinco habitantes del reino no dominan la

reconocimiento de las otras lenguas como tales y la posibilidad de actuar en consecuencia;⁷⁴ finalmente, como logro incipiente de los últimos años, se inicia un proyecto de educación bilingüe a nivel maternal en Guadalupe (dos escuelas en 2012 y doce en 2013)⁷⁵ que busca regresar al créole su estatus original en un territorio totalmente bilingüe para dar seguridad a los niños al poder expresarse en su lengua materna dentro de la escuela. Pero como afirma un inspector de Educación Nacional de Guadalupe “el día en que un político guadalupéño se decida a subir a la tribuna de la Asamblea Nacional y haga un discurso en créole en lugar de hacerlo en francés, todas las cosas cambiarán”,⁷⁶ antes de eso, podemos seguir dudando de los avances procréole, sobre todo de los legales.

El ejemplo de la situación lingüística sirve para evidenciar las condiciones de vida en la compleja y paradójica Guadalupe por ser uno de los signos identitarios más característicos pero, sobre todo, porque está intrínsecamente ligado a la razón de ser y a la investigación de este trabajo. La literatura siempre ha sido una manifestación de identidad de un grupo o pueblo; su materia prima es la lengua, todas o cualquiera; y

variedad de ‘la corte y los buenos autores’, que se impone en el siglo XVII como la variedad dominante de la lengua francesa”, en “Émergence des langues créoles et rapports de domination dans les situations créolophones”, *In Situ. Revue des patrimoines*, disponible en <https://insitu.revues.org/10209#authors>, fecha de consulta, 14 de enero de 2017.

⁷⁴ Texto completo de la Constitución en el sitio oficial de la Asamblea Nacional: <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp>, fecha de consulta, 20 de agosto de 2016. El Artículo 2, sin embargo, se mantiene inalterable, y reza:

La lengua de la República es el francés.

El emblema nacional es la bandera tricolor, azul, blanco, rojo.

El himno nacional es la “Marsellesa”.

La divisa de la República es “Libertad, Igualdad, Fraternidad.

Su principio es: gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo.

⁷⁵ M. Micheline, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

muchas veces este arte denota los lastres o ambiciones culturales de la lengua mediante la lengua, como hace la novela completa de *Traversée de la mangrove* y el capítulo de “Lucien Évariste” en concreto, plasmando la imagen del escritor de un pueblo que carece de ellos, un pueblo que no tiene una lengua de la metrópoli y otra de ultramar, como generalmente se piensa, sino que tiene dos lenguas regionales, porque el francés antillano y el créole se vienen entremezclado desde hace casi cuatro siglos y han formado dos lenguas que sólo se reconocen como propias en el Caribe francés; son esos dos “interlectos”⁷⁷ los que dan identidad, en este caso, a un pueblo, expresado en la literatura de Maryse Condé.

- BAGAJE INTELECTUAL EN TRES MOVIMIENTOS

Ángel Rama, intelectual y crítico literario uruguayo del siglo XX, en su definición de la Ciudad Letrada hispanoamericana, cita al historiador francés Fernand Braudel con un ejemplo que cabe para casi cualquier territorio que haya vivido bajo colonización: dice que la esclavitud “es inherente al fenómeno de la reducción de un continente a la condición de *periferia*, impuesta por una fuerza lejana, indiferente a los sacrificios de los hombres, que actúa según la lógica casi mecánica de una economía-mundo”.⁷⁸ Es pertinente hablar de la

⁷⁷ La explicación lingüística es la siguiente: “Los locutores no alternan regularmente, mezclan los códigos, es a lo que Prudent llama también el “interlecto”. El interlecto es una zona de variedades intermedias que surge de un macrosistema lingüístico que recubre todas las variedades de francés y de créole presentes; “es, por lo tanto, la utilización de formas discursivas que no se derivan ni típicamente del francés ni realmente del créole y que parece participar de ambas lenguas”. La regresión del créole en los hogares y más generalmente el fenómeno de descreolización ciertamente ha contribuido a moldear este interlecto. El contacto de las lenguas lleva a interferencias, calcos, préstamos, y da origen a un francés regional. M. Micheline, *op. cit.*

⁷⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Madrid, Fineo, 2009, p. 55.

esclavitud pues, como individuo ajeno a la cultura de la isla en cuestión, sorprende la presencia ineludible de los tópicos coloniales en cualquier texto que trate alguna cuestión francoantillana; el discurso de la explotación colonial y todas sus vertientes sigue dominando parte de la escena o, por lo menos, está latente en textos teóricos, literarios, políticas públicas, reivindicaciones sociales, etc. Las cicatrices históricas se trascienden, pero no se olvidan.

La historiadora Anne Pérotin-Dumon cuestiona muy bien este fenómeno en las primeras líneas de su trabajo sobre la historiografía de las Antillas Francesas: “Una colonia está, por su estatuto, sometida política y culturalmente a un país colonizador. ¿Acaso su historia tiene un sentido independiente de aquél de su metrópoli?”.⁷⁹ La respuesta rotunda es que no y, en el caso particular de Guadalupe —y Martinica y la Guyana francesa, en América— la respuesta “postcolonial” es aún más ambigua que en el resto de las excolonias dado que pasaron directamente a ser territorios de ultramar de la metrópoli sin guerra de independencia de por medio, suceso histórico que —cualquier país que lo haya vivido lo sabe— marca un hito que afirma y aleja del colonizador, reivindica una identidad propia y alienta la construcción de un discurso nacional. Las Antillas Francesas se convirtieron pacíficamente en Departamentos de Ultramar en 1946 tras un pacto ideado e impulsado nada más y nada menos que por el portavoz del primer movimiento intelectual que revolucionó el pensamiento colonial en las islas caribeñas

⁷⁹ Anne Pérotin-Dumon, “Histoire et identité des Antilles françaises: les prémisses d’une historiographie moderne”, *Estudios Americanos*, tomo LI, núm. 2, CSIC, 1994, p. 301.

francesas en el siglo XX, el martiniqués Aimé Césaire, padre de la Negritud.⁸⁰ A partir de entonces, dice Pérontin-Dumon, “la experiencia colonial deja de significar la negación de la historia antillana para convertirse en una dimensión”.⁸¹ Así, la dependencia no desaparece, sólo cambia de estatus, y los discursos lo reflejan.

En su historiografía sobre las Antillas Francesas, Pérontin-Dumon traza las líneas de pensamiento que han guiado a los intelectuales en las islas y, como la historia es a la vez una construcción social y un reflejo de las preocupaciones de un pueblo, es fácil identificar el cauce de los movimientos culturales en estas islas. Los giros historiográficos que identifica son: condiciones geográficas (s. XVIII-XIX), pasado esclavista (fines de s. XIX), descolonización ideológica y material (principios de s. XX), retorno a historia social desde las plantaciones (mediados de s. XX). No es casualidad que los intelectuales también vayan cambiando de aspecto físico, racial: los primeros son franceses, después los sustituyen los blancos criollos⁸² que nacieron y crecieron en América, y finalmente el timón del discurso pasa a manos de los negros. Esto último sucede aproximadamente al mismo tiempo en que se gesta el primer movimiento intelectual que precisamente pretende reivindicar a la raza negra. El paralelismo no es coincidencia y denota la coherencia de los distintos elementos culturales en las poblaciones isleñas:

⁸⁰ Junto con el senegalés Léopold Sédar Senghor y el guyanés Léon Gontran Damas, quienes se conocieron en el barrio latino de París. Como estudiantes negros formaron un grupo de intelectuales para reivindicar su raza y, los antillanos, para encontrar sus raíces. Césaire y Senghor, además de poetas, fueron hombres de Estado en sus respectivos países: Césaire fue diputado por Martinica de 1945 a 1993 y alcalde de Fort-de-France de 1945 a 2001. Senghor fue el primer presidente de Senegal, de 1960 a 1980.

⁸¹ A. Pérontin-Dumon, *op. cit.*, p. 302.

⁸² Los llamados “*bekés*”, ver nota 66.

Para principios del siglo XX ya existe un amplio grupo de negros en las islas que pertenece a la élite local, con educación francesa y aspiraciones de reproducir las representaciones y discursos de la metrópoli. Este grupo, además, tiene o es capaz de conseguir los medios para ir a estudiar a Francia y empaparse de las ideas cosmopolitas del París de inicios de siglo. En el contexto mundial hay varios movimientos negros que les sirven al grupo de impulso y de telón de fondo, como el Renacimiento de Harlem, un movimiento artístico de los años veinte, y la Asociación Universal por la Mejora del Hombre Negro (UNIA, por sus siglas en inglés) con el jamaiquino Marcus Garvey a la cabeza. Puede decirse que así surge el primer grupo de intelectuales de las Antillas Francesas. Surge, como diría Sartre, una generación negra que se hace responsable de su raza, que se asume responsable de las guerras que se luchan, que deja de ser cómplice de los opresores y pretende ganar una voz para los oprimidos.⁸³

La Francia en la que escribe Sartre es la metrópoli donde confluyen estudiantes negros de las colonias francesas y se empapan de estas ideas desde la década de 1920; conocen realidades ajenas a las suyas y se reconocen extraños en una cultura —la francesa— que parecía ser la suya. La necesidad inicial del primer movimiento intelectual francoantillano es conocer y entender sus orígenes raciales para poder ensalzar y enorgullecerse de su negritud. De hecho, toman el término despectivo de “*nègre*” (y no “*noir*”, que en español ambos se traducen por “negro”) como estandarte del movimiento

⁸³ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Aurora Bernárdez (trad.), Buenos Aires, Losada, 2008, p. 43. Por supuesto, ya había habido hombres de letras y políticos que habían luchado por la abolición de la esclavitud y por la independencia de los pueblos caribeños, y muchos escritores antillanos que criticaban el *statu quo*, pero no es sino hasta el movimiento de la Negritud, con Césaire, cuando puede hablarse de una generación de intelectuales negros con influencia y resultados concretos en las ideas sociales y políticas.

que nace con una revista publicada en París por los estudiantes negros que ahí se concentran: *L'étudiant noir*. Aimé Césaire, junto con sus colegas y seguidores, lucha por reivindicar sus raíces africanas (aunque África fuera sólo una idea para ellos) y por dejar de reproducir el discurso del colonizador en sus representaciones artísticas. Así, los temas literarios ya no son eurocéntricos y se concentran en las latitudes y tradiciones que les son propias.⁸⁴ Todo intelectual francoantillano del siglo XX es descendiente intelectual de Césaire; “con su obra comienza una nueva literatura en las Antillas”.⁸⁵ Quienes rebaten sus ideas lo hacen después de haberlo escuchado y seguido, después de haber madurado y trascendido al que identifican como mentor. Todo escritor negro antillano reconoce que gracias a Césaire la causa de la Negritud está ganada y, entonces, les es posible luchar por otras causas.

Césaire y sus seguidores abren la puerta al pensamiento crítico en las Antillas Francesas y dejan a las generaciones posteriores las herramientas teóricas para cuestionar la historia (redactan discursos, textos argumentativos y poesía con tintes reivindicativos, que antes los negros no podían permitirse),⁸⁶ psicológicamente los dotan de seguridad

⁸⁴ Algunas de las representaciones literarias indispensables de la Negritud son *Cahier d'un retour au pays natal*, de 1939, de Aimé Césaire, en donde aparece por primera vez el término “negritud”; *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, de 1948, compilado por Senghor, con un prólogo de Sartre llamado “*Orphée noir*” en donde analiza el movimiento y lo califica de “racismo antirracista”; y *Peau noire, masques blancs*, de 1952, del también martiniqués Frantz Fanon, una crítica al colonialismo y a la raza negra que prolongó sus consecuencias.

⁸⁵ Sergio Ugalde, *La poética del cimarrón*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p. 84. Comienza una literatura en varios sentidos, la del negro para el negro que repudia la colonización, la del antillano que busca sus orígenes, la del hombre que empieza a apreciarse a sí mismo y a reivindicarse. Ugalde describe la liberación del negro antillano y de su poesía como “el cimarronaje”.

⁸⁶ Véase el *Discours sur le colonialisme* (Discurso sobre el colonialismo) como ejemplo de discurso político, y el *Cahier d'un retour au pays natal* (Cuaderno de un retorno al país natal) como ejemplo de poesía reivindicativa, ambos de Césaire. El primero, entre otras cosas, compara el colonialismo con el nazismo; el

racial para crear y proponer, y políticamente legan una situación distinta frente a la metrópoli (pasan de colonias a departamentos franceses).

El segundo movimiento francoantillano, la Antillanidad, es el menos mundialmente conocido y, paradójicamente, es el que aquí más interesa por ser el de fines e ideas más universalistas que concuerdan con los de la autora de la novela que se traduce. Originalmente, Glissant habla de la creolización del mundo para luego desplegar su discurso sobre la antillanidad y la poética de la relación entre culturas, sobre todo, caribeñas. Intenta hablar sólo en términos positivos de los procesos históricos que hacen de sus islas lo que son hoy dentro del mundo: denuncia los crímenes de la colonización y sabe que ya no pueden subsanarse, por lo tanto, resalta los términos benéficos de la relación entre pueblos. Además, en su libro *Poétique de la Relation*, Glissant trata el fenómeno del contacto entre lenguas y, por lo tanto, sus ideas son un recurso para pensar sobre traducción.

La creolización, dice Glissant, es un fenómeno mundial que inició en los barcos negreros y a partir de ahí sólo ha ido en aumento. De ellos surge la trata de esclavos, el racismo, la segregación, y también el mestizaje, el enriquecimiento cultural, las lenguas criollas. El elemento central de su discurso es la multiplicidad: el mundo que se afirma múltiple es mejor que aquél que defiende la uniformidad. Como es poeta además de filósofo, conduce sus argumentos teóricos desde la óptica de las lenguas y de su multiplicidad, sin jerarquías, y éste es el punto nodal por el que Condé respalda a Glissant:

segundo es un poema largo que describe la vida en su isla, la incomodidad que deja el colonialismo, aun en la tierra natal.

no plantea la cuestión del créole o la del francés, ni la del créole *versus* el francés, sino la del créole y el francés. Glissant habla de estas dos lenguas porque son las suyas, pero cualquier mezcla de lenguas (dos o más o todas) cabría en su descripción: cada lengua debe defenderse en nombre de la multiplicidad total y no de pseudosolidaridades puntuales.⁸⁷

Es al hablar así de la relación entre lenguas como Glissant recuerda no sólo la postura de Condé sobre la lengua materna y su irritación cuando la quieren encasillar como escritora en alguna (por eso termina afirmando que no escribe ni en francés ni en créole, sino en Maryse Condé), sino también la postura de Berman sobre la traducción, que debe ser ética y no etnocéntrica, esto es, plural, múltiple, enriquecedora de lenguas.⁸⁸ Así, gracias a Glissant puede pensarse en una relación triple en la traducción de *Traversée de la mangrove*, cuyo grado de dificultad equivale al nivel de enriquecimiento lingüístico (para el español en este caso). La relación triple se forma entre francés, créole y español, en donde ninguna de las tres lenguas debe gozar de predominio político o ideológico; las jerarquías entre lenguas dentro de la traducción serán de índole más bien literaria, ficcional y práctica:

- Predominio literario: los fines estéticos de la novela traducida estarán puestos en el español.

⁸⁷ “Es en nombre y en función de esta multiplicidad [lingüística] total, y no de pseudosolidaridades puntuales, que se debe defender cada lengua.” Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁸ En “La traducción de manifiesto”, prólogo de *La prueba de lo ajeno*.

- Predominio ficcional: los idiomas de ficción seguirán siendo francés y créole, rasgo que será evidente por la trama del relato en cualquier lengua en que se lea; pero también por la forma en que se traduzca, dejando ver los rasgos característicos y ciertas interferencias lingüísticas de los idiomas de ficción.
- Predominio práctico: prevalece el español porque el objetivo del trabajo es, precisamente, que la novela pueda leerse en esta lengua.

En esta cuestión radica una de las dificultades más grandes al tomar decisiones de traducción: habrá jerarquías porque la traducción exige unas (que el texto *esté* en español, pues sin esto sería como una silla que no sirviera para sentarse) y el original impone otras (el texto *está* en francés, por eso puedo traducirlo), pero tales jerarquías están dadas por la naturaleza de los textos, no porque sean inherentes a las lenguas que entran en relación. En mi traducción, mantener los idiomas de ficción a través de elementos léxicos y literarios será un intento por evidenciar la relación que proclama Glissant.

Poco después de Glissant y bajo la influencia de su creolización, surge el tercer movimiento de las islas, la Creolidad, que retoma el elemento de la lengua como estandarte para reafirmar su cultura a través, sobre todo, de la literatura. Sus principales exponentes son dos escritores y un lingüista (Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Jean Bernabé, respectivamente): la creolidad que ellos impulsan es eminentemente lingüística (no como la de Glissant, que es más bien cultural) y en su manifiesto titulado *Éloge de la*

créolité (Elogio de la creolidad), de 1989, recuerdan a sus padres intelectuales y pretenden también trascenderlos.

Una de las marcas fundamentales de la colonización en las islas es el bilingüismo, con una relación jerárquica bien definida entre francés y créole: para empezar, el francés es la lengua oficial, dado que son parte de Francia, a pesar de que el créole sea la lengua materna de la inmensa mayoría de la población; además, el francés es la lengua administrativa y culta, y el créole es la del habla cotidiana, cuya estandarización lingüística, como se verá a continuación, data de hace apenas unas cuatro décadas y no es de enseñanza obligatoria.⁸⁹ Por lo tanto, el movimiento se centra en la lengua materna de la isla y su objetivo principal es conservarla, pues la amenaza de desaparición a mediano o largo plazo parecía real y latente en las décadas posteriores a la adhesión de las colonias antillanas a la metrópoli, con el francés como única lengua oficial.

El problema de la Creolidad es que en su afirmación segrega a los escritores que no se identifiquen con la lengua criolla o que prefieran escribir en la de la metrópoli (como Maryse Condé); además de que puede parecer incongruente publicar en francés y en editoriales francesas, cuando afirman dirigirse a un público antillano que habla créole.⁹⁰

Haber sistematizado la ortografía créole es uno de sus mayores logros, pues así se eleva el

⁸⁹ Como resultado de este movimiento, en Martinica hay políticas activas que impulsan más la enseñanza del créole, desde la primaria; en Guadalupe las horas de créole son menos y empiezan en la secundaria. Sin embargo, la educación pública, administrada por el Estado francés, sigue tratando al créole como “lengua extranjera”. Fuente: página oficial del gobierno francés, *Portail national des professionnels de l'éducation*, de <http://eduscol.education.fr/cid54713/langues-de-france-d-outr-mer-ecole.html>, fecha de consulta, 16 de julio de 2016.

⁹⁰ En este sentido apuntan las principales diferencias entre este grupo y Condé: hay críticas mutuas sobre la lengua de escritura, sobre los sistemas de notas a pie de página (dirigidos al público francés, según los creolistas) y sobre el compromiso del autor con su pueblo (Condé siente compromiso con su escritura y se mofa de un compromiso supuesto con el pueblo guadalupéño, pues su identidad no radica sólo ahí).

estatus de la lengua tanto hacia el exterior como hacia adentro de las islas.⁹¹ No hay duda de que los intelectuales de la Creolidad que pretenden revertir la diglosia lo hacen en aras de una literatura en su lengua materna, pero también por una razón más fundamental que los siglos de educación europea les han inculcado: la escritura es la forma de estructurar el pensamiento, a las palabras se las lleva el viento.⁹²

Maryse Condé, como todos, de inicio admira a Césaire, pero también, como muchos, trasciende y critica sus ideas. Su forma de trascenderlas consiste en no identificarse con ningún movimiento intelectual, recelar de todos ellos. Sin embargo, sostengo que a nivel regional sus ideas concuerdan con las de Édouard Glissant, más de forma implícita que explícita: en los textos argumentativos y entrevistas de Condé se encuentra la relación con el pensamiento glissantiano, en alguna ocasión cita o afirma estar de acuerdo con él, pero en ningún momento se suma a su movimiento ni se identifica como parte de él.⁹³ La relación de ideas es útil para situar a Condé dentro del

⁹¹ Como se mencionó en el apartado anterior, el Grupo de Estudios y de Investigación en Espacios Creolófonos (GEREC, por sus siglas en francés) se encarga de la estandarización lingüística del créole desde su fundación, en 1975. Véase Shireen K. Lewis, *Race, Culture, and Identity: Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*, Oxford, Lexington Books, 2006, p. 91.

⁹² Si bien una parte fundamental del movimiento de la Creolidad es la difusión de la tradición oral créole con la figura del cuentacuentos, no puede negarse que el pensamiento occidental permea las ideas de los fundadores del movimiento, pues lo crean a partir de parámetros intelectuales franceses, con la redacción de un manifiesto (*El elogio de la creolitud*), la necesidad de reconocimiento en la metrópoli de su movimiento y la producción de textos teóricos que explican tanto su pensamiento como su literatura. Al respecto véase Kaiama L. Glover, "The attractions of francophonie", en *Haiti Unbound*, Liverpool, University Press, 2010, pp. 2-13. Sobre el tema de la sacralización de la lengua escrita por sobre la lengua oral (aunque habla de las sociedades coloniales y poscoloniales latinoamericanas), véase Á. Rama, *op. cit.*, en donde dice, por ejemplo: "Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...] La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad", p. 41.

⁹³ En una entrevista, al hablar sobre identidad racial y lingüística, Condé sostiene que tal cosa ya no existe y alude a su colega martiniqués. "...Glissant tiene toda la razón, el proceso actual de creolización de nuestro mundo es 'un adelanto de consciencia y de esperanza'". En Marie Agnès Sourieau, "Entretien avec

espectro regional en el que parecía ausente o contraria, pero sobre todo, para reafirmar un proyecto de traducción respaldado por las ideas de Glissant por su carácter abierto. Condé habla poco sobre sus posturas teóricas o ideológicas, rehúye el tema para no encasillarse en ninguna parte del espectro, pues no es francófona o postcolonial o mujer o afrancesada o caribeña o africana, sino todo junto. La creolización representa todos los elementos de la enumeración anterior y no exige contrato de exclusividad ni adhesión a un manifiesto, sólo una forma compartida de entender y vivir la Relación. En palabras de Condé, la globalización es el equivalente a la creolización de Glissant; las percepciones y esperanzas de ambos escritores son muy similares: “la globalización puede no sólo controlarse sino usarse para nuestro beneficio. Puede convertirse en la creación de un universo donde las nociones de raza, nacionalidad y lengua, que durante tanto tiempo nos han dividido, sean reexaminadas y encuentren nuevas expresiones; donde las nociones de hibridez, mestizaje, multiculturalismo sean totalmente redefinidas.”⁹⁴

- MARYSE CONDÉ

Maryse Condé es una de las escritoras más sobresalientes de su isla natal, no sólo por sus novelas sino por sus opiniones a veces controvertidas sobre movimientos literarios y

Maryse Condé: de l'identité culturelle”, *The French Review*, vol. 72, núm. 6, 1999, p. 1094. Además, firman un documento titulado “Por una literatura-mundo en francés” junto con otros 44 escritores de habla francesa, que aparece en el diario *Le Monde* el 15 de marzo de 2007, en el que exigen la aceptación de la existencia de una literatura mundial en francés en detrimento del concepto “literatura francófona”, que tiene tintes exóticos frente a la “literatura francesa”. Como consecuencia, los autores hacen una compilación de textos sobre el tema: Michel Le Bris y Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, París, Gallimard, 2007.

⁹⁴ M. Condé, “O brave new world”, p. 6.

políticos que atañen a las culturas francófonas. Apoya la Negritud y la Creolidad en un inicio y sólo hasta cierto punto, posteriormente cuestiona muchos de sus postulados e implicaciones en la realidad antillana. En este aspecto también resalta su mezcla de antillanidad y occidentalidad que quizá le han causado conflictos de identidad a Maryse como persona, pero que sin duda han enriquecido y aportado complejidad a la escritora y su obra. La diferencia entre los que elogian la Creolidad y los que no, dice la propia Maryse hablando sobre otra escritora guadalupeña, Simone Schwarz-Bart, es que los segundos pretenden transmitir el espíritu mientras que los primeros, creyendo hacer lo mismo, imponen reglas, *diktados*, *prononciamentos* y, de esta forma, restringen la lectura.⁹⁵ Una de las implicaciones de su rechazo al movimiento de la Creolidad resulta muy importante en su obra, pues afirma —y seguramente lo intenta de manera consciente— que escribe para ella misma y no para reivindicar una idiosincrasia antillana o negra o excolonizada. Reivindica, se queja y se burla de una cultura, establece una forma de escritura y muestra una idiosincrasia antillana porque, como toda obra literaria, no puede no hacerlo, ya sea de forma evidente, críptica o abstracta. Condé, sin proponerse ser portavoz de una cultura en su literatura, lo es por el solo hecho de pertenecer a ella.

Maryse no habla créole y tuvo una educación completamente afrancesada dentro de una familia pequeñoburguesa guadalupeña temerosa de ver manchada su reputación

⁹⁵ Las cursivas son mías, hacen alusión (y burla) a la ortografía créole. Citado en Anaïs Stampfli, “Écrire en ‘Simone Schwarz-Bart’ et en ‘Maryse Condé’... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité”, *Les Écrits contemporains de femmes de l’Océan Indien et des Caraïbes*, Les Cahiers du GRELCEF, no. 3, 2012, p. 20.

con el uso del créole;⁹⁶ pertenece a una de esas familias de negros en ascenso social desde fines de la época esclavista que renegaron de la lengua vernácula de la isla; tuvo conflictos de identidad pero después los asumió y parece que, por principio, decidió no aprender una lengua que le era ajena sólo para sentirse parte de una cultura —la de Guadalupe— a la que pertenecía de forma *sui generis*: como una negra antillana de educación occidental. Pudo haber aprendido créole y escribir en esa lengua, pero no lo hizo, estaba consciente de que no sería ella misma. Maryse se acepta, se asume y escribe en consecuencia. Además, aunque muchos escritores antillanos no lo reconozcan, escribir en francés y publicar en una casa editorial francesa —mejor aún, parisina—, les da la visibilidad que nunca tendrían si escribieran en créole, una lengua hablada por menos de medio millón de personas en cada isla (considerando sólo Martinica y Guadalupe) y con una cultura literaria incipientísima. En este aspecto, Maryse no falta a su congruencia personal: escribe en su lengua materna y publica en donde resulta fácil publicar; aprovecha los beneficios de la ciudadanía que sin duda le pertenece.

La escritora se pone por encima de los juicios externos y afirma que el francés es su lengua, que sabe bien que es herencia del colonizador, pero que es la suya, y la utiliza.⁹⁷ A este respecto hace una afirmación interesantísima para todo el que estudie o traduzca su obra: "no escribo en francés ni en créole, escribo en Maryse Condé".⁹⁸ Las implicaciones de afirmar una lengua propia pueden llevar a análisis y traducciones muy

⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁷ Incluso, dice, la canibaliza. Usa este término siguiendo los postulados del brasileño Oswaldo de Andrade y su "*Manifiesto antropófago*" de 1928.

⁹⁸ Citado en A. Stampfli, *op. cit.*, p. 27.

diversos: como traductor uno puede eliminar las barreras que impone todo original por el hecho de serlo y traducir en su propia lengua, en su estilo propio sin remordimientos. Al traducir de Maryse Condé y no del francés ni del créole ni de un lenguaje diglósico, puede olvidarse la subordinación de las lenguas y privilegiarse el texto en sí mismo, o mejor aún, como propone Glissant, dar el mismo estatus a las lenguas dentro del texto, privilegiar la diversidad, la literatura. Al jactarse de tener un lenguaje propio Condé obliga a concentrarse en el texto específico y en su lenguaje particular, fuera de él, todo lo demás puede transgredirse.

Finalmente cabe decir que Condé podrá no hablar créole, pero su prosa demuestra que no es una francesa quien concibe esos mundos. El ritmo es antillano, la realidad es antillana y las expresiones, aun en un perfecto francés, son antillanas también, pues el perfecto francés es ya un interlecto, un francés creolizado, una lengua totalmente regional.

3. TEXTO

- LA NOVELA

No hay teoría de la literatura más que en la crítica de lo singular.

Genette, *Figures III*, 270.⁹⁹

Traversée de la mangrove es el retorno al país natal de Condé: es quizá su única novela que se desarrolla de principio a fin en Guadalupe, en la que los personajes hablan de viajes que no se realizan durante el tiempo del relato y en la que hay gente de todos lados, pero cuya situación es la vida en la isla, en el pueblo de Rivière au Sel; en fin, como dice su marido y traductor oficial al inglés en el prefacio a su traducción titulada, *Crossing the mangrove*, “es la más guadalupeña de sus novelas”.¹⁰⁰ En una entrevista de 1999, la propia Condé dice: “Hubo un regreso a las Antillas con *Traversée de la mangrove*, pero muy pronto me di cuenta de que eran demasiado estrechas y que me tenía que ir”.¹⁰¹ Es necesario hacer este contraste dado que las novelas más conocidas de la autora guadalupeña se caracterizan por presentar una infinidad de personajes que están en movimiento constante, casi podría decirse nervioso, por todo el orbe.¹⁰² Como lector, cuesta trabajo seguir los hilos temáticos y los vínculos entre personajes por tan

⁹⁹ Si bien hay traducción al español de este libro (de Susana Lage en Siglo XXI, 2001), la traducción de las citas es mía dado que consulté directamente el texto original. No se trata, en absoluto, de algún desacuerdo con la traducción publicada.

¹⁰⁰ Maryse Condé, *Crossing the mangrove*, Richard Philcox (trad.), Nueva York, Anchor books, 1995.

¹⁰¹ M. A. Sourieau, *op. cit.*, p. 1095.

¹⁰² Hablo del resto de las novelas en general, cosa que seguramente resulta injusta para alguna, sin embargo, de las que he leído (*Ségou*, *Moi Tituba...sorcière*, *La vie scélérate* y *En attendant la montée des eaux*), y tras la investigación sobre la autora y el resto de su obra, me atrevo a hacer esta generalización sobre el estilo narrativo; y advierto que debe tomarse, como toda generalización, con reservas.

numerosos y diversos; incluso da la impresión de que la autora no logró elegir entre todas las tramas secundarias que tenía disponibles en la mente al escribir, y que las escribió todas; o que pretendía mostrar la complejidad cultural del mundo en cada novela, tarea arriesgada.

Como consecuencia de lo anterior, la diferencia principal que encuentro entre el resto de las novelas de Condé y *Traversée...* es, a mi parecer, de carácter literario: la dificultad para seguir las historias, la cantidad de personajes y los giros temáticos del resto no permiten una profundidad estilística como la que hay en *Traversée de la mangrove*.¹⁰³ Centrar el foco en la isla da a Condé cohesión narrativa y, al concentrarse en pocos personajes (en comparación con sus otras novelas), la autora es capaz de un lirismo mezclado con introspección y narración que se echan de menos en sus demás relatos, donde la historia que se cuenta es evidentemente más importante que la preocupación literaria. Desde mi perspectiva, esta novela de 1989 marca la madurez de la autora en ámbitos personales y estéticos: cuenta una historia, por supuesto, y cada lector podrá encontrar algún mensaje, claro; sin embargo, no se nota una intención autoral por guiar hacia un determinado mensaje o enseñanza de vida (como sucede en otras); la narración más bien muestra una tranquilidad en ese aspecto porque confía en que su lirismo, su ironía y sus imágenes lograrán lo que una narración menos estética no logra.¹⁰⁴ Creo que en eso radica la buena literatura.

¹⁰³ Prefiero no ejemplificar con citas de alguna otra novela pues considero que lo descrito son impresiones que causa un todo, no un fragmento de algo.

¹⁰⁴ Estos elementos se tratarán en el apartado sobre la categorización de elementos literarios y narrativos, donde se describe y ejemplifica el estilo literario de la novela.

Traversée de la mangrove pinta la vida de un pueblo guadalupeño. La muerte de un extranjero es el pretexto y el punto de partida de las narraciones individuales que construyen la novela por voz de cada uno de los asistentes al velorio. Consta de tres partes: “El sereno”, “La noche” y “El antedía”.

Durante el sereno, ese momento del día en que la tarde da paso a la noche y cambian la luz y la temperatura de la atmósfera, se presenta la historia y a los personajes: una habitante de Rivière au Sel encuentra al muerto yaciendo en la hierba, propaga la noticia por el pueblo y todos se van congregando en su casa para velarlo. La noche ocupa el grueso de la novela y comprende las narraciones individuales de los personajes: cada capítulo tiene un nombre propio; cada nombre, una vida; cada vida se entremezcla con las ajenas, y la mezcla de vidas forma un pueblo. El conjunto de narraciones crea un panorama de subjetividades encontradas y traslapadas que resulta una buena analogía de cualquier sociedad: las filias de uno son las fobias del otro, los odiados son también amados, y cada quien tiene razones de ser que sólo se entienden desde la perspectiva propia. La única subjetividad que no se conoce es la del muerto; el extranjero que va a morir a Rivière au Sel y que despierta la curiosidad de todos sus habitantes no tiene voz propia ante el lector. Lo que parece injusticia es riqueza narrativa, pues la curiosidad en torno al protagonista ausente aumenta tras cada capítulo focalizado en cada uno de los demás personajes. Por último, el antedía cierra el relato y la noche de velorio; las rezadoras se desperezan y todos empiezan a recoger los trastes para regresar a sus casas. En suma, el relato entero podría compararse con un estudio microhistórico en ciencias

sociales, en los que se analiza un acontecimiento específico, o un personaje, en un lugar determinado, que pueda extrapolarse a otros lugares y épocas; el objetivo es que la cotidianeidad de lo analizado repercuta en la conciencia del historiador y de los lectores para que pueda llegarse a una visión más general del mundo a partir de lo particular, del terruño.¹⁰⁵ En relación con esta idea, Christophe Lamiot dice que en la obra de Condé “los discursos del historiador tradicional son los que más se deben alejar, pues enfocan una media general y le dan la espalda a lo singular incomprensible. Las evocaciones sesgadas pero fuertes los reemplazan [...]”.¹⁰⁶ Así, *Rivière au Sel* es un pedacito del mundo en donde suceden fenómenos comunes a toda sociedad; habrá más analogías con las excolonias, con el tercer mundo y con los pueblos multiculturales, pero los rasgos de la vida cotidiana narrada se antojan más bien universales. Condé desmitifica la vida en Guadalupe; pinta un pueblo donde habitan el racismo, el clasismo y los problemas de una sociedad todavía muy dependiente cultural y económicamente del exterior. La belleza del entorno es patente durante todo el relato, sin exaltaciones ni exotismos; se presenta como telón de fondo ineludible, un telón que sin embargo no produce la felicidad de los personajes que actúan delante.

¹⁰⁵ Luis González y González, fundador de la microhistoria en México con su *Pueblo en vilo* y sus textos teóricos al respecto, describe la microhistoria como “una historia generalmente tachonada de minucias, devota de lo vetusto y de la patria chica, y que comprende dentro de sus dominios a dos oficios tan viejos como la historia urbana y la pueblerina”, p. 15. Al debatir consigo mismo la decisión del nombre para este tipo de estudio, señala incluso que “historia patria” sería una buena opción pues, “en contraposición a patria, designaría el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre; es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora patria chica”, p. 16. En Luis González y González, “Invitación a la microhistoria”, en *Obras completas*, tomo IX, México, Clío, 1997.

¹⁰⁶ C. Lamiot, *op. cit.*, p. 81.

Pero además, *Traversée de la mangrove* narra la relación de un pueblo con su escritura y revela los pensamientos autorales: hay 7 personajes que muestran su gusto por las letras (a Man Sonson y a Vilma les gusta leer; Léocadie Timothée es la maestra del pueblo; Lucien Évariste, Émile Étienne y Francis Sancher escriben o pretenden escribir; y Cyrille es el cuentacuentos del pueblo). Sin embargo, la situación de Rivière au Sel no es fácil para cultivar esos gustos ni hábitos y casi siempre representan un impedimento para los personajes. En cada uno, da la impresión de que Condé inserta un pedacito de su ser antillano y de la dificultad de vivir en la isla para la gente como ella: 1) Man Sonson cuenta que le gustaba leer aunque echaba en falta que las historias no hablaran de ella, “una negrita negra de Rivière au Sel”, por lo que tenía que imaginar sus propias historias, hasta que se casó y tuvo hijos, quienes reemplazaron sus sueños; este personaje es la iniciación a la escritura en un mundo plagado de relatos de otro mundo y constreñido por las obligaciones socioculturales. 2) Vilma es una adolescente que se refugia en la escuela y en los libros hasta que su padre decide que es tiempo de que se case y la saca de la escuela, es la frustración lo que la lleva a casa de Francis Sancher; Vilma representa la juventud trunca por la falta de escolarización y el embarazo prematuro. 3) Léocadie Timothée es la maestra del pueblo, una negra que no trabaja el campo y cree que el progreso está en la educación, por eso los demás habitantes la desdeñan; ella es la vanguardia, como siempre, incomprendida. 4) Lucien Évariste es el escritor —y protagonista de este trabajo— que no escribe porque aspira a encontrar el tema supremo; como se verá en el apartado sobre el capítulo traducido; Lucien representa la frustración ante la falta de foros

de discusión y de una cultura literaria, pero también representa la ingenuidad del intelectual en ciernes. 5) Émile Étienne es el historiador del pueblo y sufre por falta de un público lector interesado; es la queja ante las instituciones culturales por no fomentar la instrucción y la lectura. 6) Francis Sancher es el extranjero que llega al pueblo y, al decir que es escritor, la gente no entiende lo que hace y denuesta su trabajo porque no es un trabajo físico; él representa, por un lado, el choque cultural y, por el otro, la indiferencia ante una sociedad que no lo entiende pues, a diferencia de los cinco personajes anteriores, el extranjero no sufre por la incomprensión del pueblo. 7) Cyrille es el cuentacuentos legendario de los pueblos de tradición oral, sin impedimento alguno; él es la herencia aceptada y arraigada.

Para analizar ciertos elementos estructurales de la novela, retomo al teórico francés Gérard Genette, quien dedica la segunda parte de su estudio *Figures III* a definir sus conceptos literarios que fundaron escuela y que permearon en la teoría literaria occidental. El estudio de Genette, centrado en la novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*, logra que el lector detecte elementos en los propios textos de análisis antes no identificados. Así, a partir del análisis narratológico de Genette, pretendo mostrar algunos de los elementos que identifiqué en *Traversée de la mangrove* para tener una comprensión conjunta de estructura y relato de la novela.

Las categorías de Genette para hacer el análisis narrativo de una obra son: Orden, Duración, Frecuencia, Modo y Voz. Como el objetivo de este apartado es hacer un análisis no exhaustivo de la novela que dé cuenta de sus elementos y respalde el proyecto de

traducción, intento mostrar el conjunto con un ejemplo representativo de *Traversée...* para cada categoría propuesta por Genette para que, sumado a la descripción hecha párrafos arriba y al apartado sobre la categorización de elementos literarios y narrativos, donde se analizan ciertos elementos literarios ya en el ámbito de la traducción, se tenga una visión general de la novela.¹⁰⁷

Orden

Según Genette, en cada novela hay un tiempo del relato y un tiempo de la historia. El tiempo de la historia en *Traversée...* es de apenas una tarde (cuando encuentran al muerto), una noche (la noche del velorio), y la madrugada que la sucede (fin del velorio, del relato y de la historia); entre la tarde y la noche hay una elipsis narrativa de unas 72 horas (tres días y tres noches en las que el cuerpo de Sancher yació sobre el mármol de una tabla de autopsia) que se relatan —o se resumen, más bien— en tres renglones. Por lo tanto, el tiempo total de la historia es de aproximadamente cuatro días. El tiempo del relato, en cambio, es indefinible, pues es el tiempo de la vida de un pueblo. El grado cero, dice Genette, es el “estado de perfecta coincidencia temporal entre relato e historia”.¹⁰⁸ El resto son anacronías, divididas en analepsis y prolepsis, que por lo demás son la norma narrativa en Occidente.¹⁰⁹ Es decir que la forma en que están ordenados los elementos

¹⁰⁷ Las categorías de Genette son mucho más amplias y bastante más complejas de lo que aquí se presentan. Además, todas se traslapan entre sí, por lo que la delimitación a veces no es tan clara como la hago ver.

¹⁰⁸ Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 79. En adelante, *Figures III*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

narrativos por lo general no obedece al orden en que sucedieron en la realidad (de la ficción).

La historia lineal en *Traversée...* se identifica en la propia estructura de la novela: las tres partes “El sereno” (encuentran al muerto tirado), “La noche” (lo velan) y “El antedía” (todos regresan a sus casas), marcan el lapso que dura la historia. Fuera de eso, los capítulos que conforman “La noche”, y que constituyen el grueso de la narración, tienden a no dar cuenta de la linealidad estructural, pues relatan historias de vida que muchas veces no tienen nada que ver con el velorio (por ejemplo, hay narraciones, todas femeninas,¹¹⁰ que no hacen alusión ni una sola vez al velorio). Cada capítulo tiene el nombre de un personaje que asiste al velorio de Francis Sancher; todos los personajes conocieron directa o indirectamente al muerto y por eso están presentes; cada personaje que entra a la casa del difunto tiene como pretexto narrativo el suceso que da pie a la reunión y todos le dedican algún pensamiento al muerto, pero como sucede comúnmente con los pensamientos, empiezan en un punto y luego tienden a divagar hacia memorias personales, deseos, pendientes, etc., en especial cuando la situación es de recogimiento y de oración. En fin, la estructura narrativa con la escena de velorio de fondo es un mero pretexto para contar otras muchas historias; la multiplicidad de relatos nutre la historia.

Un ejemplo al azar: Sylvestre Ramsaran, descendiente de indios y potentado de la isla, entra al velorio con una sonrisita de satisfacción por la muerte de Francis Sancher (era padre de una de las dos mujeres “ultrajadas”, según algunos, por el difunto); todos saben

¹¹⁰ En el subtítulo “Modo” de este mismo apartado se explica la diferencia entre narraciones femeninas y masculinas, ver en especial nota 117.

que a él sólo le interesa el dinero y él está consciente de eso, pero no le importa: tuvo que fabricarse esa imagen durante muchos años luego de que su padre lo llevara al templo por primera vez y, entre olor a incienso y ruido de orquesta, el niño de diez años, que no conocía nada del pasado de su pueblo, vio cómo decapitaban a unos cabritos y el susto lo hizo manchar de orina su pantalón de dril blanco. La vergüenza que le causó a su padre forjó a un hombre duro, un hinduista ferviente.

Después de contar algunos detalles sobre la familia Ramsaran, la narración regresa a la relación entre Sylvestre y Francis Sancher: antes de que este último sedujera a su hija, Sylvestre no le había dirigido ningún pensamiento; recuerda sus encuentros en el bar del pueblo y considera que era un hombre educado. Pero una ola de cólera lo envuelve cuando piensa en el hijo sin padre que espera Vilma, su hija; cólera que atenúa el recuerdo de un amor pasado, y otra sonrisa le alza los labios.¹¹¹

Como la de Sylvestre, todas las narraciones son más bien personales, unidas por el hilo conductor del muerto, aunque el pretexto pudo haber sido otro y la imagen de la vida en Rivière au Sel no variaría mucho. Las narraciones, por lo general, empiezan en el velorio y terminan también ahí, con algunas otras referencias intermedias que hacen aparecer el grado cero del tiempo.¹¹² Sin embargo, puede decirse que el relato se compone de analepsis, pues es un relato hecho de recuerdos.

¹¹¹ M. Condé, "Sylvestre Ramsaran", en *Traversée de la mangrove*, pp. 131-137. En adelante, *Traversée...*

¹¹² Esto se verá más claramente cuando se analice el capítulo traducido, en el siguiente apartado de este trabajo.

Duración

La rapidez del relato, según Genette, se define por la relación entre la duración de la historia y la duración del texto, es decir entre el tiempo del relato y la longitud que ocupa ese tiempo en el texto, en renglones y páginas: son duraciones con parámetros distintos, uno temporal y el otro en palabras escritas. La historia de la novela dura desde la hora del sereno de un cierto día, hasta el antedía de cuatro noches después, digamos, entre 90 y 96 horas. El texto dura unas 250 páginas. Las primeras horas (unas tres) de la historia duran 11 páginas; las corta una elipsis de 72 horas en tres renglones, rapidez que denota la poca importancia del hecho, al que no se vuelve a aludir ni una vez en la novela; otras cuatro horas, aproximadamente, terminan “El sereno” que en realidad empezó el día previo a la elipsis, en tres páginas; las siguientes 12 horas, bajo el subtítulo general de “La noche” duran el grueso del texto: 116 páginas. El antedía, de una hora si acaso, dura tres páginas. Podría decirse que la velocidad del relato, si se determina una relación matemática entre horas (en el caso de esta novela, en otras la unidad temporal serán los días, los años o los segundos) y páginas, es de alrededor de cuatro páginas por hora para el inicio del sereno, más la velocidad máxima que da la elipsis en tres renglones, y el capítulo acaba a velocidad de una página por hora; luego el relato se alenta durante la noche, hasta casi diez páginas por hora, en promedio; y finalmente se vuelve a acelerar en el último tramo, con más de tres páginas por hora. El ritmo del relato, para regresar a los términos literarios, tiene un patrón evidente, con una velocidad mayor al inicio y al final, y otra más lenta durante la gran parte central de la novela. Lo interesante de este análisis es

que denota un quiebre entre el parámetro temporal (las horas, que forzosamente se suceden), y el parámetro de duración textual en las horas de la noche, pues cada una de las narraciones individuales no se suceden más que físicamente en el cuerpo del texto: la obligada sucesión de las páginas del libro esconde el traslape de pensamientos de los habitantes de Rivière au Sel, sin embargo, el análisis de la duración permite ver que los pensamientos no van uno después del otro, a pesar de la bien delimitada estructura capitular, sino que se distienden irregularmente durante todas las horas del velorio.

Frecuencia

Es el número de veces que se narra algo que sucedió una vez, o viceversa, el número de veces que sucede algo que se narra una o más veces. Este elemento sirve para identificar puntos clave en una novela. Por ejemplo, el elemento al que más se alude es a la muerte de Francis Sancher, sobre todo al inicio y final de cada capítulo, para que el lector no olvide que está presenciando su velorio, pero al interior de cada capítulo muchas veces puede no pensarse en esa situación, pues la narración se va por otros lados.

La frecuencia puede servir, además, para encontrar los temas centrales escondidos de un relato: la muerte del extranjero es el centro evidente, sin embargo, no es el centro profundo de la novela. Como expliqué al inicio de este apartado, para mí el tema fundamental es la vida de un pueblo caribeño, y los temas que resaltan a lo largo del relato dan cuenta de esa vida. Sin embargo, su jerarquización —suponiendo que mantienen una frecuencia similar—, es bastante subjetiva. Los temas recurrentes

(evidentes o no) son el amor, las diferencias sociales, la situación de excolonia, la migración, el racismo, la familia, la vida cotidiana, la educación, el rol de géneros, el odio, la religión, el dinero, Francia, el color de piel, los deseos infantiles, la intelectualidad, el alcoholismo masculino, la magia y la lengua. Pero de entre todos los temas latentes, como traductora interesada en el ámbito literario de la novela y en la relación de la autora con su mundo y su obra, tomo a *la escritura* como tema principal. Lo considero un aspecto no indispensable en la narración de la vida cotidiana de un pueblo, poco alfabetizado y con una situación diglósica marcada y, a pesar de eso, hay por lo menos tres personajes que escriben o pretenden escribir (el muerto, Lucien Évariste y el historiador, Émile Étienne), otros tres que leen o leían (Man Sonson, Vilma y Léocadie Timothée) y uno dedicado a mantener la tradición oral (Cyrille, el cuentacuentos); a lo largo de la novela, por lo menos en 8 capítulos se hace alguna referencia a la escritura o a la lectura. Ésta es la razón de la elección del capítulo traducido; se profundizará al respecto en el apartado sobre el capítulo que se traduce.

Modo

El modo, en términos de Genette, es la regulación de la información narrativa;¹¹³ es, por un lado, qué tan lejos parece estar el relato de reflejar la realidad (de la ficción), y por el otro, la perspectiva desde la cual se narra. Al hablar de distancia, el “relato puro” es cuando el narrador habla en su nombre (es la forma más distante del discurso pues no

¹¹³ *Figures III*, pp. 183-184.

pretende representar la realidad, sino narrarla), y la “imitación” (la mimesis) es cuando hace hablar a los personajes y finge no ser él quien habla (es la forma de discurso más cercana a representar la realidad).¹¹⁴ Para explicar los elementos modales más importantes en *Traversée...*, analizaré la distancia en términos del discurso para los capítulos intermedios, y la distancia en términos de los sucesos para los capítulos de apertura y cierre;¹¹⁵ para ejemplificar, hablaré también de la perspectiva, ya sin explicación, pues son aspectos teóricos más conocidos y usados (focalización del narrador y diferencia entre narrador homodiegético y heterodiegético).

Analizo la distancia discursiva en los capítulos intermedios, que es donde la narración se basa en pensamientos. La complejidad radica en que hay cambios constantes de función narrativa a lo largo de la novela y dentro de los capítulos pues, si bien el subtítulo de cada capítulo indica el personaje en quien se focaliza cada relato, el narrador cambia de persona gramatical según el personaje.¹¹⁶ Todos los capítulos femeninos (siete en total), sin excepción, están narrados en primera persona (o focalización interna). El discurso de los hombres (doce), en cambio, se hace en tercera persona, excepto en dos

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 184. Los términos anglosajones retomados en la teoría literaria en los siglos XIX y XX son *telling* (contar) y *showing* (mostrar), p. 185.

¹¹⁵ Para definir la distancia, Genette hace una diferencia entre relato de sucesos y relato de palabras. El relato de sucesos se refiere a lo que el narrador muestra o no de la realidad, más bien física, (de la ficción), en cambio, el relato de palabras se refiere a los discursos (orales o pensados) de los personajes. El análisis genettiano tiende a traslapar ambas distancias, lo que resulta sumamente complejo. En este trabajo me limitaré a analizar según el predominio del tipo de distancia. También hablaré de narración mixta cuando haya alternancia entre relato de sucesos y relato de palabras para evidenciar cambios narrativos en ciertos relatos.

¹¹⁶ Considero, como Genette, que hay un solo narrador en toda la novela, y lo que hace es narrar en primera o en tercera persona según la sensación que quiera dar con cada personaje. Este aspecto se explica mejor en el subtítulo *Voz*. La razón de peso para asumir que hay un solo narrador en *Traversée de la mangrove* es la homogeneidad casi total del registro a través de los diferentes capítulos: un registro elevado y un tono lírico que permean la novela entera.

casos: Joby y Xantippe (el primero, un niño; y el segundo, un personaje mítico, el negro cimarrón que vive en la selva y proclama haber nombrado todo). Las variaciones entre primera y tercera persona para capítulos femeninos y masculinos,¹¹⁷ respectivamente, permiten los cambios narrativos que se ven a continuación.

El estado discursivo más distante, es decir, el menos mimético, es el discurso narrativizado; se da cuando el narrador analiza los pensamientos y los transforma en narración.¹¹⁸ Este tipo de discurso se encuentra en los personajes femeninos, donde hay pensamiento y análisis de por medio, como si se le estuviera explicando al lector el pensamiento del personaje focalizado. Por ejemplo, confiesa Man Sonson:

Yo quería a Francis Sancher, no me da miedo decirlo y espero que su alma encuentre el descanso que no conoció en su vida de vivo, inquieto, angustiado, siempre en movimiento como estaba.

Yo le decía:

—Pero ya basta, ¡basta!, Ou kon pwa ka bouyi! [Eres como los chícharos que hierven]¹¹⁹

El discurso transpuesto, en estilo indirecto, es un discurso intermedio, en donde se combina el reporte de lo dicho o lo pensado con ciertos elementos narrativos; si bien es más mimético que el primero, la presencia del narrador es aún muy sensible en la sintaxis

¹¹⁷ Llamo capítulos femeninos y masculinos a los que están protagonizados por mujeres y hombres, respectivamente; pero la diferencia entre el tipo de narración es lo que hace que se distingan entre sí unos y otros: los relatos femeninos, narrados en primera persona, son más líricos e introspectivos; los masculinos, en tercera persona (excepto los dos ya mencionados), muestran más el presente de la isla y la narración tiende a regresar con más frecuencia al tiempo del velorio.

¹¹⁸ *Figures III*, pp. 191.

¹¹⁹ M. Condé, *Traversée...*, p. 85.

de la frase (presencia de subordinaciones y transposición de deícticos)¹²⁰ y nunca se puede confiar en que éste haya transpuesto el discurso como “realmente” se dijo (o se pensó).¹²¹ Es el tipo de discurso en las narraciones de personajes masculinos:

(...) Mademoiselle Léocadie Timothée, quien seguía en actividad, había venido en el sereno a suplicarle que lo dejara en casa. Motivo: molestaba a los otros niños.

Mientras que Dodose se deshacía en palabras insultantes y apelaba a la venganza del Buen Dios sobre esa sin-corazón a quien nunca había calentado la ternura de un hombre y que ignoraba lo que significaba ser madre, Sonny había llorado mucho. ¿En qué molestaría a los demás niños, él, que se sentaba al fondo del salón, cantaba para sí y trazaba dibujos en su papel Canson?¹²²

En este ejemplo, el personaje focalizado es Sonny, y recuerda cuando la maestra (Mademoiselle Léocadie Timothée) le dijo a su madre (Dodose) que ya no lo llevara a la escuela. Es claro que transpone el discurso que corresponde a los personajes: la maestra le suplica a la madre que...; Sonny se pregunta en qué molestaría a los demás niños, con el pronombre personal en tercera persona y no en primera. Además, el narrador interviene en el pensamiento e introduce elementos narrativos que trascienden al discurso transpuesto: Dodose piensa en esa sin-corazón...¹²³

Por último, el estado más mimético es cuando el narrador finge ceder la palabra totalmente a su personaje, es aquello que, según Genette, debe llamarse discurso

¹²⁰ Características definidas para el discurso indirecto tomadas de G. Reyes, *Polifonía textual*, p. 141.

¹²¹ *Figures III*, p. 192.

¹²² M. Condé, “Sonny”, en *Traversée...*, pp. 111-112.

¹²³ Es a lo que en otras teorías literarias equivale al discurso o estilo libre indirecto, pero Genette no usa esas categorías. Véase Graciela Reyes, “Narración y reconstrucción simultáneas: el EIL”, en *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1995, pp. 46-49.

inmediato y no monólogo interior, pues “lo esencial (...) no es que sea interior, sino que esté de entrada (‘desde las primeras líneas’) emancipado de todo patronazgo narrativo, que ocupe desde el inicio del juego el frente de la ‘escena’”.¹²⁴ El discurso inmediato, que se diferencia del indirecto por la inexistencia de una introducción declarativa, llega a ocupar la función narrativa (o el narrador le cede la palabra al personaje). En las narraciones femeninas hay destellos de este tipo de discurso, con cambios bruscos al discurso narrativizado, y de regreso al discurso inmediato (o monólogo interior):

Sí, me gustaría ser mi antepasada india para seguirlo a la hoguera funeraria.
La lluvia de nuestras cenizas mezcladas caería en el Ganges.

Si se quiere entender por qué me refugié junto a él, un hombre sin reputación y que una mala mañana surgió en medio de Rivière au Sel, me tengo que remontar lejos (...)¹²⁵

En este pasaje da la impresión de que el narrador cede la palabra a Vilma en el primer párrafo, y retoma el discurso narrativizado en el segundo. La autora juega con la cercanía y la lejanía discursivas; el lector está atrapado en las maniobras del narrador sin estar seguro nunca de qué puede creer realmente y qué no. Como el tono poético que leemos en el pensamiento de Vilma no es exclusivo de este personaje, da la impresión de un solo narrador a lo largo de toda la novela, que podría deberse a lo que explica Françoise Massardier-Kenney sobre la obra de Maryse Condé: los personajes negros “se expresan en una lengua rica, variada, a veces cuidada o salpicada de expresiones familiares o

¹²⁴ *Figures III*, p. 193. En esta cita, con las frases entre comillas Genette retoma una idea de Joyce para describir la novela *Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin.

¹²⁵ M. Condé, “Vilma”, en *Traversée...*, p. 185.

antillanas”, lo cual les confiere “dignidad y coraje”; con esta “política lingüística de la autora”, aún parafraseando a Massardier-Kenney, “los lectores no pueden juzgar [el] desempeño lingüístico [de los personajes negros] diferente, y por lo tanto, inferior al suyo”.¹²⁶ Esto bien puede valer para todo tipo de personajes, para no minimizar su discurso.

Además, en los capítulos masculinos hay un estilo de narración mixta (narración de discurso y narración de sucesos) que se relaciona con el Orden, analizado páginas atrás. Cuando el tiempo del relato y el tiempo de la historia se unen, es decir, cuando la narración pone pausa a los pensamientos y se ubica en el tiempo y espacio del velorio, el narrador se centra en lo que sucede en ese momento, y luego retoma la narración de los recuerdos o pensamientos del personaje. En el siguiente pasaje se nota cómo la narración alterna entre tiempo del velorio y pensamiento del personaje focalizado:

Los que estuvieron presentes en el velorio de Francis Sancher debían recordar que a las once horas siete minutos muy exactamente, la casa se puso a mecerse, girar, cuartearse en todas sus articulaciones, mientras que un estruendo sacudía el aire. (...)

Encerrado en la cárcel de sus pensamientos, Aristide ni siquiera sintió la sacudida sísmica y a todo el mundo le debió de haber impresionado su calma que contrastaba tanto con la desbandada general.

De regreso a casa tras esa desastrosa entrevista con Francis Sancher, [Aristide] había ahogado en el ron claro y seco su vergüenza y su pena (...).¹²⁷

¹²⁶ F. Massardier-Kenney, *op. cit.*, pp. 254-256.

¹²⁷ M. Condé, “Aristide”, en *Traversée...*, p. 71.

Los primeros dos párrafos narran sucesos durante el tiempo del velorio, el relato deja por unos instantes la mente del personaje focalizado para centrarse en los hechos y, en el último párrafo, la narración ya está de regreso en los recuerdos de Aristide.

Como último elemento significativo de los capítulos masculinos quiero resaltar la entrada de cada uno en primera persona, encerrada entre comillas. Es la forma en que el narrador muestra la irrupción del personaje en la sala y se limita a transmitir el pensamiento de llegada. Inmediatamente después, el narrador heterodiegético (o focalización cero) toma la palabra para interpretar los pensamientos y no la vuelve a soltar (ej. 1); cuando hay diálogos entre personajes dentro de los recuerdos, se marcan con guiones, lo cual indica que el narrador sigue al mando del relato y puede haber tenido mayor injerencia en el reporte de esas palabras (ej. 2). Considero que los inicios de capítulo entrecomillados marcan una menor distancia que cualquier diálogo interno, aunque en ambos casos se trate de discurso transpuesto (en el caso de los hombres), o narrativizado (en el caso de las mujeres).

Ejemplo 1

“Yo fui el primero en conocer su verdadero nombre”.

Moïse se repetía estas palabras como si le confirieran algún derecho sobre el difunto, derecho que no consentía en compartir ni con las dos mujeres que lo habían amado, ni con los dos niños que había plantado en sus vientres...¹²⁸

¹²⁸ M. Condé, “Moïse, dit Maringoin, le facteur”, en *Traversée...*, p. 29.

Ejemplo 2

Le dije a Gina, mi hermana:

— ¡Jamás de los jamases me podría casar con ése!

Pero Gina me reprimió:

— Son todos esos libros que lees los que te estropearon la cabeza (...) ¹²⁹

Así, los capítulos femeninos alternan entre discurso narrativizado (mayor alejamiento) y discurso inmediato (mayor cercanía); mientras que en los masculinos se alterna entre discurso transpuesto y narración de sucesos.

En cambio, las dos partes que abren y cierran el relato (“El sereno” y “El antedía”) presentan un narrador heterodiegético que se centra en contar los sucesos (no los discursos) del inicio y el fin del velorio, respectivamente. Son narraciones convencionales, digamos, que describen cómo se desarrollan los hechos, con diálogos intercalados y sin focalización en algún personaje específico. En “El sereno” se presenta tanto la trama como a los personajes o habitantes del pueblo que van a llenar el relato:

Cuando el cortejo alcanzó la casa de Vilma, en el camino cóncavo y el jardín, sobre el pasillo, patinaba ya una multitud de gente, mitad curiosos, mitad enlutados, que llegaron por las noticias. Estaban los directamente involucrados. Rosa, la madre de Vilma, los Lameaulnes, Loulou, el dueño del Vivero, Dinah, su segunda esposa, la sanmartinense, Aristide, su hijo, el único de los tres mayores que se había quedado a trabajar en Rivière au Sel y cada uno sabía bien el por qué del asunto, Jobby, el

¹²⁹ M. Condé, “Rosa, la mère de Vilma”, en *Traversée...*, p. 160.

primer hijo del segundo lecho, un pequeñuelo paliducho que había hecho su confirmación el año pasado (...)¹³⁰

En “El antedía”, por su parte, es el cierre de la noche y de la novela. Cuando los asistentes al velorio se dan cuenta de que son las cinco de la mañana, empiezan a irse poco a poco:

Las mujeres que habían dejado bebés al cuidado de una abuela o de una tía abuela soñaron que se iban a despertar muy pronto llorando por la leche materna y se levantaron aprisa. Los hombres que habían bebido sin sed vieron la altura del ron restante en las botellas, se percataron de la seca e hicieron lo propio.¹³¹

En la parte del sereno, el narrador presenta una escena y no parece tener mucha injerencia en el relato, la impresión mimética es mayor pues muestra los sucesos, sin interpretación evidente. En cambio, en la escena del antedía el narrador sabe lo que las mujeres sueñan y lo que los hombres notan; la mediación del narrador es evidente, y la distancia, mayor.

- **Modo: naturaleza**

Al analizar *En busca del tiempo perdido*, Genette habla de Balbec y de París y del salón de Mme. Verdurin en función de la impresión que esos lugares causaron en Marcel: los lugares en sí mismos no son nada sin una consciencia que los piense y los viva. En cambio, el tratamiento de los espacios, de la naturaleza en particular, en *Traversée...* es similar al

¹³⁰ M. Condé, “Le seréin”, en *Traversée...*, p. 19.

¹³¹ M. Condé, “Le devant-jour”, en *Traversée...*, p. 249.

de las consciencias: unos y otras conviven y, muchas veces, las consciencias son las que están en función de la naturaleza; es una característica presente en la literatura francoantillana que responde a una forma de ver el mundo y que puede resultar exótico para el lector occidental. Agrego el elemento “naturaleza” a la categoría “Modo” de Genette porque considero que la concepción del entorno influye en la distancia narrativa de una forma que el puro análisis a partir de personajes y tiempo no logra transmitir, pues las sensaciones o sentimientos de la naturaleza irrumpen en el mismo plano que los de los seres humanos; podría decirse que, al hablar del entorno natural, el narrador focaliza en él tanto como en los personajes; es decir que a veces no distingue entre la animación de unos y la inanimación del otro, como si en ese mundo no existiera diferencia. A continuación, tres ejemplos con diferentes gradaciones:

La luna cerró sus dos ojos de oro cuando pusieron boca arriba, cara tumefacta al aire, el cuerpo pesado de Francis Sancher. Las estrellas hicieron lo propio. Ninguna claridad se filtró del cielo mudo. [...]

Los seis hombres se miraron pasmados. Luego sin demora, Jacques deslizó el cadáver hacia la camilla de bambú y les hizo señas a sus hermanos para que lo ayudaran. El cortejo se estremeció. Entonces, la luna perezosa reabrió los ojos e iluminó cada recoveco del paisaje.¹³²

En el pasaje anterior, la narración mezcla acciones de personajes con elementos naturales como si tuvieran la misma relevancia: luna, estrellas, hombres, Jacques, cortejo y otra vez luna se plantan en escena y cada uno hace lo suyo.

¹³² M. Condé, “Le serein”, en *Traversée...*, p. 19.

En segunda instancia, con menor gradación:

Fue entonces cuando la lluvia se puso a golpear frenéticamente en el techo como si quisiera advertirle de un peligro.¹³³

En este ejemplo, hay una personificación media, pues se usa la fórmula de comparación “como si”, que atenúa la prosopopeya; pero la forma aspectual incoativa del verbo “ponerse a (hacer algo)” resalta el carácter animado de quien lo hace, en este caso, la lluvia.¹³⁴ El narrador se cuida de no dar vida total al entorno, pero tampoco le anula toda voluntad.

Por último, un ejemplo con el más alto grado de personificación:

Siempre hay que desconfiar del gran viento, de su voz de demente que resuena y retumba a través de cerros y sabanas, que se insinúa por todos los intersticios, que siembra el desorden hasta en el calabazo cerrado de nuestras cabezas. Fue él quien plantó esa idea en el mío. Ahí estaba yo, echada en mi lecho, cuando él se puso a dar vueltas alrededor de mí, a picarme:

—¡Ve! Ve. Anda a alcanzarlo. No te quedes ahí a llorar como una magdalena.¹³⁵

¹³³ M. Condé, “Moïse, dit Maringoin, le facteur”, en *Traversée...*, p. 45.

¹³⁴ Ambas perífrasis verbales, en francés “*se mettre à (faire quelque chose)*”, y en español “ponerse a (hacer algo)”, marcan el mismo aspecto incoativo, el comienzo y duración de una acción.

¹³⁵ M. Condé, “Mira”, en *Traversée...*, pp. 62-63.

En este ejemplo no hay duda: el viento merodea y da ideas por voluntad propia, pues incluso se abre diálogo y el narrador en voz de Mira plasma las palabras del gran viento, como si fueran las de cualquier otro personaje.

El tratamiento de lo inanimado como animado o, en otras palabras, del entorno como personaje, obedece a la compenetración cultural entre hombre y naturaleza presente en el Caribe, donde los límites entre ambos no son definibles y las metáforas y prosopopeyas son más literales de lo que la gente ajena a las culturas aún inmersas en un ambiente rural y muchas veces mágico cree: los personajes hablan con seres inanimados, reciben órdenes suyas, les conceden sentimientos; el narrador nunca cuestiona tales conductas, pues son parte de la idiosincrasia cultural, lógicas dentro de la lógica caribeña.

Victor Segalen, etnógrafo, médico, poeta, etc., francés decimonónico, dejó apuntes y cartas sueltas para un ensayo sobre el exotismo que no llegó a ensamblar. En alguno de los fragmentos dice que “el exotismo de la naturaleza sólo existe si se la siente distinta de uno mismo”.¹³⁶ Si se extrapola esta idea a la novela que traduzco, podría decirse que la naturaleza no es extraña a los personajes y que el nivel de exotismo depende únicamente de la proximidad del lector con la cultura, pero no es inherente al relato, por lo tanto, podría decirse que el narrador es caribeño, pues para él no parece haber exotismo.

En suma, en el modo narrativo, los tipos de discurso con los diferentes enfoques del narrador en los diferentes espacios dan la impresión de que el relato cambia de forma constantemente, lo cual puede influir en la lectura de varias maneras: mayor

¹³⁶ Victor Segalen, *Un ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso y textos sobre Gaugin y Oceanía*, México, FCE, 1989.

identificación con ciertos personajes; mayor confianza en la veracidad de ciertos pasajes, etc. La tarea de la traducción será mantener las mismas distancias que el relato original mantiene entre narrador y lector; intentar causar impresiones similares, lo cual será posible, según mi proyecto, si se respetan el tono lírico e irónico del relato, así como la presencia de los idiomas de ficción.

Voz

El elemento de la voz narrativa resulta más bien un análisis metaliterario. Para terminar el análisis de la novela, retomo dos ideas que vienen al caso. La primera habla de las voces narrativas (que ya se venía anticipando en el Modo al hablar de focalización y uso de persona gramatical para narrar): Genette afirma que no se puede decir que el narrador hable en primera o en tercera persona, pues si es el narrador, debería hablar siempre en primera. Lo que cambia es la actitud narrativa para causar impresiones distintas. La verdadera pregunta, dice Genette, es si el narrador puede usar la primera persona para designar a alguno de sus personajes (narrador homodiegético). Es una decisión estética, no gramatical.¹³⁷ Con esto queda clara la decisión de la autora para diferenciar las voces femeninas de las masculinas, pues el uso de la primera persona para unas y de la tercera para las otras denota la impresión de proximidad que pretende causar el narrador en el lector: las mujeres parecen hablar por sí mismas, su discurso, aunque subjetivo, parece

¹³⁷ *Figures III*, p. 252.

más auténtico; en cambio los hombres son evidentemente narrados por alguien más, característica que parece añadir una subjetividad más entre personaje y lector.

Para concluir este apartado y pasar al análisis del capítulo que se va a traducir, abro la paradoja que plantea Genette para la novela proustiana, y que, casualmente, se encuentra también en *Traversée de la mangrove*. La paradoja teórica es esta: “Una de las ficciones de la narración literaria, la más poderosa quizá, puesto que pasa, por así decirlo, desapercibida, es que se trata de un acto instantáneo, sin dimensión temporal”.¹³⁸ *En busca del tiempo perdido* es una novela que trata de cómo el protagonista logró llegar a escribir una novela; *Traversée de la mangrove* es el nombre de la novela de Maryse Condé, la que el lector real lee, analiza y traduce, pero también es el nombre de la novela que el muerto estaba escribiendo dentro de la ficción. La paradoja práctica es que “el libro ficticio, objeto de relato es, como todo libro, largo de escribir. Pero el libro real, el libro-relato, no conoce su propia longitud: abole su duración”.¹³⁹ Así, el libro de Francis Sancher es difícil incluso de empezar a escribirse, pero el libro de Condé, con el mismo título, no revela nada sobre su proceso de creación.

Crear o no en esta puesta en abismo,¹⁴⁰ sin embargo, dependerá del lector, pues como el dato aparece en una de las narraciones personales, no podemos estar seguros de que Francis Sancher haya mencionado ese título o si más bien su interlocutora, Vilma,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁰ Originalmente, en heráldica, la frase hacía referencia a la insignia dentro de un escudo. La puesta en abismo en el arte se refiere a la integración de un elemento del relato, pintura, escenificación, etc. que guarde una relación de similitud con la obra en su conjunto, *Dictionnaire de l'Académie Française* (DAF), disponible en www.cnrtl.fr.

recuerda selectiva e imprecisamente su conversación, para responderle al extranjero, siempre en su mente, que el manglar no se atraviesa.

Orden, Duración, Frecuencia, Modo y Voz son categorías que me sirven como traductora para plantarme con firmeza en la novela tras haber desmenuzado sus elementos y entendido su estructura: el Orden determina la estructura narrativa a base de recuerdos, o de analepsis, en términos formales; la Duración denota la predominancia de los relatos focalizados en los personajes, por su extensión tanto en el texto como en las horas del relato; la Frecuencia resalta la importancia de los temas dentro del relato; el Modo indica las decisiones narratológicas para causar impresión de cercanía o lejanía del relato; y la Voz obliga a pensar en la literatura misma. Con esto, considero que las decisiones de traducción posteriores al análisis serán más conscientes y seguras.

A continuación se analiza el capítulo que se traduce para este trabajo; teniendo todo lo anterior en cuenta, el análisis parte de los elementos textuales y se alude a las categorías de Genette, a la inversa de como se hizo para explicar la novela.

- EL CAPÍTULO

¿Entonces, un escritor es un holgazán, sentado a la sombra en su corredor
fijando con la vista la cresta de las montañas durante horas mientras
que los demás sudan su sudor bajo el caliente sol del Buen Dios?

Condé, *Traversée...*, 38.

Lucien Évariste es el “escritor” del pueblo, entre comillas porque nunca escribió nada, nunca logró sacudirse los prejuicios sociales y las ideologías impuestas de la clase intelectual de un lugar tan complejo como puede ser un territorio de ultramar, a pesar de unos y para contento de otros. Este personaje representa la sensación de incomodidad común manifiesta en los escritores de la región antillana francesa durante todo el siglo XX. Concentra las frustraciones diglósicas y revolucionarias que permitieron a unos escribir por la defensa de una causa —como Césaire y Confiand y Glissant— con la fuerza de la literatura y la combatividad en la sangre; y que a otros —cuyos nombres ignoramos pero que bien podemos llamar Lucien Évariste— mantuvieron en la inacción y en una efusividad casi ingenua, como la que muestra este escritor frustrado al escuchar que había llegado al pueblo un cubano, y que además era escritor.

En términos del relato, revela muchas dudas sobre la vida del muerto que plagan la novela, que en realidad no pueden tomarse como verdades absolutas porque son parte de una versión individual, como todas las demás: Lucien recuerda pláticas con Francis, o más bien confesiones de éste para acallar las preguntas de aquél, sobre su procedencia (no Cuba, sino Colombia, para decepción del escritor guadalupeño), sobre la maldición familiar que lo llevó a Guadalupe a morir (una vez más, para decepción del nativo, que

esperaba un extranjero racional), sobre sus viajes y sus posturas políticas (para decepción de Lucien, que soñaba con un revolucionario de la Sierra Maestra).

Hacia afuera, muestra las complejidades sociales de Guadalupe a través de la figura del escritor en una sociedad donde éstos no abundan, por razones históricas, económicas y culturales como el rezago educativo, la situación lingüística, los siglos de colonización — de esclavitud— a costas, el carácter eminentemente rural de la población hasta bien entrado el siglo XX. Y muestra, como otra cara de la moneda, las dificultades de ser escritor en Guadalupe; todas las razones conectadas entre sí.

Ya con interpretación y paratextos de por medio, entre líneas pueden leerse las críticas de Condé al ambiente político-intelectual en el que creció y que la constriñó. Ciertos rasgos de la vida de Lucien pueden explicar por qué una escritora como Condé no podría haberse quedado a hacer su labor con comodidad ni naturalidad: presiones sociales por escribir en créole, “la lengua materna”; tratar temas sociopolíticos más que literarios; ser revolucionario hasta el tuétano sin saber muy bien por qué. Todos estos clichés están descritos con ironía y fineza; logran que el personaje transmita ternura y esperanza en una isla que, como dice Mouhamadou Cissé en su ensayo sobre la novela, carece sobre todo de lectores.¹⁴¹

¹⁴¹ Mouhamadou Cissé, “Les personnages écrivains dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé: altération littéraire ou portrait ironique?”, en *La Plume Francophone*, enero de 2009, <https://la-plume-francophone.com/2009/01/01/maryse-conde-traversee-de-la-mangrove/>, fecha de consulta, 7 de mayo de 2016. Glissant se queja y se apena por el mismo fenómeno, hasta el punto de negar la existencia de aquello que lo determina: “No creo que la literatura antillana exista, pues la literatura supone una acción y una reacción entre un público y una audiencia. Yo repito que nosotros, los escritores antillanos, estamos

Como todos los capítulos narrados en tercera persona, es decir, con narrador heterodiegético, “Lucien Évariste” inicia con un discurso entrecomillado en primera persona; el narrador transmite el pensamiento de Lucien al entrar al velorio de su amigo: desde las primeras líneas se marca la decepción del ingenuo escritor que se reprocha a sí mismo haber creído que Francis era quien no era.

A partir del segundo párrafo se muestra el juego narrativo que Condé desarrolla para los personajes masculinos: el relato de la vida del personaje focalizado con punto de partida en el velorio, en donde se unen historia y relato, según los términos de Genette, para dar paso de forma casi imperceptible a las analepsis que llenan la historia. Condé logra que la narración se confunda con el hilo de pensamiento del personaje de forma que al lector le parezca el curso natural del relato: Lucien Évariste llega a casa del muerto y se queda un rato con los hombres a la intemperie lluviosa, después entra en la cámara mortuoria para calentarse, no para rezar, pues hacía mucho que no rezaba ni un *Dios te salve, María*, aunque de niño había sido monaguillo y su madre, sobreprotectora, soñaba con darle un cura a la iglesia. El relato envuelve tanto que de pronto el lector ya no recuerda el velorio de Francis Sancher, pues lo absorbió el recuento de vida del personaje focalizado.

En el relato hay, digamos, dos niveles de analepsis: las del pasado más remoto y las del pasado reciente, es decir, del tiempo en que Francis Sancher llegó a la isla. Entre ambas también hay saltos y la narración va marcando una línea definida: cómo y por qué

escribiendo el prólogo de la literatura del mañana”. Citado en Maryse Condé, “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”, *Yale French Studies*, vol. 2, núm. 83, 1993, p. 121.

Lucien Évariste se vuelve escritor (frustrado), cómo conoce a Francis Sancher y por qué lo emociona tanto el extranjero. Todo tiene que ver con la escritura.

En el primer nivel de analepsis se cuenta cómo el personaje se vuelve revolucionario y ateo tras recibir un macanazo en una manifestación a la que había ido por casualidad en París cuando estudiaba la maestría. En el segundo nivel de analepsis, (aunque en el mismo párrafo) su amigo Carmélien le señala la presencia del extranjero en la isla y le reprocha a Lucien su ingenuidad con respecto a la independencia antillana. Todavía en este plano, la narración parece acercarse aún más a los sentimientos del personaje, casi como si regresara el discurso inmediato, aunque las oraciones subordinadas hagan dejar pronto esa idea:

Un cubano en Rivière au Sel. ¡Un cubano! Lucien, que no ignoraba nada sobre la epopeya de Fidel Castro en la Sierra Maestra, que había tomado partido en su diferendo con el Che, que había admirado *La Última Cena* decenas de veces en el transcurso de los festivales de cine del Tercer Mundo y que sabía la cifra exacta hasta el último hombre de la presencia soviética en Cuba, jamás había visto a un cubano (...)¹⁴²

El capítulo está plagado de oraciones como las primeras dos del ejemplo anterior, que dan la impresión de una menor mediación del narrador y, por lo tanto, de un acortamiento de

¹⁴² Original en el Apéndice, §10.

la distancia de la que habla Genette al analizar el modo narrativo.¹⁴³ Tales oraciones suelen estar marcadas con signos de exclamación.

A partir del momento en que Lucien se entera de la presencia de Francis Sancher en la isla, la narración permanece en el segundo nivel de analepsis (el pasado cercano) y se concentra en la planeación del primer encuentro y, luego, en el recuento de la amistad a pesar de la decepción del revolucionario de plástica de café, nuestro (anti)héroe.

Como en el resto de los capítulos, en éste se revelan datos importantes sobre el muerto y sobre otros personajes. Es la suma de todos lo que da la impresión general al lector una vez concluida la novela. Pero, como dice Genette sobre el narrador que no está a merced de la realidad y lo muestra todo sin velo, pero que tampoco da la palabra al personaje, el narrador de este discurso transpuesto es muy poco confiable a pesar de que aparente, en cada capítulo, representar la consciencia del personaje focalizado.

Un momento clave es cuando Lucien se pregunta qué hacer con todas las anécdotas que le había contado su amigo Francis Sancher en vida, con ron de por medio hacia el final del relato, cuando ya no le importaba que no fuera un barbudo de la Sierra Maestra porque le había tomado mucho cariño, tanto que hasta lo defiende frente a sus antiguos compañeros ideológicos.

Luego de un diálogo entre los dos amigos, el velorio irrumpe de nuevo. Es un cambio narrativo que regresa al grado cero del tiempo. La oración intermedia (subrayada) está en el limbo entre pasado y presente:

¹⁴³ Véase el subtítulo de “Modo” en el apartado anterior de este trabajo sobre el análisis narrativo de la novela.

Cartesiano, Lucien interrogó:

—¿Dónde pasó eso? ¿Cuando estabas en Angola?

Pero Francis Sancher ya estaba lejos y no respondió.

Las flamas de las velas y los cirios que se fundían lentamente en los candelabros dibujaban sombras de animales sobre la pared. A Lucien le pareció inverosímil que su amigo estuviera ahí, silencioso por única vez, apretujado en esa caja de madera mal encuadrada, y un caudal de agua salada le subió a los párpados.¹⁴⁴

A partir de ahí ya no hay analepsis, Lucien ya sólo piensa en cómo retribuirle a su amigo muerto todo lo que le enseñó. Es entonces cuando decide rastrear la vida de Sancher y escribir al respecto. Esta nueva ilusión le permitirá, además, salir de la isla estrecha y convertirse en el conquistador aventurero que soñaba. Las analepsis se convierten en proyecciones de futuro; Lucien piensa en cuando tenga que responder las preguntas incómodas de sus críticos locales sobre su obra, y salir airoso. En fin, el capítulo podría resumirse en que Lucien decide volver a tratar de escribir, así como Genette dice que *En busca del tiempo perdido* es la forma de relato amplificado de la oración “Marcel se vuelve escritor”; o “Ulises regresa a Ítaca”, para *La Odisea*.¹⁴⁵ Pero a diferencia de Marcel y de Ulises, con Lucien no tenemos la certeza de que la acción se realice, sobre todo porque el relato se ha empeñado en describirlo como escritor e idealista frustrado.

La traducción que pretenda mostrar a Lucien Évariste como se muestra en el original deberá percibir y reproducir los elementos irónicos que denotan las burlas

¹⁴⁴ Original en Apéndice, §§ 65-68.

¹⁴⁵ *Figures III*, p. 75.

sociales y personales de Condé escondidas en este relato. Pero además, la traducción debe mostrar los elementos líricos y las imágenes que conforman éste y los demás relatos dentro de la novela. A continuación se presenta la traducción y, en la sección subsecuente, se analizarán los elementos literarios y narrativos, por un lado, y el tratamiento del sistema de notas a pie de página del original, por el otro; por fin, el texto original se confrontará con las decisiones de traducción e, idealmente, todo el trabajo quedará asentado en esa sección.

4. TRADUCCIÓN

Lucien Évariste

§1 "Y pensar cuánto me equivoqué con respecto a él. Lo confundí con un barbudo de la Sierra Maestra, un edificador de mundo, cuando en realidad pertenecía a la especie más peligrosa, aquella que volvió de todo y ahora quema lo que adoró en su antaño. Y sin embargo lo quería, era mi amigo".

§2 Lucien Évariste se había quedado mucho tiempo entre los hombres bajo el toldo en la noche color de lluvia. Ahora, había entrado en la cámara mortuoria no para rezar, sino para calentarse al calor de los cirios y de las letanías. Pues en cuanto a rezar, desde hacía años, Lucien no había recitado un "Dios te salve, María", ni mucho menos un "Confiteor Deo". Sin embargo, había sido monaguillo y su madre, que lo arropaba bajo el sobrepelliz, había soñado con darle un cura a la iglesia. Se había tardado en tenerlo, a este niño, y se preguntaba qué le había hecho al Buen Dios, cansada como estaba después de catorce años de almacenar en vano el esperma de su ardiente marido el doctor Évariste, que tenía su consultorio a dos pasos del presbiterio y de la catedral, pero que, llegada la noche, se mofaba del mandamiento de Dios: no serás lujurioso. Fruto tardío, Lucien había crecido envuelto en encajes y linos. Lo habían alimentado con flor de harina y calmado con flor de azahar. A los siete años, sentado en la banca 32 de la

catedral entre su padre y su madre, daba vuelta a las páginas de un grueso misal y cantaba los cánticos con voz entonada:

§ 3 "Oh, Dios vencedor
Salva, salva a Francia
En nombre del Sagrado Corazón"

§4 Se entiende cómo sufrieron sus padres cuando se volvió revolucionario y ateo.

§5 Todo había comenzado de manera fortuita. Cuando era un sensato estudiante en París, licenciatura en letras clásicas, había seguido a un compañero por pura y simple curiosidad a una manifestación. No había siquiera recorrido cien metros de la calle *des Ecoles* cuando un CRS infiltrado ya le había arrancado la mitad de la oreja de un macanazo. El órgano injustamente mutilado había decidido su porvenir y, desde ese día, se había vuelto un pilar de la lucha estudiantil en todos los frentes. En su tierra, su madre se angustiaba. Pero su padre le repetía alzando los hombros que no tenía por qué atormentarse. Una vez bajo el buen sol de Guadalupe, todas esas ideas se le saldrían de la cabeza. ¿Acaso no habían vuelto a cuadrarse los insumisos de la guerra de Argelia, y succionado uno tras otro de las arcas de la metrópoli? Pero por una vez la ciencia de Lucien padre, infalible en caso de úlcera de duodeno o inflamación de la pleura, se equivocaba. De vuelta a su tierra, Lucien se había negado a vivir bajo el techo familiar y después de haberse afiliado escandalosamente a la causa de los

patriotas, lo habían consagrado columnista en Radyo Kon Lambi y responsable de un programa: "Moun an tan lontan",¹⁴⁶ en el que contaba la vida de héroes, mártires, patriotas, líderes, grandes figuras perdidas de muerte natural y con más frecuencia de muerte violenta que habían combatido para que se despertaran y marcharan los condenados de la tierra. Por cada una de las palabras que caían de su boca, su madre, oreja pegada al receptor de radio, pedía perdón al Buen Dios. Pues para ella, hablar de lucha de clases o de explotación del hombre por el hombre era tan culpable como hablar de fornicación y de adulterio. Para simbolizar de forma tajante el rechazo a su medio de procedencia en el que nadie se casaba sino entre gente de misma piel y misma cuenta bancaria, Lucien se había aparejado con Margarita, una negra negra a la que había recogido en un puesto en Petit Canal. Margarita no sabía hilar tres palabras de francés, pero desde entonces se esmeraba arduamente entre de las risitas de los vecinos.

§6 Lucien estaba feliz de haber regresado a su tierra, recién acabada la maestría. Con más frecuencia que antes de irse, es cierto, un pesar punzante lo sacaba del letargo de esta tierra estéril que no lograba parir su Revolución. ¡Ay, haber nacido en otra parte! En Chile. En Argentina. O a tiro de piedra, en Cuba. ¡Vencer o morir por la libertad!

§7 Así, para llenar las tardes que Margarita pasaba palpitando ante las aventuras de las herederas estadounidenses en

¹⁴⁶ "Gente de antaño".

la pantalla chica, Lucien se había dado a la tarea de escribir una novela. Pero no llegaba a nada, dudaba entre el trazo de un fresco histórico sobre las grandes acciones de los nèg mawon,¹⁴⁷ y una crónica novelada de la gran insurrección del Sur de 1837. Sus amigos patriotas, profusamente consultados, también dudaban, unos se inclinaban por los nèg mawon, otros por la revuelta del Sur, pero todos lo urgían a escribir en su lengua materna, es decir el créole. Lucien, quien a la edad de seis años había recibido de ambos padres un par de cachetadas por haber pronunciado en voz alta la única expresión créole que se sabía, "A pa jé!",¹⁴⁸ no era capaz de hacerlo, y sin atreverse a declarar su incapacidad, miraba sin tocarla la máquina de escribir eléctrica que había comprado a un alto precio. Fue Carmélien Ramsaran quien le había hecho notar la presencia de Francis Sancher en Rivière au Sel.

§8 Carmélien y Lucien se habían hecho amigos a fuerza de quemarse al sol los sábados por la tarde en el estadio y de echarle pestes al portero del Étoile Petite-Bourgeoise. Se veían seguido y molestaban mucho a Margarita con el ruido de sus riñas, pues Carmélien era digno hijo de Sylvestre, que se jactaba de nunca haber tenido en las manos una boleta de voto. Cuando Lucien se embarcaba en sus sobrevuelos ideológicos, Carmélien lo regresaba a tierra con tono burlón:

¹⁴⁷ Negros cimarrones.

¹⁴⁸ "No es broma".

§9 -Abre los ojos, amigo, nosotros ya somos europeos. La independencia es una bella durmiente que ningún príncipe va a volver a despertar.

§10 ¡Un cubano en Rivière au Sel! ¡Un cubano! Lucien, que no ignoraba nada sobre la epopeya de Fidel Castro en la Sierra Maestra, que había tomado partido en su diferendo con el Che, que había admirado *La Última Cena* decenas de veces en el transcurso de los festivales de cine del Tercer Mundo y que sabía la cifra exacta hasta el último hombre de la presencia soviética en Cuba, jamás había visto a un cubano, ¡visto con sus dos ojos!, aparte quizás de los músicos de la Sonora Mantecera que alegraban los días del barrio latino cuando él era estudiante. Pero esos eran cubanos de Miami, gusanos, contrarrevolucionarios.

§11 Un cubano en Rivière au Sel, ¿pero qué podía hacer ahí? Carmélien hizo una mueca:

§12 -Dice que es escritor.

§13 -¿Escritor?

§14 Lucien daba de brincos pensando en Alejo Carpentier y José Lezama Lima, y ya se veía discutiendo estilo, técnica narrativa, uso de la oralidad en la escritura. Por lo común, semejantes discusiones eran imposibles; los pocos escritores guadalupeños pasaban la mayor parte de su tiempo perorando sobre la cultura antillana en Los Ángeles o en Berkeley. Carmélien en vano intentó deslavarle el entusiasmo agregando que, según él, era uno de esos indeseables a quienes Fidel Castro había sacado por

culpa de sus vicios, pero no lo escuchó. ¡Un cubano en Riviére au Sel! ¿Cómo acercársele?

§15 Tras maduras reflexiones, Lucien se decidió a dirigirle una epístola detallada para invitarlo a uno de sus programas de Radyo Kon Lambi. Sin embargo, transcurrieron largas semanas de espera. En vano acechó la camioneta amarilla del cartero, fue hasta la oficina de correos y advirtió a la redonda que esperaba un pliego importante; nada. Contra la opinión de Margarita quien, por su parte, oía decir lo peor de Francis Sancher, simplemente se decidió a ir a verlo. La práctica es común en los pueblos y poblados. A Dios gracias no estaban en La Pointe, donde la más mínima visita debía anticiparse con una llamada telefónica.

§16 Lucien se preparó febrilmente para el encuentro. Hizo una copia de sus mejores programas, en particular del que se realizó al día siguiente de la muerte de Cheikh Anta Diop con un profesor beninés, que milagrosamente tenía un cargo en Anse Bertrand. El beninés nunca había leído *Naciones negras y culturas*. ¡Qué importa, era un auténtico hijo de África! Pasó dos noches redactando anteproyectos de sus dos novelas, destrozando en la mañana lo que con gran esfuerzo había concebido en la negrura. Finalmente, por temor a parecer pretencioso, se decidió a ir con las manos vacías.

§17 Llegó a Riviére au Sel a eso de las seis de la tarde, el corazón latiéndole a un ritmo endemoniado, como si fuera a presentar un examen. Sin embargo admiró, antes de que se ahogara

en la sombra, ese paisaje sin exceso que lo conmovía cada vez. La tierra generosa entre los pies de los ñames peludos y de los árboles de plátano apretados unos contra otros por el miedo al gran viento y para sostener mejor la pesada excrecencia de sus pencas envueltas de azul, sus torreones verde oscuro de la selva y, en el horizonte, la cadena montañosa, masiva, dócil y vigilante a la vez. Le había entregado su corazón a esta región.

§18 Cuando bajaba a La Pointe, una vez al mes, para las interminables comidas en casa de sus padres durante las cuales su papá lo aleccionaba sobre cómo la política arruinaba la vida en este mundo, y su madre, en el otro... ¡cómo los compadecía por su asfixiante cara a cara con el calor y el concreto!

§19 Ni hablar, a pesar de su barba, Francis Sancher no se parecía nada a un barbudo.

§20 Despechugado, camisa bien abierta sobre su vello rizado, veía fijamente su máquina de escribir como a un adversario del cual se conoce el carácter correoso. Levantó hacia Lucien una bella mirada brumosa en la que flotaban sueños y sinrazón, y exclamó:

§21 —¿Una carta? Pero qué idea. Yo sólo abro mis facturas. ¿Y qué me decías en la carta?

§22 Paralizado por la emoción, Lucien se enfangaba en medio del discursillo que había preparado en el camino. Francis Sancher lo escuchó, una sonrisa a la vez paternal y burlona se le dibujaba

en los labios, fue por una botella de ron y dos vasos, luego declaró:

§23 -Tocaste la puerta equivocada, muchacho. Permíteme que te diga así. Yo, éste que ves delante de ti, no sabría hablarte más que de hombres y mujeres bajo tierra con las mismas ganas interrumpidas de vivir. Punto. Nada de combates gloriosos. Y además, esos que dices, jamás he oído sus nombres. Pues no soy quien tú crees. Yo, casi zombi, trato de fijar la vida que voy a perder con palabras. Para mí, escribir es lo contrario de vivir. Es mi muestra de senilidad.

§24 Lucien protestó, afirmó que la literatura era necesariamente la prolongación de un combate, apelando a Césaire y sus armas milagrosas al rescate. Francis Sancher se carcajeó:

§25 -Antes yo hablaba así.

§ 26 -¿Antes de qué?

§27 Echándose un fondo de ron como para tumbar a un kok gim¹⁴⁹ de buen tamaño, Francis Sancher replicó:

§28 -Y para empezar, no soy cubano. Nací en Colombia, en Medellín. Según la costumbre, a sus siete meses, mi madre había dejado la plantación y se había ido a esperar mi nacimiento a casa de sus padres, viejos burgueses momificados en sus prejuicios que vivían en una de las pocas casas bonitas y viejas de esa horrible ciudad industrial a dos pasos de la iglesia de San José. Estuvo a punto de morir al dar a luz y, mientras luchaban por su vida, me

¹⁴⁹ Gallo de pelea.

olvidaron cuarenta y ocho horas cubierto de sangre y de materia fecal en la esquina donde me había puesto la partera. Me debí haber muerto entonces.

§29 -Pero sí has ido a Cuba, ¿no?

§30 -¿Cuba? Después, mucho después.

§31 -¿Luchaste...? ¿Luchaste?

§32 En esto, al saludo de los furiosos ladridos de los perros que, cosa curiosa, acababan apenas de mover la cola al ver a Lucien, Moïse el Zancudo irrumpió en plena pregunta. Lucien no era el tipo de hombre que escuchaba las habladurías. Sin embargo, notó en el recién llegado una cara bastante agria, la misma que hacía Margarita cuando él mantenía una larga conversación con algún intruso. Francis Sancher divagaba mientras tanto:

§33 -Mi padre tenía en la cara una gran mancha rojo vino en medio de la cual nadaba su ojito frío como el de un tiburón. Tengo la impresión de que siempre vestía de negro, pues todo su ser evocaba para mí la muerte. En realidad, seguro usaba trajes de tela blanca tiesa que los cuidados de nuestras innumerables sirvientas almidonaban. Todas las tardes, mi madre nos hacía arrodillarnos a mi hermano y a mí al pie de su cama en el gran cuarto enlosado de rojo y, los ojos fijos sobre el crucifijo, nos hacía rezar por él. Sabíamos que una maldición pesaba sobre la familia.

§34 En este punto del discurso, Moïse miró a Lucien con aire de decir:

§35 -¿Se le zafó el coco, eh? ¿Se le zafó el coco?

§36 Mientras que Lucien, que bien o mal había recobrado el ánimo, se mofaba:

§37 -¡Una maldición! Hablas como negro de campo.

§38 -¡Una maldición, te digo! Que se traducía en muertes súbitas, brutales, inexplicadas, siempre a la misma edad, la cincuentena. Mi abuelo se volcó de un caballo regresando de una partida de cartas en la que había hecho trampa como de costumbre. Mi bisabuelo murió tras una noche en la que ni siquiera le había hecho el amor a su amante favorita, Luciana. Mi tataratataratarabuelo, al día siguiente de sus segundas nupcias, se ahogó en los pantanos de Louisiana donde se había refugiado huyendo de Guadalupe...

§39 Lucien se sobresaltó:

§40 -¿De Guadalupe? ¿Qué me estás queriendo decir ahora?

§41 -Ah, y todavía no te he dicho todo. Hay papeles que prueban que todo parte de aquí.

§42 -¿De aquí?

§43 -¿Has oído hablar de una Habitación Saint-Calvaire?

§44 -¿Saint-Calvaire? Yo no soy historiador. Pregúntale a Émile Étienne.

§45 Este primer encuentro terminó con una borrachera monumental, a tal punto que Lucien, en el camino de regreso a Petit Bourg, había estado a punto de caerse en el río Moustique.

§46 Dos días después, al encontrarse a Émile Étienne en plena calle Frébault en La Pointe, le preguntó. Pero Émile Étienne había alzado los hombros y tildado de "collonadas" sin fundamento histórico los asuntos de Francis Sancher.

§47 Carcomido por la curiosidad, Lucien había regresado a ver a Francis Sancher para tratar de armar pedazo a pedazo el rompecabezas que formaba su vida:

§48 -¿Entonces fuiste médico militar?

§49 -Si quieres. ¿Sabes cuándo empezaron a desconfiar de mí? Cuando empecé a apiadarme de los portugueses. Al principio, para mí también eran sólo una bola de canallas que habían desangrado el país y se merecían lo que les sucedía. Y luego, en un cuarto del hotel Tivoli, junto al mío, Doña María muere de cáncer. Con el pretexto de que ya estaba condenada de todas formas, su marido había arrasado con todas sus joyas, colgante y tocados, y se había trepado al primer avión hacia Lisboa. En los muy raros momentos en que ella no sufría como un animal, me deslizaba hasta su cabecera y le leía su novela favorita, *Los hermanos Karámazov*: "Es necesario que un hombre se esconda para que se le pueda amar".

§50 ¿Qué hacer con todas esas anécdotas sin pies ni cabeza?, se preguntaba Lucien, ¿qué hacer con ellas?

§51 No resolvía el problema. Pero a fuerza de vaciar seco tras seco con Francis Sancher, se ponía tales borracheras que Margarita echaba pestes al recibir su aliento en plena cara.

§52 Pronto empezó a circular información venida de otra fuente, a saber, de Sylvanie, la mujer de Émile Étienne, quien repetía o deformaba las palabras de su marido. Según esto, Francis Sancher se tomaba por el descendiente de un beké maldecido por sus esclavos que había regresado a errar en los lares de sus crímenes pasados. Si bien tales historias dejaban escépticos a los intelectuales, las almas populares se deleitaban con ellas y todo el mundo espiaba a Francis Sancher cuando iba a reponer sus provisiones de ron al pueblo, y en verdad le veían la cara bastante maldita. Las mujeres escondían su debilidad por ese acomat-boucan¹⁵⁰ de hombre, tan alto, tan recto bajo su ramaje plateado. Pero los hombres no lo soportaban y le decían de todo:

§ 53 -¡Es ése! ¡Es ése mismo! ¡El mismo! Antes de venir a encallar por aquí cuerpo y bienes, dejó su carga de suciedades por el mundo. Y su padre antes que él.

§54 Cuando Margarita, cabeza contra la almohada, le contaba a Lucien esos cuchicheos, él se enfurecía.

§55 -¿Cómo puedes repetir semejantes tonterías?

§56 Pues conforme pasaba el tiempo y las semanas se añadían a las semanas, Lucien fue olvidando las meras razones ideológicas de su interés inicial por Francis Sancher y sencillamente le fue tomando afecto. Era el hermano mayor y el padre joven que no había tenido, burlón y tierno, cínico y soñador. Tras la supuesta

¹⁵⁰ Especie de árbol.

violación de Mira y la seducción de Vilma, Francis Sancher no tuvo defensor más celoso que él:

§57 -En este país, la vida sexual de cualquier hombre es un cenagal en el que no conviene meter el pie. ¿Por qué pretenden desecar precisamente éste?

§58 Y recordarle a cada quien las hijas preñadas, las vírgenes desfloradas, los niños sin padre reconocido que había sembrado al viento.

§59 Las relaciones entre Lucien y Francis Sancher no fueron del gusto de todo mundo. Los patriotas que vivían en la región encontraron la forma de ofuscarse y de quejarse. Resulta que el columnista de Radyo Kon Lambi, en lugar de predicar con el ejemplo, frecuenta a un personaje dudoso. Pues, al sumar dos más dos, podía tenerse una idea veraz de la turbia biografía de Francis Sancher. En consecuencia, se convocó a Lucien a un verdadero tribunal y fue invitado a explicarse, cosa que hizo:

§60 -Messié, kouté.¹⁵¹ Mucho tiempo yo también creí que se debía comer patriota, beber patriota, besar patriota. Dividí al mundo en dos: nosotros y los canallas. Hoy me doy cuenta de que es un error. Error. Hay más humanidad y riqueza en ese hombre que en todos nuestros hacedores de discursos en créole.

§61 Después de eso, que no gustó, el programa "Moun an tan lontan" fue interrumpido, pero a Lucien le importó poco,

¹⁵¹ Escuchen, señores.

suspendido como estaba casi cada tarde de los labios de Francis Sancher:

§62 -La tierra estaba seca, blanca bajo la luna. Sabíamos que la muerte podía venir de cualquier parte y la esperábamos, fatalistas. Yo, ojos cerrados, me hacía mi propia película y repasaba la cara de una mujer que conocí un día de fiestas carnestolendas en Sinaloa.

§63 -¿Una mujer? Pensaba que no te gustaban las mujeres.

§64 -Te he dicho que no me fío de ellas, no es lo mismo. He ensartado más mujeres de las que tú podrías en toda tu vida, ni aunque llegaras a los ciento siete años. ¿Sabes cuál es mi recuerdo más bello? Habíamos reconquistado un pueblo. Devastados de cansancio, entré a una concesión que creía desierta. Una chica, casi una niña, los senos apenas le repuntaban, estaba hecha ovillo sobre una estera. Al verme, lanzó un grito de terror. Aún siento en la nariz el olor de su sangre virgen.

§65 Cartesiano, Lucien interrogó:

§66 -¿Dónde pasó eso? ¿Cuando estabas en Angola?

§67 Pero Francis Sancher ya estaba lejos y no respondió.

§68 Las flamas de las velas y los cirios que se fundían lentamente en los candelabros dibujaban sombras de animales sobre la pared. A Lucien le pareció inverosímil que su amigo estuviera ahí, silencioso por única vez, apretujado en esa caja de madera mal encuadrada, y un caudal de agua salada le subió a los párpados. Se acercó al ataúd como si, a través del vidrio, Francis

Sancher le fuera a indicar que por fin terminaba con la farsa y retomaba su lugar en el mundo, para revelar lo que había escondido a lo largo de los días.

§69 Cierta, la muerte es sorprendente. Un día, un hombre está. Habla, ríe, ve a las mujeres y un fuego se le enreda en el hueco de los muslos. Al día siguiente, está rígido como un pedazo de madera.

§70 ¿Con qué tributo pagarle al amigo tan repentinamente desaparecido?

§71 Fue entonces cuando germinó una idea en el ánimo adolorido de Lucien. De inicio tímida, dubitativa, incluso incómoda, pronto tomó sus riendas y no lo dejó quieto. En lugar de acorralar a los nèg mawon o a los campesinos del siglo XIX, hijo de hoy y del pueblo, ¿por qué no atar cabo a cabo los recuerdos y restos de confianzas, apartar las mentiras, reconstituir la trayectoria y la personalidad del difunto? Claro que este idealista ya sin ideal no le haría la jugada fácil. Tendría que rechazar el vértigo de los lugares comunes. Mirar a los ojos a las verdades peligrosas. Disgustar. Chocar.

§72 ¿Y para escribir ese libro, acaso no tendría que seguir cada rastro del héroe? ¿Reunir las huellas que dejó en los caminos? ¿Recorrer sus pasos con los suyos?

§73 Europa. América. África. Francis Sancher había recorrido todas esas regiones. ¿Acaso él no debía hacer lo mismo? Sí, él también dejaría esta isla estrecha para respirar el olor de otros

hombres y de otras tierras. Le pareció que ésta era la ocasión que soñaba en secreto desde que regresó a su tierra, desde que había enterrado sus fuerzas vivas y mantenía una lucha sin salida. Reengalanado, se sintió el alma de un conquistador que parte hacia una gran aventura y lanzó una mirada triunfante alrededor.

§74 Se vio editado por una gran editorial de la Rive Gauche, aclamado por la prensa parisina, pero enfrentando la crítica local:

§75 -Lucien Évariste, ¿es guadalupeña esta novela?

§76 -Está escrita en francés. ¿Qué francés? ¿No pensaste en escribirla en la lengua de tu madre, el créole?

§77 -¿Acaso tú también, como el talentoso martiniqués Patrick Chamoiseau, deconstruiste el francés-francés?

§78 Ah, él sabría responderles, hacerlos añicos.

§79 Una sana impaciencia corrió ardiendo por sus venas. Su mirada recorrió afiebrada el cuarto donde, a la larga, las rezadoras se adormecían, el rosario frágilmente detenido entre los dedos, los labios articulando pastosamente:

§80 "Te alabamos, oh Dios, cantamos tus alabanzas

Y tu nombre está presente entre nosotros.

Todos cuentan tus maravillas"

§81 Fue entonces cuando entró Émile Étienne, el historiador, que se había quedado púdicamente afuera con los hombres, el resplandor de las velas se reflejaba sobre su gran frente desplumada. Se hizo

del ramo, lo remojó en el agua bendita y roció torpemente el ataúd. En su prisa, Lucien estuvo a punto de acercársele y urgirle que revelara todo lo que sabía de Francis Sancher. ¿Era verdad lo que la gente decía? ¿Había sido su confidente? Lucien apenas pudo contenerse y le lanzó a Émile Étienne una mirada amenazadora que éste no logró explicarse, pues tras haber colaborado varias veces en "Moun an tan lontan", sus relaciones eran excelentes.

5. PROCESO DE TRADUCCIÓN

- CATEGORIZACIÓN DE ELEMENTOS LITERARIOS Y NARRATIVOS

...la imposible vecindad de las cosas sólo es posible en la enunciación y en su transcripción; sólo pueden yuxtaponerse en el no lugar del lenguaje.

Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 10

Todos los apartados teóricos (la postura traductora, el enfoque traductológico, el contexto de la obra, su análisis narratológico) pretenden explicar desde diversos puntos los criterios de traducción. Pero ninguno tiene utilidad sin el proceso mismo de la traducción ni sin el texto final. Por lo tanto, en este apartado se desmenuza el texto para mostrar, en la medida de lo posible, el proceso de traducción, y para explicar las decisiones con base en ejemplos, descripciones y contrastes con el original.

Dado que el fin de mi proyecto de traducción de *Traversée de la mangrove* (con el capítulo “Lucien Évariste” como modelo) es mantener la ficción del original en la lengua de llegada, el proceso se centra en reproducir los recursos estilísticos y narrativos del original, pues, siguiendo a Foucault en *Las palabras y las cosas*,¹⁵² es sólo en las palabras donde pueden evidenciarse los elementos literarios de este texto francoantillano, cuya diglosia se hace patente sólo a través de la lengua. Con palabras en español aspiro a reflejar el carácter lírico de la escritura de Condé; mostrar las imágenes que aparecen en francés; evidenciar los cambios narratológicos que provocan sensación de lejanía o de

¹⁵² Véase el capítulo sobre las Meninas; Foucault, *Las palabras y las cosas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), México, Siglo XXI, 2ª ed., 2010.

cercanía con el personaje focalizado; dar la sensación de que el relato sucede en francés y en créole; dejar latentes las referencias; dejar entrever las críticas sociales de la autora.

Sin embargo, pretendo que el texto traducido muestre efectos completos que la delimitación cartesiana del párrafo anterior no permite. Si no puede leerse el texto limpio, aislado de los prejuicios o sesgos que provocan las explicaciones de la traductora, no podrá confrontarse con su proyecto para juzgar si, en efecto y según el proyecto bermaniano, son dos caras de una misma moneda. Por esta razón, el desmenuzamiento del texto se hace en un apartado distinto a la traducción y ésta antecede en orden a la presente explicación. Sólo leyendo el texto sin interrupciones se podrán percibir los efectos aquí descritos.

Las categorías obedecen a elementos del texto que considero necesario exponer ya sea por el efecto general que causan, por su relevancia en la novela o por las decisiones de traducción que implican según el proyecto presentado. Es una categorización personal porque sólo podrá concordar con un conjunto de original, proyecto de traducción y traductor específico; si alguno de los tres elementos varía, la categorización variará también. Las categorías se influyen mutuamente y es la suma de todas lo que permite identificar los efectos generales de la novela pues, como muestra Foucault en *Las palabras y las cosas*, aunque las asociaciones parezcan *sui generis*, como el listado de los animales del zoológico del cuento de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”,¹⁵³ la posibilidad de tal categorización es símbolo de dos cosas: uno, la capacidad del lenguaje para asociar

¹⁵³ Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952.

lo inasociable, y dos, el hecho de que las categorías que el hombre ha establecido en cada momento histórico sean a la vez producto y molde de una forma de pensamiento. Las categorías que rigen cada mundo son compatibles entre sí y se asemejan en sus formas: Foucault hace la asociación entre la historia natural de Tournefort y la gramática general de Beauzée para definir el mundo del siglo XVIII; ahora podría pensarse en las concordancias entre capitalismo y democracia como categorías rectoras del mundo occidental del siglo XX-XXI. En la literatura, cada obra de ficción constituye un mundo propio, con verosimilitud interna; ese mundo está influido forzosamente por el contexto histórico-social; y al traducirse cada obra entra en juego otro mundo con —quizá— otro contexto vigente, el del traductor.

A partir de este engranaje de mundos, las categorías necesarias para mostrar el proceso de traducción son: 1) estilo literario; 2) crítica autoral subyacente; 3) idiomas de ficción; 4) narrativa; 5) referencias crípticas; 6) pérdidas y explicaciones. Dentro de cada categoría, los elementos están ordenados según mi análisis de predominancia en el texto original, ya sea por frecuencia o por la importancia de su efecto en la novela. Los ejemplos están precedidos del texto original, y para cada uno se indica el párrafo en que aparece (símbolo de § seguido por el número), además, se indican los párrafos donde hay ejemplos similares; no se anotan todos en este apartado para aligerar la lectura.

Categorías

1) Estilo literario

En la novela prevalece un tono lírico, adjetivo que se aplica a la prosa que presenta cualidades estéticas similares a las de la poesía clásica apropiada para el canto al son de la lira en la que se reflejan en mayor medida los sentimientos y la subjetividad del poeta, a diferencia de las poesías épica y dramática.¹⁵⁴ Si bien considero que los capítulos femeninos son más líricos que los masculinos, pues además de la cadencia musical hay una mayor expresión de sentimientos y una narración en primera persona,¹⁵⁵ la estructura de la narración nunca abandona las figuras retóricas que reflejan esta característica. Por lo tanto, el tono de la novela se mantiene constante a pesar del cambio de focalización del narrador: el efecto general transmite la solemnidad y el letargo de una noche de velorio. El lirismo en *Traversée de la mangrove* conserva, de la definición clásica, la expresión de sentimientos y la presencia de una cadencia particular, sin embargo no evoca ya la música de la lira sino, más bien, un ritmo narrativo personal de la autora.¹⁵⁶ El lirismo se asemeja mucho a la “música” descrita por Julia Kristeva:

Con *música* me refiero a la entonación y al ritmo, que juegan sólo un papel subordinado en la comunicación diaria pero aquí [en la novela] constituyen el

¹⁵⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa Calpe*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, s. v. POESÍA.

¹⁵⁵ La diferencia entre capítulos femeninos y masculinos se explica en el apartado sobre la novela. Ver, específicamente, la nota 117.

¹⁵⁶ Véase DLE, s. v., LÍRICO, CA.

elemento esencial de la enunciación y nos llevan directamente al lugar de su sujeto, sin ellos silencioso.¹⁵⁷

Como la intención principal de la traducción es mantener la ficción del original con todos sus elementos, pretendo representar la estética del original en la medida de lo posible, es decir, hacer un texto en español que dé cuenta de los efectos generales del estilo de Condé, sin que el español suene muy forzado o no suene a español. Intento, por decirlo de otra manera, transgredir en aras de la literatura sin abusar de la transgresión: una vez más los lugares comunes inevitables al teorizar sobre un oficio artesanal. Como dice Haroldo de Campos citando a Bense: dada la imposibilidad de sustituir la “información estética” de una lengua, pues es su realización y su instrumento al mismo tiempo, la traducción creará su propia “información estética”, aunque semánticamente sea muy similar a la lengua original.¹⁵⁸

A continuación enuncio y ejemplifico las figuras retóricas que dan cuanta del estilo literario; como se verá, los recursos estilísticos se traslapan constantemente, lo que pronuncia el efecto.¹⁵⁹

¹⁵⁷ En su ensayo, Kristeva analiza la novela *H* de Philippe Sollers. Julia Kristeva, “The novel as polylogue”, en *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, Thomas Gora et al. (trads.), Nueva York, Columbia University Press, 1980, pp. 159-209.

¹⁵⁸ Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Rodolfo Mata (trad.), México, Siglo XXI, 2000, p. 187.

¹⁵⁹ Las mayoría de las definiciones (abreviadísimas) de las figuras retóricas las tomo del Prontuario de retórica creado por el Dr. Rafael Olea para sus alumnos del CELL, del Colmex, a su vez basado en el curso de “Iniciación a las investigaciones literarias”, impartido por la Profa. Yolanda Bache Cortés en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. Si la fuente es distinta, se indica entre paréntesis después de la definición.

- **Ritmo y aliteración: reiteración de sonidos semejantes, con frecuencia consonánticos.**

Ritmo y aliteración aparecen juntos en la categorización porque muchas veces son figuras indisociables. Además de identificar el ritmo en pasajes específicos, considero que la novela tiene una cadencia propia que se descubre al leer extractos más largos y que se afirma con una lectura del total. La aliteración, en esta obra, además de ser consonántica, es también vocálica, como se verá a continuación. El ritmo está marcado con diagonales, las aliteraciones consonánticas con subrayado, y las vocálicas en negritas.

1. §68 *Lucien trouva invraisemblable que son ami soit là,/ pour une fois silencieux,/ à l'étroit dans cette boîte de bois mal équarri/ et un flot d'eau salée lui monta aux paupières.*

§68 A Lucien le pareció inverosímil que su amigo estuviera ahí,/ silencioso por única vez,/ apretujado dentro de esa caja de madera mal encuadrada,/ y un caudal de agua salada le subió a los párpados.

Hay un inicio prosaico, cortado con una incisa que sirve de lazo para la siguiente frase rítmica, poética y aliterada, con oración yuxtapuesta final, sin corte de puntuación, de misma extensión silábica. Conservo la esdrújula “párpados” aunque saque de ritmo, para privilegiar y conservar la imagen del original.

2. §6 *Plus souvent qu'à son tour, c'est vrai, un poignant regret le prenait de la torpeur de cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution.*

§6 Con más frecuencia que antes de irse, es cierto, un pesar punzante lo arrancaba del letargo de esta tierra estéril que no lograba parir su Revolución.

Se construye la tensión de toda la oración con ritmo en torno a las aliteraciones en “r” y “rr” para culminar en la palabra clave, “Revolución”. A diferencia del primer ejemplo, en donde las aliteraciones cambiaron en la traducción, en este ejemplo la aliteración estaba ligada al contexto; los sonidos aliterados no podían variar.

(Más ejemplos de este tipo en:

§20: *rêves et déraison*; sueños y sinrazón

§47: *tenter de mettre morceau à morceau le puzzle...*; tratar de armar pedazo a pedazo el rompecabezas...)

- **Metáfora: designa un objeto mediante otro.**

Subrayadas.

1. §14 *Carmélien eut beau s'efforcer de doucher son enthousiasme en ajoutant que, selon lui, c'était un de ces indésirables que Fidel Castro avait mis dehors...*

§14 Carmélien en vano intentó deslavarle el entusiasmo agregando que, según él, era uno de esos indeseables a quienes Fidel Castro había sacado...

“*Doucher*” significa literalmente “bañar”. Sin pronominalización y en sentido figurado, significa disminuir; su complemento designa un estado de ánimo (*Trésor de la Langue Française informatisé*, en adelante TLFi), como el entusiasmo. “Deslavar” significa limpiar y lavar algo muy por encima sin aclararlo bien y, metafóricamente, quitarle fuerza a algo (Diccionario de la Lengua Española, en adelante DLE). La metáfora en español conserva el sentido y el campo semántico de agua.

2. §8 *Quand Lucien s'embarquait dans ses envolées idéologiques, Carmélien le ramenait sur terre d'un ton moqueur...*

§8 Cuando Lucien se embarcaba en sus sobrevuelos ideológicos, Carmélien lo regresaba a tierra con tono burlón...

Ésta es una metáfora con campo semántico de viaje que ilustra bien las diferencias de pensamiento entre los dos amigos.

(Más ejemplos de este tipo en:

§2: *sa mère, le couvant des yeux dans ses surplis*; su madre, que lo arropaba bajo el sobrepelliz

§7: *une fresque historique retraçant les hauts faits des Nèg mawon*; el trazo de un fresco histórico sobre las grandes acciones de los nèg mawon

§52: *ramure argentée*; ramaje plateado)

- **Comparación o símil: establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos.**

Subrayadas.

1. §20 ...il fixait sa machine à écrire comme un adversaire dont on connaît le caractère coriace.

§20 ...veía fijamente su máquina de escribir como a un adversario del cual se conoce el carácter correoso.

2. §69 Un jour, un homme est là. [...] Le lendemain, il est rigide comme une bille de bois.

§69 Un día, un hombre está. [...] Al día siguiente, está rígido como un pedazo de madera.

Éste es uno de los recursos más usados en la novela y en los que, generalmente, el segundo término de comparación es un elemento de la naturaleza, como se ve en el ejemplo 2.

(Más ejemplos de este tipo en:

§17: *le cœur battant à un rythme endiablé, comme s'il allait passer un examen*; el corazón latiéndole a un ritmo endemoniado, como si fuera a presentar un examen

§33: *son petit œil froid comme celui d'un requin*; su ojito frío como el de un tiburón

§37: *Tu parles comme un Nègre des champs*; Hablas como negro de campo

§49: *souffrait [pas] comme une bête*; sufría como una bestia)

- **Sinestesia: asociación de elementos de diferentes dominios sensoriales.**

Subrayadas.

§2 Lucien Évariste s'était tenu longtemps parmi les hommes sous la bâche dans la nuit couleur de pluie.

§2 Lucien Évariste se había quedado mucho tiempo entre los hombres bajo el toldo en la noche color de lluvia.

Como suele suceder en los momentos en que el tiempo del relato regresa al tiempo de la historia, el entorno físico de la isla se hace patente y la naturaleza se refleja en la prosa. Por un lado, la evocación de elementos sensoriales, en especial ópticos, da imágenes más vivas; el lector-espectador pasa a ser lector-experimentador. Y por otro lado, las asociaciones semánticas de este tipo evidencian la capacidad de la literatura de unir elementos, de inicio, incompatibles. Tomo el color de la lluvia como sinestesia porque, si bien la lluvia no forzosamente carece de color, no es su característica sensorial principal, mientras que sí puede serlo para la noche.

- **Zeugma: coordinación de dos palabras que pertenecen a campos léxico-semánticos distintos; a veces se relaciona con la polisemia (Prontuario de retórica).**

Subrayados.

1. *§2 À présent, il était entré dans la chambre mortuaire non pas pour prier, mais pour se réchauffer à la chaleur des cierges et des litanies.*

§2 Ahora, había entrado en la cámara mortuoria no para rezar, sino para calentarse al calor de los cirios y de las letanías.

Además de traslaparse con un pleonasma (recurso que se verá en la categoría de Idiomas de ficción), el contraste entre los campos semánticos de cirios y de letanías permite entender el valor del aspecto religioso en la novela y en la sociedad guadalupeña. El personaje es ateo, pero a las creencias subyacen las tradiciones y las letanías siguen calentando el alma.

2. *§5 ...son milieu d'origine où on ne se mariait qu'entre gens de même peau et de même compte en banque...*

§5 ...su medio de procedencia en el que nadie se casaba sino entre gente de misma piel y misma cuenta bancaria...

Se muestra el mismo recurso con tono irónico ante el racismo y el clasismo guadalupeños.

3. §2 *Il avait été nourri à la fleur de farine et calmé à la fleur d'oranger.*

§2 Lo habían alimentado con flor de harina y calmado con flor de azahar.

Éste es un juego polisémico con las acepciones de “flor”: la mejor parte de algo y el brote de la planta (DLE). Es una muestra de la riqueza literaria de la novela.

(Más ejemplos de este tipo en:

§53: *venir échouer par ici corps et biens*; venir a encallar por aquí cuerpo y bienes)

- **Anáfora: repetición de una o más palabras al principio de enunciados sucesivos.**

Subrayadas.

§10 Un Cubain à Rivière au Sel! Un Cubain! Lucien, qui n'ignorait rien de l'épopée de Fidel Castro dans la Sierra Maestra, qui avait pris parti dans son différend avec le Che, qui avait admiré La Ultima Cena des dizaines de fois au cours des festivals du Tiers Monde et qui savait jusqu'au dernier homme le chiffre de la présence soviétique à Cuba n'avait jamais vu un Cubain, de ses deux yeux vu!

§10 ¡Un cubano en Rivière au Sel! ¡Un cubano! Lucien, que no ignoraba nada sobre la epopeya de Fidel Castro en la Sierra Maestra, que había tomado partido en su diferendo con el Che, que había admirado *La Última Cena* decenas de veces en el transcurso de los festivales de cine del Tercer Mundo y que sabía la cifra exacta hasta el último hombre de la presencia soviética en Cuba, jamás había visto a un cubano, ¡visto con sus dos ojos!

Las cuatro oraciones subordinadas relativas comparten el antecedente "Lucien"; además, están encerradas entre dos discursos inmediatos del mismo personaje. El ritmo de este fragmento no es el ritmo lírico de todo el texto, este ritmo indica la puerilidad de la situación descrita: el narrador muestra la emoción de Lucien mediante una sucesión de oraciones sin mucha elaboración sintáctica que explican, o presumen, el gran vínculo que lo ata al desconocido y evoca una narración infantil con la repetición del relativo "que".

- **Prosopopeya: personificación de seres no animados.**

Subrayadas.

§9 —*Ouvre les yeux, mon cher! Nous sommes déjà européens! L'Indépendance est une belle endormie qu'aucun Prince ne réveillera plus.*

§9 —Abre los ojos, amigo, nosotros ya somos europeos. La Independencia es una bella durmiente que ningún príncipe va a volver a despertar.

Hay varios puntos en este ejemplo; en primer lugar, se usa un elemento ideológico como prosopopeya que recorre todo el capítulo y lo tiñe de nostalgia y de ironía, por lo que resulta un buen ejemplo para marcar las características del personaje que se van convirtiendo en clichés conforme avanza el capítulo. En segundo lugar, hago una explicitación: introduzco el pronombre "nosotros", aunque no sea necesario en español, para enfatizar la diferencia con las generaciones anteriores a 1946, cuando las Antillas

Francesas pasan a ser Departamentos de Ultramar.¹⁶⁰ Y por último, como dato, con la desesperanza o resignación de la última parte de la oración se adivina la crítica autoral a sus contemporáneos: las generaciones nuevas ya no van a luchar por la independencia, ya se acomodaron en el *statu quo*.

(Otro ejemplo de este tipo en:

§33: *costumes de toile blanche raide empesée par les soins de nos innombrables servantes*; trajes de tela blanca tiesa que los cuidados de nuestras innumerables sirvientas almidonaban)

2) Crítica autoral subyacente: ironía (dice lo contrario de lo que expone; requiere de contexto o de voz)

Además del lirismo como tono principal de la novela, este capítulo tiene un marcado tono irónico que puede atribuirse a la personalidad del personaje focalizado y a su pretendida profesión de escritor; caracterización que le viene bien a Condé para burlarse, a través de la narración sobre Lucien Évariste, de los escritores antillanos, de sí misma, de las ideologías y de los idealistas. Así, la autora logra una crítica velada mediante el recurso de la ironía en tres niveles: macrotextual, que se va construyendo a lo largo del relato para ganar fuerza; oracional, marcado con adjetivos, verbos o frases, que ridiculizan al personaje o cierta situación; y metanarrativa, que denota la crítica autoral a la sociedad guadalupeña y hace una especie de sátira, sobre todo, de los escritores y el mundo

¹⁶⁰ No es la única vez que en la traducción aparece un pronombre personal explícito aunque en español no sean indispensables; no considero estos casos como galicismos, sino como pronombres enfáticos pertinentes en el contexto. Ver los párrafos: §21, §23, §44, §60.

editorial francoantillano. La ironía metanarrativa es una de las razones de elección de este capítulo, pues el factor lingüístico se hace más latente en el personaje del escritor en una sociedad diglósica. La ironía metanarrativa es una de las razones de elección de este capítulo y por eso tal tropo tiene una categoría propia: no se ubica sólo en el plano literario de *Traversée de la mangrove*, pertenece también al contexto externo a la novela. En esta categoría aparece sólo la traducción y entre paréntesis las palabras clave en francés que sirven para construir o mostrar la ironía.

- **Macrotextual: construcción de la ironía en el capítulo**

§2 A los siete años, sentado en la banca 32 de la catedral entre su padre y su madre, daba vuelta a las páginas de un grueso misal y cantaba los cánticos con voz entonada:

§3 “Oh Dios vencedor
Salva, salva a Francia
En nombre del Sagrado Corazón”

§4 Se entiende cómo sufrieron sus padres cuando se volvió revolucionario y ateo (**révolutionnaire et athée**).

§5 Todo había comenzado de manera fortuita. Cuando era un sensato (**sage**) estudiante en París, licenciatura en letras clásicas, había seguido a un compañero por pura y simple (**pure et simple**) curiosidad a una manifestación.

Este fragmento, a inicios del capítulo, lanza las bases de la ironía del conjunto. Con un ritmo acelerado, el narrador cuenta en tres párrafos la conversión del niño religioso y bien

portado al adulto revolucionario y ateo que, da a entender de inicio, sucedió por pura casualidad. “Revolucionario y ateo” son dos de los adjetivos que denotan ya un lugar común para calificar a los idealistas críticos de mediados del siglo XX, a los que se contrasta con la sensatez previa. Finalmente, el juicio del narrador, expresado con la frase adverbial “pura y simple”, deslinda de responsabilidad al muchacho que, desafortunadamente, se volvió revolucionario. Si bien la ironía se rompe con el posterior macanazo que recibe el protagonista durante la manifestación y anula el carácter fortuito de su cambio de pensamiento, la antesala deja latente la huella irónica del texto para que el lector se vaya formando un juicio sobre Lucien, cuyas ideas e ideales se adivinan más bien endeble a lo largo del texto.

- **Oracional: marcas léxicas de ironía**

1. §7 ...para llenar las tardes que Margarita pasaba palpitando (**palpiter**) ante las aventuras de las herederas estadounidenses en la pantalla chica, Lucien se había dado a la tarea de escribir una novela. Pero no llegaba a nada, dudaba entre el trazo de un fresco histórico sobre las grandes acciones (**les hauts faits**) de los nèg mawon y una crónica novelada de la gran insurrección del Sur (**la grande insurrection du Sud**) de 1837. Sus amigos patriotas, profusamente (**abondamment**) consultados, también dudaban, (...) pero todos lo urgían a escribir en su lengua materna, es decir el créole (**c’est à dire le créole**). Lucien, quien a la edad de seis años había recibido de ambos padres un par de cachetadas por haber pronunciado en voz alta la única expresión créole que se sabía, “A pa jé!”, no era capaz de hacerlo, y sin atreverse a declarar su incapacidad, miraba sin tocarla la

máquina de escribir (**regardait sans y toucher la machine à écrire**) eléctrica que había comprado a un alto precio.

Este fragmento muestra varias dicotomías y contradicciones que denotan ironía: en primer lugar, el desdén por las frivolidades de la mujer con el verbo “palpitar”, implica visceralidad, en contraposición con la racionalidad de las importantes preocupaciones de Lucien, además, de la oposición entre intereses extranjeros (series de televisión gringa) vs. nacionales (temas de escritura de Lucien); en segundo lugar está la pugna entre lenguas de escritura francés vs. créole, que empieza la crítica a los escritores antillanos que creen que sólo se debe escribir en créole (la aclaración de que ésa es la única lengua materna posible marca la ironía condiana) aunque el escritor no hable créole, a lo que se suma la contradicción entre voluntad y capacidad —o decisión— del personaje que no consigue empezar a escribir; el eterno síntoma de la hoja en blanco es aquí el de la máquina de escribir intacta; el personaje causa lástima.

2. §16 Lucien se preparó febrilmente (**fièvreusement**) para el encuentro. Hizo una copia de sus mejores programas, en particular del que se realizó al día siguiente de la muerte de Cheikh Anta Diop con un profesor beninés, que milagrosamente (**miraculeusement**) tenía un cargo en Anse Bertrand. El beninés nunca había leído *Naciones negras y culturas*. Qué importa, era un auténtico hijo de África (**Qu’importe, c’était un authentique fils d’Afrique!**).

Los dos adverbios subrayados enfatizan, primero, la importancia que confiere Lucien a conocer al supuesto cubano, y segundo, la referencia religiosa del narrador como burla a

la pretendida racionalidad del personaje por la existencia de un beninés en tierra antillana que se prestara a dar una entrevista sobre una de las figuras revolucionarias de la nación africana, aunque no supiera del tema. La última oración es una fuerte burla al movimiento de la Negritud: la fe ciega en la cuestión racial y geográfica sin importar filiaciones culturales, políticas o ideológicas.

○ **Metanarrativa: crítica autoral satírica**

§74 Se vio editado por una gran editorial de la Rive Gauche, aclamado por la prensa parisina, pero enfrentando la crítica local:

§75 —Lucien Évariste, ¿es guadalupeña esta novela?

§76 —Está escrita en francés. ¿Qué francés? ¿No pensaste en escribirla en la lengua de tu madre, el créole?

§77 —¿Acaso tú también, como el talentoso martiniqués Patrick Chamoiseau, deconstruiste el francés-francés?

§78 Ah, él sabría responderles, hacerlos añicos.

En este fragmento no muestro los elementos irónicos en francés porque es el significado del conjunto lo que evidencia la ironía. En primer lugar, el pasaje es una mera ensoñación del personaje durante las últimas horas del velorio. En segundo lugar, aparecen todos los clichés que aquejan a la literatura francoantillana: la emoción de publicar en una editorial francesa; la estrechez de miras de la crítica local que asume que la lengua materna de todo escritor es el *créole*; las comparaciones con otros escritores de renombre que juegan con la lengua del excolonizador. Estos elementos atraviesan la ficción y se instalan en el

plano metanarrativo, pues son alusiones directas a la realidad (la Rive Gauche es la parte de París al sur del río Sena donde tradicionalmente se concentran artistas, intelectuales, etc.; Patrick Chamoiseau es quizá el escritor martiniqués más influyente de nuestros días, ganó el premio Goncourt en 1992, tres años después de la publicación de *Traversée...*). De esta forma, la autora ubica su ficción en cierto contexto real y el lector tiene parámetros conocidos para analizarla. Esta es una crítica directa a la sociedad guadalupeña, a sus escritores y a su mundo editorial, sin dejar de ironizar sobre el personaje de ficción, quien, a fin de cuentas, no dice qué les respondería a sus críticos.

3) Idiomas de ficción

El texto original está escrito en francés, porque ésa es la lengua materna de la autora, pero el relato está narrado y hablado en francés y en créole, porque son las lenguas del lugar en donde sucede la historia. En la obra de Condé, esto es mera casualidad, no una postura política, pues sus novelas no forzosamente suceden en lugares donde se hable francés y/o créole, por lo que los idiomas de ficción dependen del lugar geográfico donde se ubique el relato y de la procedencia de los personajes. La traducción, como se dijo al principio del trabajo, profundiza la ficción porque añade una lengua de escritura y lectura, pero no altera las lenguas del relato. En la novela hay elementos que denotan las lenguas del pueblo de Rivière au Sel que la traducción conserva o intenta reproducir para mantener la ficción lingüística del original. Traducir exclusivamente al español de México, como si los personajes y el narrador hubieran nacido aquí sin dar cuenta de sus idiomas

mediante elementos lingüísticos del español que lo permitan, sería no sólo eliminar una parte importante de la ficción, también sería “anacrónico, de retaguardia”, como dice Glissant al juzgar las traducciones “monolingües”.¹⁶¹ Con esta categoría pretendo que la traducción deje entrever todas las capas lingüísticas que intervienen en la nueva ficción que crea la traducción: español, lengua de escritura y de lectura; francés, lengua del original e idioma de ficción; y *créole*, idioma de ficción con intervenciones lingüísticas tanto en el texto fuente como en el meta.

- **Idioma de ficción: créole**
- **Pleonasmo: redundancia.**

Subrayados.

1. §2 *A sept ans, assis au banc 32 de la cathédrale entre son père et sa mère, il tournait les pages d'un gros missel et chantait les cantiques à voix juste...*

§2 A los siete años, sentado en la banca 32 de la catedral entre su padre y su madre, daba vuelta a las páginas de un grueso misal y cantaba los cánticos con voz entonada...

¹⁶¹ Con monolingüismo, Glissant se refiere a la pretensión de una existencia y reproducción de lenguas puras, mismas que ya no son posibles debido a la mezcla global. Tras explicar esto, afirma: “Es, entonces, un anacronismo, en la aplicación de las técnicas de aprendizaje o de traducción, enseñar *la* lengua francesa o traducir a *la* lengua francesa [...], hoy hay varias lenguas francesas, y la lengua permite concebir de una forma nueva la unicidad, que ya no puede ser monolingüe”. Esta afirmación puede extrapolarse a cualquier lengua, el español en este caso. E. Glissant, *op. cit.*, pp. 133-134.

2. §5 ...*Lucien s'était mis en ménage avec Margarita, une Négresse noire qu'il avait enlevée à un étal à Petit Canal.*

§5 Lucien se había aparejado con Margarita, una negra negra a la que había recogido en un puesto en Petit Canal.

El créole es una lengua eminentemente oral (no es lengua oficial en Guadalupe y su gramática, aún en ciernes, data de los años setenta-ochenta).¹⁶² La repetición de elementos del mismo campo semántico, de igual o de diferentes clases de palabras, es un rasgo característico del créole heredado de lenguas africanas¹⁶³ que sirve para enfatizar, como muchas veces se hace en la conversación oral en todas las lenguas, no siempre con los mismos recursos. Aunque el fenómeno es estrictamente de índole lingüística, aquí se trata como elemento literario pues, dado que lo usa el narrador y forma parte de la ficción, tiene fines estéticos. La recurrencia de este elemento pleonástico a lo largo de la novela revela al lector un tipo de habla, una forma de pensamiento e incluso, como dice

¹⁶² Para datos al respecto, ver los apartados sobre Guadalupe y el bagaje intelectual en tres movimientos en la sección 2, "Contexto".

¹⁶³ Para un ejemplo de este fenómeno en una lengua africana, véase Félix K. Ameka, "The typology and semantics of complex nominal duplication in Ewe", *Anthropological Linguistics*, vol. 41, núm. 1, 1999, pp. 75-106. Para ejemplos de reduplicación en créole antillano con base francesa, véase Matthias Perl, "Rasgos poscriollos léxicos en el lenguaje coloquial cubano", *TH*, XLIII, 1998, disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/43/TH_43_001_047_0.pdf, fecha de consulta, 20 de diciembre de 2016. Otro estudio interesante sobre lenguas europeas, de Thomas Stolz, indica que el fenómeno de reduplicación está presente por todo el mundo: "Le redoublement total dans les langues d'Europe", Universidad de Bremen, Alemania, disponible en http://lacito.vjf.cnrs.fr/documents/zz_autres/Stolz_Redoublement.ppt, fecha de consulta, 9 de febrero de 2017.

Pascale de Souza en un estudio sobre el uso de elementos del créole en la literatura antillana, una nueva lengua que es “semifrancés, semicréole, ni francés, ni créole”.¹⁶⁴

(Otro ejemplo de este tipo en:

§10: *de ses deux yeux vu!*; ¡visto con sus dos ojos!)

- **Creolismos: vocablo o giro de lengua créole empleado en otra (adaptado del DLE para galicismo).**¹⁶⁵

1. §52 ...*Francis Sancher se prendrait pour le descendant d'un béké maudit par ses esclaves et revenant errer sur les lieux de ses crimes passés.*

§52 ...Francis Sancher sería tomado por el descendiente de un beké maldecido por sus esclavos y regresado a errar en los lares de sus crímenes pasados.

Un beké es un colono o descendiente de colonos franceses blancos; los amos de las plantaciones. Es una palabra créole que ya pasó al francés (el *Petit Robert* marca como año de registro 1879),¹⁶⁶ o, en la definición de Pascale de Souza, una palabra de vocabulario local¹⁶⁷ para la cual podríamos encontrar equivalentes en español, pero éstos

¹⁶⁴ Pascale de Souza, “Inscription du créole dans les textes francophones”, en Maryse Condé y Madeleine Cottenet-Hage (dirs.), *Penser la créolité*, París, Karthala, 1995, p. 173.

¹⁶⁵ Los creolismos son interferencias lingüísticas, es decir, alteran la estructura lingüística de la lengua en que se habla. Ver nota 40.

¹⁶⁶ *Le Petit Robert*, s. v., BEKE.

¹⁶⁷ P. de Souza, *op. cit.*, p. 185.

nunca remitirían a los colonos franceses en las Antillas. En español, los expertos en temas antillanos usan la palabra como calco insustituible y aparece en textos al respecto.¹⁶⁸

2. §51 *Mais à force de vider sec sur sec avec Francis Sancher, il se payait des crises de foie et Margarita pestait en recevant son haleine en plein visage.*

§51 Pero a fuerza de vaciar seco tras seco con Francis Sancher, se ponía tales borracheras que Margarita echaba pestes al recibir su aliento en plena cara.

Al hablar de alcohol, en francés se usa el adjetivo “seco” para indicar que no va acompañado de hielo u otra sustancia semilíquida (TLFi); sin embargo, en las Antillas Francesas el sustantivo “seco” (*zék* en créole) se refiere a “ron sin azúcar” (una nota al pie previa en la novela lo señala).¹⁶⁹ Es un creolismo que se asienta con el paso de la novela.

3. §2 *...elle se demandait ce qu'elle avait fait au Bon Dieu...*

§2 ...se preguntaba qué le había hecho al Buen Dios...

En créole, dios se dice “*bondyé*” (Dictionnaire Créole-Français, en adelante DCF), que viene del francés “*bon*” (bueno) + “*dieu*” (dios), literalmente, buen dios. Guardo el calco que se hace en el original pues el español acepta, igual que el francés, tal apelación para

¹⁶⁸ Consideré preciso crear un artículo en Wikipedia para la entrada “*beké*” (ya existía en francés, inglés, italiano, alemán y catalán) para que el lector no experto tuviera acceso al significado; si el artículo sobrevive (creado el 23 de julio de 2016), será señal de que era necesario en la cultura de habla hispana. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Bek%C3%A9>, fecha de consulta, 15 de enero de 2017.

¹⁶⁹ M. Condé, “*Moïse, dit Maringoin, le facteur*”, *Traversée...*, p. 30.

referirse a dios y, si bien no es la más usual, es comprensible y aporta un carácter de extranjerismo en el texto.

4. *§46 Deux jours plus tard, rencontrant Émile Étienne en pleine rue Frébault à La Pointe, il l'avait questionné.*

§46 Dos días después, al encontrarse a Émile Étienne en plena calle Frébault en La Pointe, le preguntó.

Con “La Pointe”, el texto se refiere a Pointe-à-Pitre, capital de Guadalupe. En créole, la capital se llama, simplemente, “Lapwent” (DCF). En el relato se usa el nombre en créole pero con la ortografía francesa, por lo tanto, en español conservo el topónimo tal y como aparece en el texto original, sin especificar que se trata de Pointe-à-Pitre. La dificultad de ubicación geográfica para el lector en español será la misma que para el lector francés no familiarizado con la toponimia guadalupeña en créole.

- **Idioma de ficción: francés**

- **Elipsis: eliminación de algunos elementos de una frase; situacional o gramatical.**

Marcadas entre paréntesis vacíos.

1. *§79 Son regard parcourut fiévreusement la pièce où les prieuses s'assoupissaient, à force, le chapelet mollement retenu par les doigts, les lèvres articulantes pâteusement...*

§79 Su mirada recorrió afiebrada el cuarto donde, a la larga, las rezadoras se adormecían, () el rosario frágilmente detenido entre los dedos, () los labios articulando pastosamente...

2. §62 *Moi, yeux fermés, je me faisais mon cinéma et je revoyais le visage d'une femme, rencontrée un jour de Carnestolado Fiesta à Sinaloa.*

§62 Yo, () ojos cerrados, me hacía mi propia película y repasaba la cara de una mujer que conocí un día de fiestas carnestolendas en Sinaloa.

En francés, la construcción de oraciones explicativas o circunstanciales puede no incluir la preposición que las introduce. En español esta construcción es mucho menos frecuente y resulta extraña fuera del lenguaje literario. Para este tipo de oraciones elido la preposición como licencia literaria para evocar el francés del relato original. En el ejemplo 2 está hablando el muerto, que no era guadalupeño; lo muestro para hacer énfasis en que el lenguaje del narrador es el que prevalece en la novela.

(Más ejemplos de este tipo en:

§5: *sa mère l'oreille collée au poste de radio*; su madre, () oreja pegada al receptor de radio

§17: *Il arriva à Rivière au Sel sur le coup de six heures du soir, le cœur battant à un rythme endiablé*; Llegó a Rivière au Sel a eso de las seis de la tarde, () el corazón latiéndole a un ritmo endemoniado

§54: *Margarita, la tête sur l'oreiller*; Margarita, () cabeza contra la almohada)

○ **Galicismos: vocablo o giro de la lengua francesa empleado en otra (DLE).**

Esta categoría es, sin duda, la que implica las decisiones de traducción más difíciles. Es un riesgo para el texto meta quedar plagado de términos extraños que dificulten la lectura más de lo necesario o que dé la impresión de una lengua ajena, lejana, inescrutable. La intención es la contraria. Introducir ciertos galicismos en la traducción es una manera de profundizar la ficción y mostrar los idiomas que subyacen a la lengua de traducción; es una licencia literaria que uso con moderación, sobre todo, por la dificultad de encontrar un patrón que indique su pertinencia. Por último, si bien las decisiones de incluir o no cierto galicismo son conscientes, apelo también a lo que Berman llama “escritura de traducción”, que se refiere al uso de la lengua de los traductores según la lengua de la cual traduzcan,¹⁷⁰ que sin duda intervendrá en esta categoría, quizá de forma menos consciente.

1. §32 *...il trouva au nouveau venu la mine bien aigre, celle-là même que faisait Margarita quand il soutenait une longue conversation avec un intrus.*

§32 ...notó en el recién llegado una cara bastante agria, la misma que hacía Margarita cuando él mantenía una larga conversación con algún intruso.

Traduzco “agrio” con la acepción francesa de “picante o desagradable para los sentidos [todos]” (TLFi). En español es una acepción forzada pero comprensible.

¹⁷⁰ Ver el apartado sobre el proyecto a partir de Berman.

2. §46 *Mais Émile Étienne avait haussé les épaules, traitant de « couillonades » sans fondement historique les propos de Francis Sancher.*

§46 Pero Émile Étienne había alzado los hombros y tildado de “collonadas” sin fundamento histórico los asuntos de Francis Sancher.

Este es un caso similar: “*couillon/couillonade*” y “*collón/collonería*” tienen la misma raíz latina, que significa “testículo”. En español mantuvo sólo la acepción de cobardía. En francés tiene, además, la de estupidez/tontería (TLFi). El contexto deja adivinar que no se trata de cobardía sino de otro tipo de insulto y, además, las comillas marcan que es una palabra que usó el personaje y que el narrador copió, por lo tanto, considero el caso más permisible.

3. §*Toutefois, il admira, avant qu’il ne se noie dans l’ombre, ce paysage sans excès qui à chaque fois l’émouvait.*

§17 Sin embargo admiró, antes de que se ahogara en la sombra, ese paisaje sin exceso que lo conmovía cada vez.

Calco la frase adverbial —es un galicismo por su uso como locución adverbial y no conjuntiva, como se usa en español, acompañada del relativo “que”—¹⁷¹ por razones, sobre todo, literarias, pues el adverbio común en español “siempre” le restaría lirismo y ritmo a la oración. El galicismo es una licencia de traducción de la cual no podría marcar un patrón ni un motivo estrictos, aunque los criterios por lo general dependen del grado

¹⁷¹ Véase TLFi, s. v. FOIS, (l. B. 1. b); y DLE, s. v. VEZ; CADA VEZ QUE.

de lirismo que aporta o resta a la frase, de su pertinencia en el registro de habla y del respeto al conjunto.

(Otro ejemplo de este tipo en:

§38: *toujours au même âge, la cinquantaine*; siempre a la misma edad, la cincuentena)

- **Arcaísmos (expresiones en desuso)**

Subrayados.

§49 ...son mari avait raflé tous ses bijoux, tour de cou et aigrettes...

§49 su marido había arrasado con todas sus joyas, colgante y tocados...

Como es común en las excolonias, hay palabras de las lenguas del colonizador que permanecieron inalterables mientras que en la metrópoli siguieron un curso evolutivo. La primera parte de la novela, por ejemplo, titulada “El sereno”, es un arcaísmo usado en las Antillas para el atardecer. *Tour de cou* es un arcaísmo de *collier* (TLFi, s. v. TOUR); como “colgante” es de “collar” (DLE).

- **Idioma de ficción: no español**
- o **Barbarismos (escribir o pronunciar mal; extranjerismos)**

§10 A part peut-être les musiciens de la Sonora Mantecera qui faisait les beaux jours du Quartier latin du temps où il était étudiant !

§10 A parte quizás de los músicos de la Sonora Mantecera que alegraban los días del barrio latino cuando él era estudiante.

La banda a la que se refiere es, evidentemente, la Sonora Matancera, originaria de la provincia cubana de Matanzas, de ahí el nombre que recoge el gentilicio. El buscador Google registra algunas entradas con la forma “sonora mantecera” (125; contra 453,000 para “sonora matancera”)¹⁷² y la mayoría son vínculos a páginas de ventas en inglés o en francés. Esto quiere decir que hay un cambio fonético no muy extendido quizá por mayor facilidad de la combinación de fonemas en dichas lenguas. Conservo la errata para dejar una pista de que el español no es la lengua ni del narrador ni de los personajes.¹⁷³

¹⁷² Fecha de consulta, 7 de agosto de 2016.

¹⁷³ Como dato interesante, Condé usa la ortografía correcta al mencionar a la misma banda en su relato autobiográfico *La vie sans fards*, París, JC Lattès, 2012, p. 64, lo cual indica que probablemente no sea una errata sino una decisión de escritura para profundizar la ficción.

4) Narrativa

Como se explicó en la sección 3, denominada “Texto”, donde se analizan novela y capítulo, *Traversée...* tiene giros narrativos con efectos de mayor cercanía o lejanía del relato, de mayor o menor credibilidad, mayor o menor control narrativo, etc. Si la traducción no detecta o no muestra esos cambios, corre el riesgo de causar efectos diferentes.

- **Marcas de discurso inmediato o monólogo interior**

§6 Lucien était heureux d’être revenu au pays, sitôt terminée sa maîtrise. Plus souvent qu’à son tour, c’est vrai, un poignant regret le prenait de la torpeur de cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution. Ah, être né ailleurs ! Au Chili ! En Argentine ! Ou tout simplement à un jet de pierre, à Cuba ! Vaincre ou mourir pour la liberté !

§6 Lucien estaba feliz de haber regresado a su tierra, recién acabada la maestría. Con más frecuencia que antes de irse, es cierto, un pesar punzante lo sacaba del letargo de esta tierra estéril que no conseguía parir su Revolución. ¡Ay, haber nacido en otra parte! En Chile. En Argentina. O a tiro de piedra, en Cuba. ¡Vencer o morir por la libertad!

Ya sea a inicio, en medio o a final de párrafo, el narrador deja de relatar los hechos y el discurso adquiere otro tono, uno más reflexivo, más propio del personaje focalizado. Si bien hay ambigüedad con respecto al que pronuncia o piensa esas palabras, yo considero que son discursos inmediatos del personaje. Están marcadas con oraciones impersonales, ya sea con verbos en infinitivo (“haber nacido”, en forma compuesta; “vencer o morir”, en forma simple), o sin verbo (§10 ¡Un cubano en Rivière au Sel! ¡Un Cubano!). Otra marca es la presencia de signos de admiración o de interrogación en este tipo de oraciones:

siempre que hay algo que podría parecer discurso inmediato, hay énfasis o duda, y hay signos. Considero que esto está relacionado con el tono irónico del capítulo y que los signos marcan una especie de burla hacia el personaje.

- **Marcas de un solo narrador**

§33 —Mon père avait au visage une grande tache lie-de-vin au milieu de laquelle nageait son petit œil froid comme celui d'un requin. J'ai l'impression qu'il était toujours vêtu de noir tant tout son être évoquait pour moi la mort. En réalité, il devait porter des costumes de toile blanche raid empesée par les soins de nos innombrables servantes.

§33 —Mi padre tenía en la cara una gran mancha rojo vino en medio de la cual nadaba su ojito frío como el de un tiburón. Tengo la impresión de que siempre vestía de negro, pues todo su ser evocaba para mí la muerte. En realidad, seguro usaba trajes de tela blanca tiesa que los cuidados de nuestras innumerables sirvientas almidonaban.

Es el muerto quien habla en este diálogo, pero la narración conserva el mismo ritmo y tono lírico que cuando habla el narrador. La primera oración es larga y sin pausas; la segunda evoca una imagen oscura y poética a la vez; la tercera contiene una prosopopeya (son los cuidados los que almidonan). El discurso narrativo no varía mucho en los diálogos; las intervenciones de los personajes no muestran hablas particulares, muestran más bien al narrador reproduciéndolas. Como ya se dijo en el apartado sobre la novela en el subtítulo de “Modo”, Massardier-Kenney propone que puede deberse a que Condé

pretende conferir a todos sus personajes un mismo nivel de lengua para que el lector no pueda menospreciarlos por su etnia o raza.¹⁷⁴

5) Referencias crípticas

El capítulo tiene referencias evidentes y otras crípticas; quizá algunas tanto que sigan encubiertas. Siempre es una tentación, como traductor, mostrarle al lector sus investigaciones y descubrimientos sobre un texto; sin embargo, hacerlo dentro de la traducción no concuerda con mi proyecto: resultaría literariamente torpe marcar las referencias que no estén marcadas en el original y, en términos traductológicos, impondría una forma de lectura, acotaría las posibles interpretaciones que presenta el original. Aspiro, entonces, a que la traducción presente los mismos indicios que el original, esto es, que la referencia sea igual de clara o igual de oscura en ambos textos.

1. *§5 De retour au pays, Lucien avait refusé d’habiter sous le toit familial et après avoir rallié bruyamment la cause des Patriotes, à ce titre, avait été sacré éditorialiste à Radyo Kon Lambi et responsable d’une émission : « Moun an tan lontan », au cours de laquelle il contait la vie des héros, martyrs, patriotes, leaders, grandes figures disparues de mort naturelle et plus souvent de mort violente qui avaient bataillé pour que se lèvent debout et marchent les damnés de la terre.*

§5 De vuelta a su tierra, Lucien se había negado a vivir bajo el techo familiar y después de haberse afiliado escandalosamente a la causa de los patriotas, lo habían consagrado columnista en Radyo Kon Lambi y responsable de un programa: “Moun an tan lontan”, en el que contaba la vida de héroes, mártires, patriotas,

¹⁷⁴ Véase F. Massardier-Kenney, *op. cit.*, pp. 254-256.

líderes, grandes figuras perdidas de muerte natural y con más frecuencia de muerte violenta que habían combatido para que se despertaran y marcharan los condenados de la tierra.

La frase subrayada es el título de un libro de Frantz Fanon, uno de los más importantes revolucionarios y anticolonialistas antillanos del siglo XX cuya preocupación y crítica principal era la adopción de los valores del colonizador por parte del colonizado; frase que a su vez muy probablemente provenga del tercer verso de himno comunista *La internacional*, cuya versión original reza (*Debout ! Les damnés de la terre !*), aunque en la traducción al español se pierde la referencia (¡Arriba, parias de la tierra!). El libro de Fanon, discípulo de Césaire, habla sobre la descolonización en África y sobre la psicología de colonos y colonizados.¹⁷⁵ La oración culmina bien con la referencia crítica tras haber ensalzado la tarea y postura del personaje focalizado. De cambiarla de lugar en la traducción, perdería énfasis y la referencia tendría menor probabilidad de reconocimiento.

2. §37 —*Une malédiction ! Tu parles comme un Nègre des champs !*

§37 —¡Una maldición! Hablas como negro de campo.

Se hace alusión a un discurso de Malcolm X pronunciado en Michigan en 1963, en el que diferencia a los negros de campo y a los negros de casa: los primeros odian a su amo pues

¹⁷⁵ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, prólogo de Jean Paul Sartre, París, Maspero, 1961. En español, *Los condenados de la tierra*, Julieta Campos (trad.), FCE, 1963.

están expuestos a los trabajos más duros, a los maltratos, comen y se visten mal; los segundos, en cambio, están bien alimentados, sirven a su amo con amor y darían su vida por él. “Yo soy un negro de campo”, termina diciendo Malcolm X.¹⁷⁶ En el ejemplo, además, Lucien le reclama a su amigo Francis Sancher que se deje guiar por la “irracionalidad” que permea en el campo, que crea en maldiciones cuando él debía ser el ilustrado, por ser extranjero, escritor, viajero.

6) Pérdidas y explicaciones

Esta es la categoría invisible en la traducción. Todo texto tendrá elementos de diferentes ámbitos que la traducción no puede o no consigue reflejar. Idealmente, el lector monolingüe no se percatará de las ausencias o sustituciones; las veces menos afortunadas, el lector notará alguna extrañeza o falta que quizá no pueda definir. Para el juicio del lector bilingüe con acceso a ambos textos se muestra un ejemplo de este tipo de elementos, que existirán mientras exista la traducción.

1. §8 Étoile Petite-Bourgeoise

El Étoile Petite-Bourgeoise es un equipo de fútbol guadalupeño de la ciudad de Petit Bourg. En la traducción queda idéntico por ser nombre propio. Sin embargo, hay un juego de palabras que no pasa al español pues la autora usa el adjetivo o el gentilicio de la

¹⁷⁶ En inglés, “*house Negro*” y “*field Negro*”. Véase el discurso en <https://www.youtube.com/watch?v=IAgLORiZqcc>, fecha de consulta, 22 de julio de 2016.

ciudad y juega con su sentido: en español sería, literalmente, Estrella de Petit Bourg o Estrella pequeñoburguesa. Se opta por dejar “Étoile Petite-Bourgeoise” y no usar el nombre más comprensible “Etoile de Petit Bourg” por si acaso pudiera retomarse el doble sentido en francés.

Con todos los ejemplos y explicaciones anteriores se intentó dar una muestra del proceso de traducción para evidenciar las características del texto original y hacer énfasis en los traslapes de los elementos que conforman las categorías en que se dividen los efectos o rasgos de la novela. Resta esperar que la traducción completa haya logrado causar los mismos efectos y añadir aquéllos que serán propios de la traducción (como falta de concordancia entre uno de los idiomas de ficción y la lengua del texto meta).

Finalmente subrayo que, como pudo notarse en la categoría de idiomas de ficción, no aparecen las palabras o frases en lengua créole que se usan en el texto, pues tienen un trato especial en el original y en la traducción: dado que aparecen marcadas con notas a pie de página, con un sistema poco ortodoxo, se presentan en un apartado propio a continuación.

- SISTEMA DE NOTAS A PIE DE PÁGINA DEL ORIGINAL

Cuando se traduce un texto literario —una novela específicamente—, por lo general el traductor no sólo tiene entre las manos el texto, sino el libro que lo contiene. Esta obviedad cobra importancia durante el proceso traductor que consiste, prácticamente, en

tomar decisiones sobre los elementos constitutivos del libro y no sólo del texto. Genette resalta la distinción entre texto desnudo y libro como conjunto de texto más paratexto; éste último, dice, “es por lo que un texto se vuelve libro”,¹⁷⁷ y lo define, para fines teóricos, como una “zona indecisa entre el interior y el exterior, sin límite riguroso ni hacia adentro (el texto) ni hacia afuera (el discurso del mundo sobre el texto)”, y para fines prácticos como “un conjunto heteróclito de prácticas y de discursos de toda índole y de toda época que [se designa] bajo este término en nombre de una unidad de intereses, o convergencia de efectos”.¹⁷⁸ El paratexto se divide espacialmente en dos: 1) peritexto (contenido en el libro), incluye todo elemento editorial, nombre de autor, títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, subtítulos, notas; y 2) epitexto (elementos fuera del libro) público (como entrevistas al autor, debates, etc.) y privado (correspondencia del autor, su diario, etc.).

Como dato histórico, Genette recuerda que las notas son descendientes de las llamadas glosas en la Edad Media “(Robert fecha en 1636 la aparición de la palabra *nota*)”, con prácticamente el mismo uso, aunque menos sistematizado. “Es en el transcurso del siglo XVI cuando aparecen, más breves y anexadas a segmentos más determinados del texto, las anotaciones al margen o notas marginales, y en el siglo XVIII cuando el uso dominante las transfiere a pie de página”.¹⁷⁹ Como definición, el autor francés indica que

¹⁷⁷ Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987, p. 7.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 322.

el rasgo formal más distintivo de las notas es “el carácter siempre parcial del texto de referencia, y en consecuencia el carácter siempre local del enunciado llevado a nota”.¹⁸⁰

Genette categoriza las notas según dos parámetros: destinador y función.¹⁸¹ El destinador es quien la escribe (en oposición al destinatario —el lector—, quien tiene la decisión de leer o no la nota, por lo que la lectura de las mismas resulta ser facultativa); y la función depende tanto de la temporalidad (originales, ulteriores y tardías, sólo para el primer tipo de destinador abajo señalado), como del destinador (autorales, alógrafas y actorales). Es interesante reparar en la variedad de tipos de notas para el análisis de un texto.

Por tipo de destinador:¹⁸²

6. Notas autorales asumidas (el autor las reconoce como propias)
7. Notas autorales denegadas, o pseudoeditoriales (sin reconocimiento del autor)
8. Notas alógrafas auténticas (de alguien distinto al autor: editores o traductores)
9. Notas actorales auténticas (en biografía o estudio crítico por parte del sujeto de quien trata)
10. Notas autorales ficticias (en obra con autor ficticio firmadas por el mismo)
11. Notas alógrafas ficticias (atribuidas a alguien distinto al autor, y que sea ficticio)
12. Notas actorales ficticias (notas hechas por personajes o narradores)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 321.

¹⁸¹ Calco el término “destinador” (*destinateur*) de Genette para no confundir con términos como “emisor” o “remitente”, que pueden hacer alusión a teorías lingüísticas o de comunicación.

¹⁸² *Ibid.*, p. 326. La traducción y las especificaciones parentéticas son mías. Con “alógrafo”, Genette no alude al concepto lingüístico, sino a algo escrito por alguien distinto al autor de un texto.

Por función:

13. Explicación
14. Digresión
15. Comentario
16. Crítica (en ulteriores o tardías, es decir revisiones o ediciones críticas)
17. Corrección (en ulteriores o tardías)
18. Cambio de plano ficcional (para las notas ficticias)

Como puede verse, el sistema de notas en un texto puede ser complejo y revela de inicio el desvanecimiento de las fronteras entre realidad y ficción. Y son precisamente los textos narrativos los que aquí interesan. La notación no ficticia en este tipo de textos (como la de *Traversée de la mangrove*, que se explicará más adelante), según Genette, “marca inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que vuelve legítima su asignación al paratexto”,¹⁸³ y prosigue diciendo que éstas se encuentran por lo común en textos de “ficcionalidad muy impura”, con demasiadas referencias históricas o reflexiones filosóficas. Yo añado aquí —dado que la generalidad de las referencias de la novela que analizo no son de carácter histórico ni filosófico— que aparecen también en textos publicados en una cultura distinta a la propia pero cuya lengua comparten o, sin eufemismos, en textos de culturas no hegemónicas publicados en editoriales de la cultura hegemónica, como es el caso de *Traversée de la mangrove* y la mayoría de las novelas francoantillanas.¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibid.*, p. 334.

¹⁸⁴ Ver la Tabla en la sección de Apéndices, que muestra una lista de novelas, con editoriales y traducciones, de cuatro de los escritores francoantillanos vivos más influyentes actualmente. Casi el 100% de las novelas de la lista están editadas en Francia.

Según Genette, las notas no ficticias en textos de ficción son mayoritariamente complementos documentales (notas explicativas), no comentarios autorales, es decir que están más fuera de la ficción que otras (como los comentarios del autor, por ejemplo, o las claramente ficticias), ante lo cual sentencia: “Entre más se aparte una novela de su trasfondo histórico, la nota autoral podrá parecer más ilógica o transgresora, un balazo referencial en el concierto ficcional”.¹⁸⁵ Todo esto depende, por supuesto, del lector, pues a algunos las notas explicativas pueden resultarles indeseables por poner en pausa la ficción y cortar el ritmo de lectura, otros pueden ignorarlas de antemano sin detener la lectura, otros más podrán agradecer los datos que ofrece, y para otros incluso pueden formar parte de la ficción.

Antes de pasar a la explicación de las notas en *Traversée...*, indico otro punto importante. Con notas alógrafas Genette se refiere a las que pertenecen al campo editorial, en suma, a todas las que no haya escrito el autor; al respecto dice: “Por el simple hecho de su alografía, la nota editorial nos lleva a otra franja del paratexto, pues consiste en un comentario exterior, la mayoría de las veces póstumo, que no implica en absoluto la responsabilidad del autor”.¹⁸⁶ Es pertinente señalar esto para tomarlo en cuenta en el análisis, pues entra en juego cuando hay alguien más que va a anotar el texto, y más si no es precisamente el mismo texto, sino su traducción. Por último resalto una cuestión que se plantea Genette al explicar las notas ficcionales: ¿se tratan realmente de paratexto?, pues dado que son más bien simulaciones de nota, forman parte de la ficción y, por lo

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 337.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 339.

tanto, del texto.¹⁸⁷ Podría decirse, ahondando en el razonamiento de Genette, que se trata de un “paratexto ficcional” (como también hay prefacios, epígrafes, etc.), pues lo que hace el autor de las notas ficcionales es jugar con esta forma paratextual dentro de su ficción, donde probablemente el contenido de las notas no sea tan importante como la intención de que el texto se asemeje a un ensayo argumentativo o a un artículo académico, pues es en este tipo de textos donde resulta más productivo y usado el sistema de notas a pie de página como aparato crítico.

Tras el estudio de Genette se hace evidente la dificultad para delimitar los umbrales entre texto y paratexto, entre realidad y ficción; cuando el teórico francés intenta situar cada nota en una zona del libro (texto o paratexto), lo hace con precaución, y el lector siempre podría argumentar lo contrario, por ejemplo, siguiendo con la discusión del párrafo anterior: al leer una novela, dado que se entra en la ficción del relato y se acepta que todo lo que esté dentro del texto forma parte de ella, ¿acaso las notas autorales o alógrafas no pueden tomarse como elemento ficcional, explicativo, pero ficcional al fin y al cabo? Para mis decisiones de traducción entrarán en juego estas ideas sobre la pertinencia de las notas para el pacto de ficción, ya no en francés, sino en español. Asunto que resolveré en su debido momento.

En la literatura francoantillana en francés no sorprende ver elementos paratextuales explicativos (notas a pie, glosarios) para las palabras o frases provenientes del créole. Al respecto, Pascale de Souza hace un análisis de las formas de integrar el

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 344.

créole en varias novelas, autores, y momentos históricos distintos. Asegura que la integración del créole depende, sobre todo, del tema y de la evolución personal del autor. Define tres etapas que pueden estar presentes todas en un mismo texto: 1) en la primera hay introducción de términos en créole en cursivas y/o entre comillas, acompañado o no de nota a pie de página. Esto da color local al texto, por eso se privilegia la fauna, flora, platillos, prendas, espíritus, etc.; 2) en la segunda etapa hay palabras en créole aisladas, sin creolizar la estructura lingüística, acompañadas o no de nota. No importa si la palabra está explicada o no, es su presencia, como significante, lo que importa, pues crea un espacio metonímico que remite a la existencia de toda una cultura antillana, se intenta meter al lector en la realidad del relato. Abarcan más que flora y fauna, por ejemplo, momentos del día. 3) la tercera etapa implica la creolización del texto, con cambios en la estructura lingüística. En esta etapa se presencia la creación de una nueva lengua; el francés se transforma, se está dentro de la realidad antillana.¹⁸⁸

El estudio de de Souza es útil para situar a Maryse Condé en *Traversée de la mangrove* en el universo de la literatura francófona y para percatarse de que el uso de notas y la creolización de los textos no es un rasgo particular de ella ni de ningún otro autor, sino que es un asunto de gradación tanto personal como colectivo. La novela en cuestión se ubica alternativamente en las etapas 2 y 3 que define de Souza, pues incluye elementos en créole sin notas (p. e. *acomat-boucan*),¹⁸⁹ otros con nota que se verán más

¹⁸⁸ P. de Souza, *op. cit.*, pp. 173-183.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 179. Y a su vez en Condé, *Traversée...*, p. 37.

adelante, y además creoliza las estructuras lingüísticas del francés (*c'est le tuer que je voudrais*).¹⁹⁰

Para la traducción de la novela y el análisis que ocupa a este trabajo, el hecho de que suceda lo descrito para la etapa 2 (aparición de elementos en créole con nota y sin nota) indica que el sistema de notas a pie de página es un elemento paratextual que exige análisis especial. Como argumento, explico dos características del conjunto de notas en *Traversée de la mangrove*: primero, en sus 250 páginas de texto hay 95 notas a pie de página, es decir que hay más de una nota por cada tres páginas, lo que creo es una cantidad considerable en una edición no crítica (en donde tanto la autoría de las notas como la metodología de notación son claras para el lector, pues se hacen explícitas en otra parte del paratexto, cosa que no sucede en *Traversée de la mangrove*); segundo, al analizar la novela, se evidencia la falta de sistematicidad en las decisiones de anotar o no ciertos elementos textuales.

El sistema de notas implica una —o varias— decisiones importantes de traducción, sobre todo si no se logra establecer con seguridad la razón de su aparición ni la pertinencia de todas ellas. Las anotaciones en *Traversée de la mangrove* presentan este problema: se trata de una novela cuya autora es de origen guadalupeño y la trama completa se desarrolla en la isla; está publicada en dos editoriales francesas de renombre (originalmente Mercure de France, y posteriormente Gallimard en la colección de bolsillo Folio). Considero que es una combinación importante de factores para la aparición de

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 181. Y a su vez en Condé, *Traversée...*, p. 74.

tantas notas a pie de página pues, como contraste, ejemplifico lo que sucede con otras dos novelas y un relato autobiográfico de la autora, todas en la misma editorial: en *Moi, Tituba sorcière...*, sólo tres años previa, cuya trama también está alejada de la metrópoli pero no se desarrolla en las excolonias francesas, y que además sí es un relato con elementos históricos,¹⁹¹ las notas no llegan a 15; en *Les derniers rois mages*, novela de 1992, aparece un glosario al principio del texto en lugar de notas al pie; y por último, en *Victoire, les saveurs et les mots*, de 2006, relato biográfico sobre la abuela materna de la autora, los términos en créole aparecen en cursivas y no hay notas al pie.

Las taxonomías y definiciones de Genette son útiles porque es de los pocos teóricos literarios que tratan las notas dentro del universo paratextual; sin embargo, al analizar textos específicos nos damos cuenta de que, como sucede con cualquier arte estudiado y descrito, siempre hay elementos que se escapan o que no encajan en las teorías, por más amplias que sean. Afortunadamente, el arte no deja de romper cánones y predicciones. Por ejemplo, al hablar de las notas en los textos de ficción, el teórico francés señala que en ese apartado no incluye ciertos textos ficcionales de Borges presentados bajo forma de ensayo,¹⁹² con lo que da a entender que merecerían una categoría especial.¹⁹³ Así, con *Traversée de la mangrove* uno se enfrenta al problema de la categorización del sistema de notas dentro del esquema de Genette dado que, si bien son todas explicativas (incluyo en este rubro la traducción de elementos en créole) y ninguna

¹⁹¹ Como se dijo párrafos arriba, las referencias de carácter histórico o filosófico son más proclives a presentar notas a pie de página explicativas.

¹⁹² E. Genette, *Seuils*, p. 334, n. 1.

¹⁹³ Tampoco habla de notas metadiscursivas como intenta ser esta nota 193, cuya única función es ejemplificar que pueden existir otros tipos de notas autorales originales.

es ficticia, no está clara su autoría: Maryse Condé o Mercure de France. Éste es un asunto que trasciende la certidumbre sobre el origen, pues entre los escritores antillanos contemporáneos la especificación de elementos culturales en notas o glosarios es un tema ideológico: en una gama que abarca notas, glosarios, una mezcla de ambos o ninguno de los dos, entre más explicaciones haya se tiende a considerar que el texto está menos dirigido a la cultura antillana. En particular, los integrantes del movimiento de la Creolidad (Chamoiseau y Confiant principalmente) reprueban el uso de notas en los textos francoantillanos pues lo consideran un acto de sumisión ante la metrópoli. La postura de Chamoiseau en su texto como primer lector de *Traversée de la mangrove* manda el mensaje directo, a Maryse y al resto:¹⁹⁴

Me parece que el léxico del escritor debe alimentarse primordialmente de lo que llamo nuestro subconsciente verbal, con el fin de que el tejido literario nos toque íntimamente y desate evocaciones explosivas. Además, todas las notas al pie que explican lo que ya sabemos nos hacen pensar, querida Maryse, que no te estás dirigiendo a nosotros, sino a otro pueblo. La autoexplicación no es, para mí, apropiada. ¿Por qué no dejar la labor a editores y traductores si lo consideran necesario? ¿Cómo podemos construir nuestra propia literatura si no nos hablamos profundamente a nosotros mismos, si en el momento de escribir nos dirigimos a otra gente, a otra cultura, a otras necesidades? Dejemos al eco la labor de llegar a otros; nuestra labor es hablarnos a nosotros mismos, para nosotros mismos, con

¹⁹⁴ La figura del primer lector sirve, en el Caribe francés, para presentar un libro recién publicado. Generalmente es un escritor reconocido. En este caso, Condé le pidió explícitamente a Chamoiseau que fuera su “lector público” en aras del diálogo entre posturas literarias distintas.

una autenticidad adquirida desde dentro, en virtud de nuestra propia consciencia.¹⁹⁵

Si explicas, no escribes para los tuyos, escribes para otros: ésta es la carga simbólica que pesa sobre las notas de Condé. Es un reclamo de infidelidad hacia alguien que nunca se comprometió a escribir de cierta forma y que ni siquiera reconoce la diferencia entre los suyos y los otros. Cabría preguntarle a Chamoiseau, quien también publica en Gallimard y otras editoriales francesas, por qué publica para otros y no para los suyos, pero esa cuestión es otra.

Como puede verse, Chamoiseau atribuye la responsabilidad de las notas a Condé. Pero otras fuentes indican lo contrario. Thomas C. Spear, en la revista literaria *Fabula*, hace alusión a la crítica de Chamoiseau y afirma lo siguiente: “Las notas de *Traversée de la mangrove* fueron solicitadas no por [la autora], sino por su editor”.¹⁹⁶ Ninguno ofrece la fuente de su declaración. Tras preguntar por correo electrónico a la editorial que tiene los derechos de la novela (Mercure de France), se me comunicó por el mismo medio que no tienen información sobre la autoría de las notas a pie de página. Por lo tanto, me resta plantear una hipótesis al respecto y ceñirme a ella para el análisis y las decisiones. Considero, pues, que la autoría de las notas a pie de página de la novela debe atribuírsele a Condé por dos razones: uno, por el perfil académico y anticreolidad (el movimiento) de

¹⁹⁵ Traducción indirecta del inglés, pues no he tenido acceso más que a algunos extractos del texto original en francés. En Patrick Chamoiseau, “Reflections on Maryse Condé’s *Traversée de la mangrove*”, Kathleen M. Balutansky (trad.), *Callaloo*, vol. 14, núm. 2, 1991, p. 394.

¹⁹⁶ Thomas C. Spear, “Frontières archipéliques, fictions critiques”, *Fabula*, núm. 209. <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/209.php>, fecha de consulta, 4 de junio de 2016.

la autora y, dos, siguiendo a Berman, porque prefiero dejar fuera al “gran Otro” (editoriales, empresas, etc.),¹⁹⁷ pues incluirlo sólo restaría certeza al análisis. Atribuyo total responsabilidad de la obra a la autora (aunque sepa que las editoriales siempre tienen la última palabra), así como acepto toda responsabilidad como traductora al firmar una traducción. Considero que si la autora hubiera estado en total desacuerdo con las notas a pie de página, habría conseguido que se negara explícitamente su autoría en el libro o la eliminación de las notas, pues para 1989 (fecha de publicación) Maryse Condé ya era una escritora reconocida en el mundo francófono. Además, creo que si fueran obra de la editorial, tendrían una lógica más clara y el lector podría entender por qué ciertas cosas están anotadas y otras no. Por lo tanto, considero a las notas de carácter *sui generis* dentro de la taxonomía de Genette y las identifico como “autorales no reconocidas”, o “presuntamente autorales”.

Las notas al pie de la novela pueden tener tres interpretaciones distintas no necesariamente opuestas: primero, el objetivo evidente de que su obra sea comprensible para el público francés pues, como antillana, Condé sabe que Francia es el filtro por donde deben pasar los textos para publicación y aceptación; segundo, la autoridad que Condé se atribuye a sí misma como académica, pues las notas al pie indican que la autora sabe que su trabajo puede volverse canónico en su ámbito y que las palabras y definiciones que introduzca sientan precedente para futuras obras, trabajos críticos, o incluso para ampliar y enriquecer la lengua francesa; y tercero, parecen mostrar una especie de burla o

¹⁹⁷ A. Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 48.

provocación ante antillanos y franceses, pues a unos agrade anotando elementos que conocen (explicando ciertos creolismos, por ejemplo), y a otros, anotando únicamente los que le vienen en gana, sin rigurosidad alguna (por ejemplo, especifica que media isla de San Martín es holandesa, pero no ofrece ningún dato sobre Haití, país también mencionado).

Para ejemplificar a lo que me refiero con falta de sistematicidad para anotar, explico en contexto:

fragmentos con elementos anotados	fragmentos con elementos no anotados
<p>[...] <i>ce n'était pas un Guadeloupéen, car même les négropolitains qui depuis des années jaunissent leur cuir par les hivers sans soleil de la banlieue parisienne savent ce que ces phrases-là veulent dire [...]</i> ("Moïse": 31)</p> <p>(...no era un guadalupeño, pues incluso los negropolitanos que desde hace años se amarillan el cuero en los inviernos sin sol de los suburbios parisinos saben lo que esas frases quieren decir...)</p> <p>nota al pie: <i>antillais ayant longtemps vécu en « métropole », c'est-à-dire en France.</i></p> <p>(antillano que ha vivido mucho tiempo en la "metrópoli", es decir en Francia)</p> <p>explicación: Francia se conoce como "la metrópoli" en sus excolonias y en los ahora departamentos de ultramar. Hay varias alusiones en la novela al respecto. El neologismo es obvio dentro del contexto: pues antes del fragmento citado, un personaje se encuentra por primera vez al muerto y le habla en créole, ante lo cual éste responde con cara de incomprensión y el primero piensa lo aquí citado.</p>	<p>—<i>Aïe, c'était un vagabond qui est venu enterrer sa pourriture chez nous! On ne sait même pas si c'était un Blanc, un Nègre, un Zindien. Il avait tous les sangs dans son corps !</i> ("Mira": 229)</p> <p>(—¡Ay, era un vagabundo que vino a enterrar sus despojos a nuestra tierra! Ni siquiera sabemos si era un Blanco, un Negro, un Zindio. Tenía todas las sangres en su cuerpo.)</p> <p>explicación: proveniente de la India. En créole se adhiere el sonido de la "z" a la palabra francesa "<i>indien</i>" por el fenómeno lingüístico de pronunciación de la "s" final cuando la siguiente palabra empieza con vocal (el fenómeno fonético llamado, en francés, <i>liaison</i>): "<i>les indiens</i>". Tras la abolición de la esclavitud en 1848, se empezó a importar trabajadores de India para las plantaciones de caña de azúcar. Este grupo étnico representa la segunda minoría, después de los blancos, con alrededor del 5% de la población guadalupeña.</p>

<p><i>Il lui tournait les pages d'un livre Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique et ses yeux d'enfant médusé regardaient les planches succéder aux planches [...] ("Aristide": 66).</i></p> <p>(Él le volteaba las páginas de un libro Nuevo viaje a las islas de América y sus ojos de niño perplejo veían las láminas suceder a las láminas...)</p> <p>nota al pie: <i>du R. P. Labat.</i> (del padre Labat)</p> <p>explicación: publicado en 1722, crónicas del padre dominico francés en ocho tomos. Conocer el dato del autor no influye en la trama. Es una anotación documental innecesaria.</p>	<p>Muchas otras obras culturales o artísticas, con mera injerencia anecdótica en el relato, no están anotadas, ni aunque aparezcan en otra lengua:</p> <p><i>Madame Butterfly</i> (p. 209)</p> <p><i>La Ultima Cena</i> [sic] (p. 218)</p> <p><i>Nations nègres et cultures</i> (p. 220)</p> <p><i>Les Frères Karamazov</i> (p. 224)</p>
--	--

De la falta de sistematicidad para anotar la novela se desprende gran parte de la decisión traductora de no anotar más que lo imprescindible, pues no pretendo reproducir posibles pugnas culturales que quizá en español se alteren o carezcan de sentido. Considero que si intentara reproducir lo que yo concibo como burla o provocación en las anotaciones de Condé, tendría que encontrar los elementos que, anotados, en español hicieran eco de esas burlas, y al hacerlo me alejaría de mi proyecto de traducción. Por lo tanto, es momento de resolver el asunto sobre mi postura traductora: como creo que ciertas notas explicativas o documentales del original coartarían la ficción en mi traducción pues, aunque sean paratextuales, pueden tener injerencia textual (lo cual depende exclusivamente del lector), aparecerán sólo las notas explicativas necesarias para mantener la ficción de la novela en español. Mi objetivo principal es lograr la verosimilitud

del relato en la traducción, a riesgo de soslayar las pugnas ideológicas que subyacen a las notas presuntamente autorales. Estoy consciente de que al hacer esto cierro posibilidades de lectura (así como yo interpreto el conjunto de notas como una provocación, evito que el lector en español lo haga) pues prácticamente desaparecerán las notas meramente explicativas y permanecerán las que traducen el créole. Prefiero hacer esto porque considero que en español la falta de sistematicidad sólo se entendería como tal; porque admito mi incapacidad para siquiera intentar reproducir algo que yo interpreto como burla cultural o pugna ideológica en dos frentes, y sobre todo porque no me interesa reproducirla, pues mi proyecto de traducción se centra en la verosimilitud de la ficción en español y presenta las burlas que están dentro de ella, no las interpretadas tras un estudio meticuloso de su paratexto; y finalmente, porque la interpretación sobre la pugna ideológica es precisamente eso, una posible interpretación entre muchas otras, y la interpretación más plausible es la simple falta de sistematicidad por alguna razón indiscernible (subjetividad, flojera, azar, cualquier cosa). Como lectora-traductora de *Traversée de la mangrove*, tomo las notas a pie de página como autorales explicativas que no intervienen en la ficción (si no se leen, no se altera la trama del relato, simplemente no se entiende algún elemento; lo mismo pasa cuando no se conoce una palabra y no se tiene un diccionario a la mano y sólo se puede recurrir al contexto). Si planteo otras posibilidades de lectura es porque existen, porque para mí son válidas, y para explicar mi proceso de decisiones, aunque creo que en mi interpretación ya influye una especie de sobrealálisis del texto.

A continuación presento nueve tablas con cada una de las categorías que elaboré a partir de las notas del original. Las categorías son, en orden de aparición: 1) Créole, 2) Neologismos, 3) Creolismos/ Arcaísmos franceses, 4) Figuras retóricas, 5) Creolismos/ Americanismos, 6) Calcos del créole, 7) Eruditas, 8) Elementos de lenguas no criollas y 9) Híbridos.¹⁹⁸

La primera columna contiene el llamado dentro del texto original, idéntico a como aparece en éste; en la segunda columna está la nota que aparece en el original, en francés; la tercera columna contiene la traducción literal de la nota del original; en la cuarta columna presento una explicación propia del elemento anotado (en caso de resultar innecesaria, esta columna permanecerá vacía); y en la última columna propongo la forma en que aparecerá en mi traducción, tanto dentro del texto como en nota y/o glosario. Si no se especifica entre paréntesis si va en texto o en nota, significa que no llevará nota.

¹⁹⁸ Esta es una categorización propia de la traductora sobre las notas a pie de página del original, que sin embargo podría considerarse como categorización para las propias notas de la traducción, aunque depurada, pues varias notas del original desaparecerán en la traducción. Hay pocos trabajos que tratan el tema de las notas del traductor, entre ellos está el estudio de Pablo Cardellino Soto, "Estatuto autoral de la traducción: comentarios sobre notas del traductor en dos traducciones de 'O alienista'", en *Belas Infiéis*, vol. 2, núm. 1, 2013, pp. 117-129. Al revisar dos traducciones del texto "O alienista", de Machado de Assis, Soto define dos clases de notas en esas traducciones: los "términos que son de amplia difusión en el contexto lingüístico [de la lengua del original], y [los] que no. *Op. cit.*, p. 124. Para un estudio general sobre las notas del traductor, o N. de T., véase el trabajo seminal al respecto, desde un enfoque de análisis del discurso, de Solange Mittman, *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*, Porto Alegre, UFRGS, 2003.

Para las estrategias de traducción, que se evidencian en la quinta columna y se explican después de cada tabla, retomo las que establece Vincent Renner en su estudio sobre traducción de antillanismos en una novela del martiniqués Patrick Chamoiseau:¹⁹⁹

19. Calco de estructura (mismo patrón morfológico usado en texto fuente y meta)

20. Transcodificación estructural (patrón morfológico X en texto fuente y Y en texto meta)

21. Estandarización (el elemento marcado con nota es imperceptible en el texto meta)

Y propongo otra que considero necesaria:

22. Conservación (no hay alteración alguna en el texto)

Categorías de las notas del original:²⁰⁰

1) Créole: alternancia de códigos entre la lengua del texto (francés) y el créole guadalupeño. Todos los casos son palabras o frases cortas y presentan nota al pie en francés. En algunos casos la nota es más una interpretación que una traducción del créole. Yo traduciré directamente del créole, sabiendo que altero la voluntad de la autora de explicar o traducir con añadiduras o sesgos.

¹⁹⁹ El estudio de Renner se hace sobre las decisiones de la traducción al inglés dentro del texto, no sobre las notas (ya se sabe que Chamoiseau no anota sus textos). En Vincent Renner, "Les stratégies de traduction des antillanismes lexicaux dans *School Days (Chemin-d'école, Patrick Chamoiseau)*", *Palimpsestes*, vol. 25, 2012, pp. 155-166.

²⁰⁰ Los diccionarios citados en las tablas son: el *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), la Base de Données Lexicographiques Francophone (BDLF), el *Dictionnaire de l'Académie Française* (DAF), el *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF), todos estos en el Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL); el *Dictionnaire de la langue française* de Paul Émile Littré, el *Robert*, el *Dictionnaire Pratique du Créole de Guadeloupe* (DPCG); el *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española* (DLE), y el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (DUE).

en el texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
1 “Kouli malaba/Isi dan/Pa peyiw”	<i>Coolie malabar (injurieux). Ce pays n’est pas le vôtre.</i>	Culí malabar (injuria). Este país no es el tuyo.	-	(en texto) “Kouli malaba/Isi dan/Pa peyiw” (nota) “Culí malabar/ éste de aquí/ no es tu país”
2 pié-bwá	<i>Arbre</i>	Árbol	-	(en texto) pié-bwá (nota) árbol
3 Sa ou fé? Ola ou kaye kon sa?	<i>Comment vas-tu? Oú vas tu?</i>	¿Cómo estás? ¿A dónde vas?	-	(en texto) Sa ou fé? Ola ou kaye kon sa? (nota) ¿Qué tal? ¿A dónde vas?
4 makoumé	<i>Homosexuel</i>	Homosexual	-	(en texto) makoumé (nota) homosexual
5 a pa jé	<i>C’est sérieux</i>	Es en serio	-	(en texto) a pa jé (nota) no es broma

Todos los elementos en créole del texto original se conservan intactos en la traducción: la estrategia dominante es la conservación. En las traducciones de las notas no aplican las categorías de traducción mencionadas, pues se opta por la literalidad (a partir del créole). En (1), por ejemplo, se elimina la anotación entre paréntesis, que es un comentario de la autora que califica el apelativo “culí malabar”; se elimina por dos razones, porque considero innecesaria la calificación, que puede intuirse por el contenido de la frase, y porque es muestra de la falta de sistematicidad en las anotaciones, pues no hay razón de peso por la que ese apelativo injurioso esté anotado y otros no. En (5) cambia la traducción de la nota, pero no el sentido: “*pa*” es la partícula de negación en créole (del “*ne pas*” francés), y “*jé*” es juego o broma (viene de “*jeu*” en francés).

2) **Neologismo:** término de reciente acuñación en lengua francesa, no propio de la autora.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
6 négropolitains	<i>Antillais ayant longtemps vécu en "métropole", c'est à dire en France.</i>	Antillano que ha vivido mucho tiempo en la "metrópoli", es decir en Francia.	-	negropolitano

Para este ejemplo se opta por el calco, pues el neologismo en español se compone a partir de los mismos elementos morfológicos que en francés (negro y metrópoli); y se elimina una nota que se considera innecesaria (tanto en francés como en español) porque es deducible del contexto (ejemplificado en la tabla sobre elementos anotados y no anotados de este apartado).

3) **Figuras retóricas:** frases nominales (9) o verbales (8) que se usan o son comprensibles en el francés de Francia.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
8 finir avec lui	<i>Le tuer</i>	Matarlo	-	acabar con él
9 le morceau de fer	<i>Sexe masculin</i>	Sexo masculino	-	el cacho de fierro

Simplemente se traduce en ambos casos, pues existen con la misma formación en español. (8) representa un caso de sinonimia, pues una de las acepciones de "*finir*" (terminar) del TLFi es "*achever; tuer*" (acabar; matar), y la cuarta acepción en el DLE de "acabar" es matar; y (9) es una metáfora (un hombre orgulloso de haber tenido dos hijos hombres seguidos se jacta de que "[su] cacho de fierro funciona bien").²⁰¹

²⁰¹ M. Condé, "Rosa. La mère de Vilma", en *Traversée...*, p. 162.

4) **Creolismos/arcaísmos franceses:** términos cuyo significado proviene de Francia y prevalece en las Antillas; las acepciones presentadas son poco usadas o ya obsoletas en Francia.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
10 trace	<i>chemin de forêt</i>	camino en la selva	Camino a través de una selva, en TLFi, CNRTL.	traza
11 serein	<i>soir</i>	la tarde/noche	Ligera humedad que cae en el crepúsculo y refresca la atmósfera tras un día caluroso. Etimol. e Hist. a) Ca 1140 [ms. fin s. xiii.] <i>serain</i> “tombée du jour, soir” (caída del día, atardecer) en TLFi, CNRTL. En español esta acepción representa también un arcaísmo.	sereno
12 mouche à miel	<i>abeille</i>	abeja	Segunda acepción de <i>mouche</i> (mosca) en DMF es <i>abeille</i> (abeja) (1364). Primer uso de “ <i>mouche à miel</i> ” registrado en 1370. Aparece en la entrada de <i>mouche</i> tanto en el Robert como en el TLFi.	mosca de la miel

Cada ejemplo tiene una estrategia de traducción distinta, dada la naturaleza del arcaísmo:

En (10) hay un calco del término pues el significado puede inferirse de la acepción “huella o vestigio” (DLE). *Trace* y *traza* tienen la misma raíz latina. Se mantiene la extrañeza del término. Además, el contexto es esencial para inferir el significado: un personaje se encuentra al muerto yaciendo en la hierba y el narrador se pregunta, “*Qu’est-ce que lui*

avait pris de couper par cette trace qu'elle n'empruntait jamais?" p. 14 [¿Qué la habría llevado a cortar por esa **traza** que no tomaba jamás?]

En (11) hay traducción y se mantiene el arcaísmo.

En (12) se retoma la metáfora en español mediante transcodificación estructural. En español la expresión constituye un arcaísmo prácticamente perdido (ya no aparece en los diccionarios), pero al parecer se sigue usando en algunas partes de España: un manual sobre apicultura de 1934 define a la “mosca de la miel o ABEJA”.²⁰²

5) Creolismos/americanismos: términos ya sea de origen americano o europeo que pertenecen a la lengua francesa y cuyo significado no tuvo origen en Francia.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
13 maringoin	<i>moustique</i>	mosquito	<i>maringouin</i> : s. XVII. Tomado del tupi-guarani <i>marui</i> (mosquito). En las Antillas y en Canadá, nombre dado a mosquitos y otras especies cercanas, en AF, CNRTL.	zancudo Def.: mosquito en Hispanoamérica, DUE; mosquito en América, DLE.
14 migan	<i>plat antillais</i>	plato antillano	Preparación alimenticia hecha por lo común a partir de frutos del árbol de pan u otras legumbres harinosas, más o menos reducidos a puré, en BDLP, CNRTL.	migán

²⁰² Narciso José de Liñán y Heredia, *Nociones elementales sobre apicultura, s/l*, Servicio de Publicaciones Agrícolas, 1902, p. 15.

15 pois tendres	<i>haricots verts</i>	ejotes	<i>pois</i> es chícharo (<i>pisum</i>); haricot es frijol (<i>phaseolus vulgaris</i>). En algunas regiones de Francia <i>pois</i> eran frijoles; por eso a los chícharos se les conoce más bien como <i>petit pois</i> , en Paul Émile Littré, <i>Dictionnaire de la langue française</i> .	chícharos tiernos
16 fou-fou	<i>colibrí</i>	Colibrí	El colibrí crestado (<i>Orthorhyncus cristatus</i>), también denominado zumbador crestado o zumbadorcito crestado, especie encontrada en las Antillas Menores.	colibrí fu-fu *no uso el <i>zunún</i> cubano porque no son la misma especie; cada una es endémica de su zona del Caribe.
17 madères	<i>oiseaux</i>	pájaros/aves	El colibrí caribeño gorgimorado, también llamado colibrí caribeño gorgimorado, zumbador de garganta púrpura o zumbador de garganta roja (<i>Eulampis jugularis</i>).	gorgimorados /madeiros
18 bêtes à feu	<i>lucioles</i>	Luciérnagas	en créole: <i>bèt-a-fé</i> Regionalismo canadiense: <i>mouche à feu</i>	bichos de fuego

19	colombo	<i>plat à base de curry</i>	platillo a base de curry	Preparación a base de especias; variante del curry. Se llama así sólo en las Antillas por asociación a la capital de Sri Lanka, de donde vienen los inmigrantes que lo popularizaron en las islas.	colombó
----	---------	-----------------------------	--------------------------	---	---------

Calco (14 y 19) de platillos regionales. Se opta por no buscar equivalentes en otras islas del Caribe para no alejar el relato de las Antillas Francesas y dar cuenta de cuestiones culturales como la inmigración asiática del siglo XIX (19); es una estrategia de traducción muy usada en el ámbito culinario (por ejemplo, espagueti, bistec). Calco (16), pues es una especie endémica y reproduce el fenómeno de reduplicación usado en el créole, en cambio en (17) no se calca pues el resultado podría ser confuso en español dado que la palabra “maderos” sí tiene significado, mientras que “*madères*” no alude a madera en francés, sino, al parecer, a la isla portuguesa de ese nombre; y (18) reproduce la metáfora en español mediante el calco. En (15) se calca el término del créole a pesar de que, por ejemplo, a los chícharos en Cuba se les llame petipúas (de *petit pois*), por lo que resultaría tentador acuñar un “puatán” (de *pois tendre*, o más bien, de *pwa-tann*). No se echa mano en estos ejemplos de términos caribeños en español por miedo a caer en un español artificial con mezclas dialectales arbitrarias; sería pertinente, sin embargo, en casos de elementos de flora y fauna que existan en un solo país hispanófono de la región (Cuba o Venezuela, los más cercanos).

Estandarización (13 y 17), con término regional (13) y nombre común en español (17).

6) **Calcos del créole:** términos del créole calcados al francés; no está registrado el uso de las frases o palabras en francés, aunque muy probablemente se use el calco en las Antillas francófonas.

en texto	nota original	traducción de nota	Explicación	en mi traducción
20 cheval à diable	<i>insecte commun dans les lieux sombres et humides</i>	insecto común en los lugares oscuros y húmedos	<i>chouval-a-dyab</i> : en francés se conoce como <i>demoiselle</i> , que también existe en español y en inglés (damisela y <i>damselfly</i>), son una especie de libélula, insecto de la suborden <i>Zygoptera</i> .	caballito del diablo
21 devant-jour	<i>Aube</i>	Alba	douvan jou: al alba, antes de que salga el sol, en DPCG.	antedía

Calco morfológico en (21) para reproducir el creolismo en español.

Traducción de regionalismo en (20), que existe en español.

7) **Eruditas:** notas explicativas sobre obras o elementos de la narración.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
22 <i>Nouveau voyage aux isles de l'Amérique</i>	<i>du R. P. Labat</i>	del padre Labat	1722, crónicas del padre dominico francés en 8 tomos.	<i>Nuevo viaje a las islas de América</i>

23 Elle [la mère de Dinah] était de sang hollandais	<i>l'île de Sanit-Martin est divisée en deux parties, l'une française, l'autre hollandaise</i>	la isla de San Martín está dividida en dos partes, una francesa y la otra holandesa	(se refiere a una mujer oriunda de la isla de San Martín)	[Dinah] era de sangre holandesa
24 <i>Wonders of the invisible world</i>	<i>Merveilles de l'invisible</i>	Maravillas del mundo invisible	Intertexto: libro de Cotton Mather, de 1693, en defensa de la caza de brujas de Salem.	<i>Wonders of the invisible world</i> (nota) <i>Maravillas del mundo invisible</i>
25 « Guadeloupe ! ton ciel resplendit sur nos têtes... »	<i>poème de Dominique Guesde</i>	poema de Dominique Guesde.	Guesde, poeta y doctor guadalupeño s.xix, la compilación de sus poemas se llama "Guadalupe".	"¡Guadalupe! Tu cielo resplandece sobre nuestras cabezas"

En todos los casos se estandariza. Se conserva la nota en (24) porque está en otra lengua.

8) Elementos en lenguas no criollas

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
26 samblmani	<i>fête de morts</i>	fiesta de muertos	ceremonia de día de muertos en el hinduismo	(texto) samblmani (nota) fiesta de muertos

27 Divapali	<i>fête de lumière</i>	fiesta de luz	fiesta de la luz en el hinduismo	(texto) divapali (nota) fiesta de luz
28 money order	<i>sorte de mandat</i>	especie de mandato [de pago]	giro postal (de dinero)	(texto) money order (nota) giro de dinero
29 Barbudo	<i>compagnon de Fidel Castro dans la Sierra Maestra</i>	compañero de Fidel Castro en la Sierra Maestra	revolucionarios cubanos	barbudo

Conservación en los términos de lenguas distintas al español (26, 27 y 28) con nota.

En (29) se mantiene el término en español sin marca de nota.

9) Híbridos: mezcla de palabras con grafía francesa y palabras en créole; frases fonéticamente en créole.

en texto	nota original	traducción de nota	explicación	en mi traducción
30 manjé lapin	herbe à lapin	hierba para conejo	-	(texto) manjé lapen (nota) comida de conejo
31 coq gim	coq de combat	gallo de pelea	-	(texto) kok gim (nota) gallo de pelea

En esta categoría se usa una estrategia de traducción especial. Ambas frases nominales están, ortográficamente hablando, mitad en francés (*lapin* y *coq*) y mitad en créole (*manjé*

y *gim*), y fonéticamente, como unidades semánticas, están en créole (si bien *manjé* viene del francés *manger*, en casos como éste, en francés sólo funciona como verbo conjugado, no como sustantivo; *gim*, por su parte, no viene del francés sino del inglés *game* y la “g” en créole sólo tiene sonido suave, como en “gato”). La estrategia hasta ahora había sido traducir lo que está en francés (creolismos incluidos) y mantener lo que está en créole (con nota al pie), pero en este caso no puede aplicarse dado que las frases anotadas son unidades semánticas. Por lo tanto, como estrategia de traducción incluyo las frases con ortografía créole en el texto y las trato como elementos de esa lengua, igual que en la primera categoría analizada.

Como conclusión a este apartado se pueden destacar varios aspectos. En primer lugar, resulta evidente que los estudios teóricos o prácticos (como la teoría de los paratextos de Genette o el análisis de traducción de Renner sobre una novela de Chamoiseau) aplicados a otro caso específico nunca embonan perfectamente, lo cual resulta lógico dada la naturaleza única de cada texto original, y de cada traducción. Por lo tanto, el análisis se vuelve más complejo e interesante, pues como traductora no me puedo ceñir a preceptos establecidos, sino sólo basarme en ellos para concebir las soluciones que requieran los textos de trabajo (original y traducción). En este caso, por ejemplo, el mismo análisis y categorización no podría servir ni siquiera para otra novela de la misma autora, pues ni siquiera los sistemas de notas son similares.

Con respecto a las decisiones de traducción, los elementos paratextuales juegan un papel importante para dirigir el proyecto hacia alguna vertiente. En este caso, opté por privilegiar la verosimilitud de la ficción en español en detrimento quizá de marcas culturales o ideológicas que en el original identifiqué como tales. Además, de esta forma

resalta el hecho de que la traducción tiene un nivel alto de independencia frente al texto que le da origen, pues aunque se pretenda reproducir la mayoría de los rasgos del texto fuente, nunca es posible hacerlo por completo ni de la misma forma, y creo que la razón primera es que son textos distintos; la reproducción no es más que una utopía a la cual es útil aspirar, pero peligroso tomar como posibilidad real. Una traducción no re-produce un texto. Por ejemplo, los sistemas de notas y glosarios no tienen la misma connotación en el mundo literario mexicano que en el francófono, por lo tanto, no tendrán la misma repercusión dentro de la literatura en cada lengua.

Por último, queda abierta la puerta para un estudio posterior sobre las notas en un trabajo de traducción comentada, pues si bien la notación es un ámbito literario explorado, no hay estudios al respecto en teoría de la traducción y resultaría interesante analizar las decisiones de notación según la lengua fuente, la lengua meta, las ideologías y el enfoque de cada traductor.

CONCLUSIÓN

La tarea de la traducción es siempre aproximada, constante.

Steiner, *Después de Babel*, 65.

La novela en español se titulará *Travesía del manglar*, aunque se traduzca en medio de una ciudad inmensa donde los manglares más cercanos estén en peligro de extinción. Sin embargo, el trabajo de traducción puede afirmar sin dudas que el manglar no se atraviesa, porque aunque la vida citadina, tan alejada del mar Caribe, no nos haya enseñado esas cosas, la investigación y el proceso de traducción dejan la frase zumbando en los oídos. “El manglar no se atraviesa”, le dice Vilma al muerto, escritor y extranjero, cuando éste menciona el título de la novela que él está tratando de escribir: *Travesía del manglar*. Es quizá hasta que uno intenta atravesar el manglar, física o metafóricamente, hasta que no se enloda y se enreda en sus raíces, cuando se percata de que no es tan simple.

Reconozco que esta tentativa por atravesar el manglar no es más que eso, un intento, y que tanto investigación como proceso traductivo podrían haberse hecho desde otro ángulo. Sin embargo, una vez escogido el texto original y dada mi posición traductora, considero que esta propuesta cumple con sus propios principios: determinar un proyecto de traducción que fuera acorde a la traducción que de ahí resultara. El balance final será subjetivo porque quien lo hace es juez y parte: a nivel personal, el trabajo fue sumamente útil para afirmar una forma de pensar la traducción y de practicarla, y sobre todo porque la investigación me permitirá tomar decisiones con más seguridad al traducir el resto de la novela, uno de los objetivos a futuro del trabajo. En el

plano de los estudios de traducción, el modelo que planteo podría ser replicable exclusivamente como una forma de pensar el oficio y para determinar las bases de estudio de una traducción comentada como es ésta; sin embargo, considero que ningún proceso de traducción puede seguir fórmulas ideadas para otro texto, y que las categorías aquí establecidas sólo funcionarán para la combinación de texto original, traductora y contexto de este trabajo. Considero, en fin, que todos los trabajos sobre traducción enriquecen el imaginario de los traductores que buscan establecer un proyecto, analizar un texto o dar coherencia a una traducción, pero que un trabajo ajeno no podrá aplicarse nunca a uno propio. En eso radica la labor artesanal.

Siguiendo la idea anterior, en el plano teórico, los estudios de Berman, Glissant y Genette, principalmente, reflejan puntos positivos y negativos al redactar el trabajo que sin duda el lector habrá notado: sus ideas y modelos esclarecen y guían la postura traductora, pero nunca logran cuadrar a la perfección en un proyecto tan personal como es la traducción de un texto específico. Por este motivo, con cada uno de ellos tuve que amoldar sus ideas a mi proyecto; en ningún caso pudieron permanecer intactas.

En el terreno práctico, hay dos aspectos que intervienen en la forma de tomar decisiones para este trabajo. El primero es que en la traducción que aquí presento puedo no tomar en cuenta el factor editorial dado que éste es un trabajo académico y, si bien estuve consciente durante el proceso de que las políticas editoriales son el último filtro por el que pasa una traducción, por lo menos en esta versión del capítulo traducido “Lucien Évariste” no será así, por lo que quizá tomé decisiones más arriesgadas de lo que

permitiría una editorial mexicana promedio, cosa que tiende a volver conservadoras, si no en el corto, en el largo plazo, las decisiones del traductor; además, dado que uno de los ejes centrales de este trabajo era comentar y anotar la traducción, pude también elegir opciones más excéntricas a la hora de traducir porque tengo un enorme paratexto para explicarlas y respaldarlas. En segundo lugar, las decisiones están influidas por el entorno cada vez más tecnologizado e interconectado en el que habito, por lo tanto, considero que la decisión de creolizar el texto meta en la medida en la que lo hago se debe al supuesto de que el lector no estará del todo desprotegido frente al texto, pues las herramientas de consulta son cada vez más democráticas (aunque no lo suficiente). Muy probablemente, en otro contexto menos globalizado las decisiones habrían tendido a un español más estándar, si es que tal cosa existe.

Finalmente, con respecto a la traducción en sí misma, considero, una vez concluido el trabajo, que del mismo modo en que el francés guadalupeño es una lengua regional, un dialecto del francés, podría decirse que mi traducción de *Traversée de la mangrove* tiene su propio dialecto del español, que no es uno regional porque no existe realmente, sino que tuvo que inventarse para este texto de Maryse Condé. Este dialecto es, a mi juicio, el único que no altera la verosimilitud del relato. Quizá inventar dialectos con cada texto traducido sea el verdadero oficio de los traductores, pues, como dice Schleiermacher en su texto *Sobre los diferentes métodos de traducir*, los buenos traductores producen “nuevas formas en la materia dúctil de la lengua”, y “sólo puede y debe durar el [discurso]

que por sí mismo constituye un nuevo momento en la vida de la lengua”,²⁰³ y añade algo importantísimo para la traducción en general y, en este caso, para la traducción de la literatura francoantillana al español: si la práctica es aislada, el “hálito extranjero” no logrará soplar sobre el lector con la misma fuerza que si existiera todo un universo de textos de esos parajes; la comparación de muchas traducciones y visiones distintas podrían dar una idea más profunda de la lengua original, lo cual sólo se logra con traducciones en masa.²⁰⁴ El llamado es claro: hay que traducir todo lo traducible. Mi postura se puede resumir, tras las páginas desplegadas, en la afirmación y advertencia al mismo tiempo de que el manglar no se atraviesa y, por lo tanto, en que la traducción debe mostrarlo.

²⁰³ Friedrich Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Valentín García Yebra (trad.), edición bilingüe, Madrid, Gredos, 2000, pp. 35, 37.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 73

APÉNDICES

- EL TEXTO ORIGINAL

LUCIEN ÉVARISTE

§1 « *Quand je pense à quel point je me suis trompé sur son compte ! Je l'ai confondu avec un barbudo* de la Sierra Maestra, un bâtisseur de monde, alors qu'en réalité il appartenait à l'espèce la plus dangereuse, celle qui est revenue de tout et brûle ce qu'elle a adoré dans son autrefois. Pourtant je l'aimais, c'était mon ami. »*

§2 *Lucien Évariste s'était tenu longtemps parmi les hommes sous la bâche dans la nuit couleur de pluie. À présent, il était entré dans la chambre mortuaire non pas pour prier, mais pour se réchauffer à la chaleur des cierges et des litanies. Car pour ce qui est de prier, depuis des années, Lucien n'avait pas récité un « Je vous Salue Marie », encore moins un « Confiteor Deo ». Pourtant, il avait été enfant de chœur et sa mère, le couvant des yeux dans ses surplis, avait rêvé de donner un prêtre à l'église. Elle l'avait eu sur le tard, ce garçon, et elle se demandait ce qu'elle avait fait au Bon Dieu, lasse qu'elle était depuis quatorze ans d'emmagasiner pour rien le sperme de son bouillant mari le docteur Évariste qui avait son cabinet à deux pas du presbytère et de la cathédrale, mais qui, la nuit venue, se moquait pas mal du commandement de Dieu : luxurieux point ne seras. Fruit tardif, Lucien avait grandi enveloppé dans la dentelle et la toile de lin. Il avait été nourri à la fleur de farine et calmé à la fleur d'oranger. À sept ans, assis au banc 32 de la cathédrale entre son père et sa mère, il tournait les pages d'un gros missel et chantait les cantiques à voix juste :*

§ 3 « *Ô Dieu vainqueur
Sauvez, sauvez la France
Au nom du Sacré Cœur. »*

* *Compagnon de Fidel Castro dans la Sierra Maestra.*

§4 C'est dire comment ses parents avaient souffert quand il était devenu révolutionnaire et athée !

§5 Tout cela avait commencé de façon fortuite. Alors qu'il était un sage étudiant à Paris, licence de lettres classiques, il avait suivi un camarade par pure et simple curiosité à une manifestation. Il n'avait pas fait cent mètres le long de la rue des Écoles qu'un soudard de C.R.S. lui avait arraché la moitié de l'oreille d'un coup de matraque. Cet organe injustement mutilé avait décidé de son avenir et il était, de ce jour, devenu un pilier de la contestation étudiante tous azimuts. Au pays, sa mère se désolait. Mais son père lui répétait en haussant les épaules qu'elle avait bien tort de se faire du mauvais sang. Une fois au bon soleil de Guadeloupe, toutes ces idées lui sortiraient de la tête. Les insoumis de la guerre d'Algérie n'étaient-ils pas rentrés dans le rang, émargeant les uns après les autres au budget de la métropole ? Pour une fois néanmoins, la science de Lucien père, infailible en cas d'ulcère du duodénum ou d'inflammation de la plèvre, s'était trouvée en défaut. De retour au pays, Lucien avait refusé d'habiter sous le toit familial et après avoir rallié bruyamment la cause des Patriotes, à ce titre, avait été sacré éditorialiste à Radyo Kon Lambi et responsable d'une émission : « Moun an tan lontan »*, au cours de laquelle il contait la vie des héros, martyrs, patriotes, leaders, grandes figures disparues de mort naturelle et plus souvent de mort violente qui avaient bataillé pour que se lèvent debout et marchent les damnés de la terre. Pour chacune des paroles qui tombaient de sa bouche, sa mère l'oreille collée au poste de radio demandait pardon au Bon Dieu. Car pour elle, parler de lutte des classes ou d'exploitation de l'homme par l'homme était aussi coupable que parler de fornication et d'adultère. Pour symboliser de manière éclatante son rejet de son milieu d'origine où on ne se mariait qu'entre gens de même peau et de même compte en banque, Lucien s'était mis en ménage avec Margarita, une Nègresse noire qu'il avait enlevée à un étal à Petit Canal. Margarita ne savait pas aligner trois mots de français, mais depuis s'y essayait ardemment au milieu des ricanements des voisins.

* Figures d'autrefois.

§6 Lucien était heureux d'être revenu au pays, sitôt terminée sa maîtrise. Plus souvent qu'à son tour, c'est vrai, un poignant regret le prenait de la torpeur de cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution. Ah, être né ailleurs ! Au Chili ! En Argentine ! Ou tout simplement à un jet de pierre, à Cuba ! Vaincre ou mourir pour la liberté !

§7 Aussi pour occuper les soirées que Margarita passait à palper aux aventures sur petit écran des héritières américaines, Lucien s'était-il mis en demeure d'écrire un roman. Néanmoins, il n'arrivait à rien, hésitant entre une fresque historique retraçant les hauts faits des Nèg mawon*, et une chronique romancée de la grande insurrection du Sud de 1837. Ses amis patriotes, abondamment consultés, étaient aussi hésitants, les uns penchant pour les nèg mawon, les autres pour la révolte du Sud, mais tous le sommant d'écrire dans sa langue maternelle, c'est-à-dire le créole. Lucien qui, à l'âge de six ans, avait reçu de ses deux parents une paire de calottes pour avoir prononcé à voix haute la seule expression créole qu'il connaissait : « A pa jé ![†] », en était bien empêché et, n'osant avouer son impuissance, regardait sans y toucher la machine à écrire électronique qu'il avait achetée à grands frais. C'est Carmélien Ramsaran qui lui avait signalé la présence de Francis Sancher à Rivière au Sel.

§8 Carmélien et Lucien étaient devenus amis à force de se griller au soleil les samedis après-midi au stade et de pester après le gardien de but de l'Étoile Petite-Bourgeoise. Ils se rencontraient souvent et dérangeaient fort Margarita du bruit de leurs chamailleries, car Carmélien était bien l'enfant de Sylvestre qui se vantait de n'avoir jamais tenu dans ses mains un bulletin de vote. Quand Lucien s'embarquait dans ses envolées idéologiques, Carmélien le ramenait sur terre d'un ton moqueur :

§9 — Ouvre les yeux, mon cher ! Nous sommes déjà européens ! L'Indépendance est une belle endormie qu'aucun Prince ne réveillera plus.

* Nègres marrons.

† C'est sérieux.

§10 *Un Cubain à Rivière au Sel ! Un Cubain ! Lucien, qui n'ignorait rien de l'épopée de Fidel Castro dans la Sierra Maestra, qui avait pris parti dans son différend avec le Che, qui avait admiré La Ultima Cena des dizaines de fois au cours des festivals de cinéma du Tiers Monde et qui savait jusqu'au dernier homme le chiffre de la présence soviétique à Cuba n'avait jamais vu un Cubain, de ses deux yeux vu ! À part peut-être les musiciens de la Sonora Mantecera qui faisait les beaux jours du Quartier latin du temps où il était étudiant ! Toutefois, il s'agissait là de Cubains vivant à Miami, d'exilés, de contre-révolutionnaires !*

§11 *Un Cubain à Rivière au Sel ! Mais que pouvait-il bien y faire ? Carmélien eut une moue :*

§12 — *Il dit qu'il est écrivain.*

§13 — *Écrivain ?*

§14 *Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier et José Lezama Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l'oralité dans l'écriture ! En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley. Carmélien eut beau s'efforcer de doucher son enthousiasme en ajoutant que, selon lui, c'était un de ces indésirables que Fidel Castro avait mis dehors à cause de leurs vices, il ne l'écouta pas. Un Cubain à Rivière au Sel ! Comment l'aborder ?*

§15 *Après mûres réflexions, Lucien se décida à lui adresser une épître circonstanciée pour l'inviter à une de ses émissions à Radyo Kon Lambi. Cependant de grandes semaines se passèrent dans l'attente. Il eut beau guetter la camionnette jaune du facteur, pousser jusqu'au bureau de poste et avertir à la ronde qu'il attendait un pli important, rien. Contre l'avis de Margarita qui, de son côté, entendait dire pis que pendre de Francis Sancher, il se décida tout simplement à aller le voir. La pratique est courante dans les bourgs et villages. Dieu merci, on n'était pas à La Pointe où la moindre visite devait être précédée d'un coup de téléphone.*

§16 Lucien se prépara fiévreusement à cette rencontre. Il fit copie de ses meilleures émissions, en particulier de celle réalisée au lendemain de la mort de Cheikh Anta Diop avec un instituteur béninois, miraculeusement en poste à l'Anse Bertrand. Le Béninois n'avait jamais lu Nations nègres et cultures. Qu'importe, c'était un authentique fils d'Afrique ! Il passa des nuits à rédiger des avant-projets de ses deux romans, déchirant au matin ce qu'il avait conçu à grand-peine dans la noirceur. Finalement, craignant de paraître prétentieux, il se décida à partir les mains vides.

§17 Il arriva à Rivière au Sel sur le coup de six heures du soir, le cœur battant à un rythme endiablé, comme s'il allait passer un examen. Toutefois, il admira, avant qu'il ne se noie dans l'ombre, ce paysage sans excès qui à chaque fois l'émouvait. La terre généreuse entre les pieds des ignames chevelues et des bananiers serrés les uns contre les autres dans la peur du grand vent et pour mieux soutenir la pesante excroissance de leurs régimes emmaillotés de bleu, les donjons vert sombre de la forêt et, à l'horizon, la chaîne de montagnes, massive, tendre et vigilante à la fois. Il avait donné son cœur à cette région.

§18 Quand une fois le mois il descendait à La Pointe pour ces interminables repas chez ses parents au cours desquels son père lui serinait comment la politique ruine la vie dans ce monde et sa mère, dans l'autre, comme il les plaignait de leur étouffant face-à-face avec la chaleur et le béton !

§19 Pas à dire, malgré sa barbe, Francis Sancher ne ressemblait guère à un barbudo !

§20 Dépoitraillé, chemise grande ouverte sur son poil bouclé, il fixait sa machine à écrire comme un adversaire dont on connaît le caractère coriace. Il leva sur Lucien un beau regard brumeux où flottaient rêve et déraison et s'exclama :

§21 — Une lettre ? Quelle idée ! Je n'ouvre que mes factures. Et que m'y disais-tu donc ?

§22 Paralysé par l'émotion, Lucien pataugea dans le petit discours qu'il avait préparé dans le Car Rapide. Francis Sancher l'écouta, un sourire à la fois paternel et moqueur se jouant sur ses lèvres, alla chercher une bouteille de rhum et deux verres, puis déclara :

§23 — *Tu as frappé à la mauvaise porte, petit. Permits que je t'appelle comme ça. Moi que tu vois devant toi, je ne saurais te parler que d'hommes et de femmes mis en terre avec la même envie de vivre interrompue. Net. Pas de combats glorieux ! Et puis, ceux-là dont tu me parles, je n'ai jamais entendu leur nom. Car je ne suis pas ce que tu crois. Moi presque zombie, j'essaie de fixer la vie que je vais perdre avec des mots. Pour moi écrire, c'est le contraire de vivre. C'est mon aveu de sénilité.*

§24 *Lucien se récria, affirmant que la littérature était nécessairement le prolongement d'un combat, appelant à la rescousse Césaire et ses armes miraculeuses. Francis Sancher éclata de rire :*

§25 — *Je parlais comme ça avant.*

§26 — *Avant quoi ?*

§27 *S'étant versé une rasade de rhum à affoler un coq gim* de bonne taille, Francis Sancher reprit :*

§28 — *Et d'abord, je ne suis pas cubain. Je suis né en Colombie, à Medellín. Selon la coutume, à ses sept mois, ma mère avait quitté la plantation et était allée attendre ma naissance chez ses parents, vieux bourgeois momifiés dans leurs préjugés qui habitaient une des rares belles et vieilles maisons de cette horrible cité industrielle à deux pas de l'église San José. Elle a failli mourir en accouchant et, pendant qu'on luttait pour sa vie, on m'a oublié quarante-huit heures couvert de sang et de matières fécales dans le coin où la sage-femme m'avait déposé. J'aurais dû mourir à ce moment-là !*

§29 — *Mais tu as bien été à Cuba ?*

§30 — *Cuba ? Plus tard, beaucoup plus tard !*

§31 — *T'es-tu battu... ? T'es-tu battu ?*

§32 *Sur ces entrefaites, Moïse Maringoin salué par les aboiements furieux des chiens qui, chose curieuse, avaient tout juste remué la queue à la vue de Lucien, s'amena au beau milieu de la question. Lucien n'était pas homme à écouter les ragots. Pourtant, il trouva au*

* Coq de combat.

nouveau venu la mine bien aigre, celle-là même que faisait Margarita quand il soutenait une longue conversation avec un intrus. Francis Sancher dérivait pendant ce temps :

§33 — Mon père avait au visage une grande tache lie-de-vin au milieu de laquelle nageait son petit œil froid comme celui d'un requin. J'ai l'impression qu'il était toujours vêtu de noir tant tout son être évoquait pour moi la mort. En réalité, il devait porter des costumes de toile blanche raide empesée par les soins de nos innombrables servantes. Tous les soirs, ma mère nous faisait, mon frère et moi, mettre à genoux au pied de son lit dans sa grande chambre carrelée de rouge et les yeux fixés sur le Crucifix nous faisait prier pour lui. Nous savions qu'une malédiction pesait sur la famille.

§34 À ce point du discours, Moïse fixa Lucien d'un air de dire :

§35 — A-t-il la tête fêlée, hein ? A-t-il la tête fêlée ?

§36 Tandis que Lucien qui avait tant bien que mal retrouvé ses esprits raillait :

§37 — Une malédiction ! Tu parles comme un Nègre des champs !

§38 — Une malédiction, je te dis ! Qui se traduisait par des morts subites, brutales, inexplicables, toujours au même âge, la cinquantaine. Mon grand-père avait été terrassé à dos de cheval alors qu'il revenait d'une partie de cartes où il avait triché comme à l'accoutumée. Mon arrière-grand-père, après une nuit où il n'avait même pas fait l'amour à sa maîtresse favorite, Luciana. Mon arrière-arrière-arrière-grand-père, le lendemain de ses deuxièmes noces, s'était noyé dans les marais de Louisiane où il avait pris refuge en fuyant la Guadeloupe...

§39 Lucien sursauta :

§40 — La Guadeloupe ? Qu'est-ce que tu me chantes là à présent ?

§41 — Ah, je ne t'ai pas encore tout dit ! Des papiers prouvent que tout part d'ici.

§42 — D'ici ?

§43 — As-tu entendu parler d'une Habitation Saint-Calvaire ?

§44 — Saint-Calvaire ? Je ne suis pas historien, moi. Demande à Émile Étienne.

§45 Cette première rencontre s'était terminée par une cuite monumentale, au point que Lucien, sur le chemin du retour à Petit Bourg, avait bien failli plonger dans la rivière Moustique.

§46 Deux jours plus tard, rencontrant Émile Étienne en pleine rue Frébault à La Pointe, il l'avait questionné. Mais Émile Étienne avait haussé les épaules, traitant de « couillonades » sans fondement historique les propos de Francis Sancher.

§47 Rongé par la curiosité, Lucien était revenu voir Francis Sancher pour tenter de mettre morceau à morceau le puzzle que constituait sa vie :

§48 — Tu étais donc médecin militaire ?

§49 — Si tu veux ! Tu sais quand ils ont commencé à se méfier de moi ? Quand j'ai commencé à prendre en pitié les Portugais. Au début, pour moi aussi, ce n'était qu'un tas de salauds qui avaient saigné à blanc le pays et méritaient ce qui leur arrivait. Et puis, dans une chambre de l'hôtel Tivoli, à côté de la mienne, Doña Maria se mourait d'un cancer. Sous prétexte qu'elle était de toute façon condamnée, son mari avait raflé tous ses bijoux, tour de cou et aigrettes, et était monté dans le premier avion en partance pour Lisbonne. Dans les très rares moments où elle ne souffrait pas comme une bête, je me glissais à son chevet et je lui lisais son roman favori, Les Frères Karamazov : « Il faut qu'un homme soit caché pour qu'on puisse l'aimer. »

§50 Que faire de toutes ces anecdotes sans queue ni tête ? se demandait Lucien. Qu'en faire ?

§51 Il ne résolvait pas le problème. Mais à force de vider sec sur sec avec Francis Sancher, il se payait des crises de foie et Margarita pestait en recevant son haleine en plein visage.

§52 Bientôt se mirent à circuler des informations venues d'une autre source, à savoir de Sylvanie, la femme d'Émile Étienne, qui répétait ou déformait des propos de son mari. À l'en croire, Francis Sancher se prendrait pour le descendant d'un béké maudit par ses esclaves et revenant errer sur les lieux de ses crimes passés. Si de telles histoires laissent sceptiques les intellectuels, les âmes populaires s'en délectent et tout le monde épiait

Francis Sancher quand il venait refaire sa provision de rhum au bourg, lui trouvant en vérité la mine bien maudite. Les femmes cachait un faible pour l'acomat-boucan d'homme, si haut, si droit sous sa ramure argentée. Mais les hommes ne l'encaissaient pas et le traitaient de tous les noms :

§53 — C'est cela ! C'est cela même. Même ! Avant de venir échouer par ici corps et biens, il a fait sa charge de saletés par le monde ! Et son père avant lui !

§54 Quand Margarita, la tête sur l'oreiller, contait à Lucien ces ragots, il se mettait en colère.

§55 — Comment peux-tu répéter des sornettes pareilles ?

§56 Car au fur et à mesure que le temps passait, les semaines s'ajoutant aux semaines, Lucien oubliait les raisons d'abord toutes idéologiques de son intérêt pour Francis Sancher et se prenait tout bonnement d'affection pour lui. C'était le grand frère et le jeune père qu'il n'avait pas eus, moqueur et tendre, cynique et rêveur. Lors du soi-disant viol de Mira et de la séduction de Vilma, Francis Sancher n'eut pas de défenseur plus zélé que lui :

§57 — Dans ce pays, la vie sexuelle de tout homme est un marécage dans lequel il ne fait pas bon mettre le pied. Pourquoi prétendez-vous assécher celui-là ?

§58 Et de rappeler à tout un chacun les filles engrossées, les vierges dépuçelées, les enfants sans papa reconnu qu'il avait semés à tout vent.

§59 Les relations entre Lucien et Francis Sancher ne furent pas du goût de tout le monde. Les Patriotes habitant la région trouvèrent le moyen de s'en offusquer et de se plaindre. Voilà que l'éditorialiste de Radyo Kon Lambi au lieu de prêcher l'exemple fréquentait un personnage douteux. Car, en ajoutant deux à deux, on pouvait se faire une idée certaine de la trouble biographie de Francis Sancher. En conséquence, Lucien fut convoqué devant un véritable Tribunal et invité à s'expliquer, ce qu'il fit :

§60 — Messié, kouté ! Longtemps, j'ai cru comme vous qu'il fallait manger patriote, boire patriote, baiser patriote ! J'ai divisé le monde en deux : nous et les salauds. Je m'aperçois aujourd'hui que c'est une erreur. Erreur. Il y a plus d'humanité et de richesse dans cet homme-là que dans tous nos faiseurs de discours en créole.

§61 À la suite de cela, qui ne plut pas, l'émission « Moun en tan lontan » fut interrompue, mais Lucien s'en moquait pas mal, suspendu qu'il était presque chaque soir aux lèvres de Francis Sancher :

§62 — La terre était sèche, blanche sous la lune. Nous savions que la mort pouvait venir de tous les côtés et nous l'attendions, fatalistes. Moi, yeux fermés, je me faisais mon cinéma et je revoyais le visage d'une femme, rencontrée un jour de Carnestolado Fiesta à Sinaloa.

§63 — Une femme ? Je croyais que tu n'aimais pas les femmes.

§64 — Je t'ai dit que je m'en méfie, ce n'est pas pareil. J'ai embroché plus de femmes que tu n'y arriveras jamais, même en vivant jusqu'à cent sept ans. Tu sais mon plus beau souvenir ? Nous avons reconquis un village. Recru de fatigue, je suis rentré dans une concession que je croyais déserte. Une fille, presque une enfant, ses seins pointaient à peine, était pelotonnée sur une natte. À ma vue, elle a eu un cri de frayeur. Je sens encore dans mes narines l'odeur de son sang vierge.

§65 Cartésien, Lucien interrogeait :

§66 — Où cela se passait-il ? Quand tu étais en Angola ?

§67 Mais Francis Sancher était déjà loin et ne répondait pas.

§68 Les flammes des bougies et des cierges fondant lentement dans les soucoupes dessinaient des ombres d'animaux sur la cloison. Lucien trouva invraisemblable que son ami soit là, pour une fois silencieux, à l'étroit dans cette boîte de bois mal équarri et un flot d'eau salée lui monta aux paupières. Il se rapprocha du cercueil comme si, à travers la vitre, Francis Sancher allait lui signifier qu'il mettait fin à la farce et reprenait sa place dans le monde, pour révéler ce qu'il avait caché tout au long des jours.

§69 Vrai, la mort est surprenante ! Un jour, un homme est là. Il parle, il rit, il regarde les femmes et un feu se love au creux de ses cuisses. Le lendemain, il est rigide comme une bille de bois.

§70 Quel tribut payer à l'ami si soudainement disparu ?

§71 *C'est alors qu'une idée germa dans l'esprit endolori de Lucien. D'abord timide, hésitante, comme saugrenue, elle prit bientôt ses aises et ne le laissa pas en place. Au lieu, enfant d'aujourd'hui et de la ville, de traquer des nèg mawon ou des paysans du XIX^e siècle, pourquoi ne pas mettre bout à bout souvenirs et bribes de confidences, écarter les mensonges, reconstituer la trajectoire et la personnalité du défunt ? Oh certes, cet idéaliste sans plus d'idéal ne lui ferait pas la partie belle ! Il lui faudrait refuser le vertige des idées reçues. Regarder dans les yeux de dangereuses vérités. Déplaire. Choquer.*

§72 *Et pour écrire ce livre-là, ne lui faudrait-il pas suivre son héros à la trace ? Relever les empreintes qu'il avait laissées dans les chemins ? Mettre ses pas dans les siens ?*

§73 *Europe. Amérique. Afrique. Francis Sancher avait parcouru tous ces pays. Alors ne devrait-il pas en faire autant ? Oui, lui aussi, il quitterait cette île étroite pour respirer l'odeur d'autres hommes et d'autres terres. Il lui sembla que c'était l'occasion dont il rêvait secrètement depuis son retour au pays, depuis qu'il avait enterré ses forces vives et menait un combat sans issue. Ragillard, il se sentit l'âme d'un conquérant en partance pour une grande aventure et jeta un regard triomphant autour de lui.*

§74 *Il se vit édité par une grande maison de la Rive Gauche, salué par la presse parisienne, mais affrontant la critique locale :*

§75 — *Lucien Évariste, ce roman-là est-il bien guadeloupéen ?*

§76 — *Il est écrit en français. Quel français ? As-tu pensé en l'écrivant à la langue de ta mère, le créole ?*

§77 — *As-tu comme le talentueux Martiniquais, Patrick Chamoiseau, déconstruit le français-français ?*

§78 *Ah, il saurait bien leur répondre, les pourfendre !*

§79 *Une saine impatience se coula brûlante dans ses veines. Son regard parcourut fiévreusement la pièce où les pieuses s'assoupissaient, à force, le chapelet mollement retenu par les doigts, les lèvres articulant pâteusement :*

*§ 80 « Nous te louons, ô Dieu, nous célébrons
Tes louanges
Et ton nom est présent parmi nous.
Tous racontent tes merveilles. »*

§81 C'est alors qu'Émile Étienne, l'Historien, qui s'était pudiquement tenu dehors avec les hommes, entra, la lueur des bougies se réfléchissant sur son grand front déplumé. Il se saisit du rameau, le trempa dans l'eau bénite et en aspergea maladroitement le cercueil. Dans sa hâte, Lucien faillit s'approcher de lui et le sommer de révéler tout ce qu'il savait de Francis Sancher. Ce que les gens racontaient était-il vrai ? Avait-il été son confident ? Lucien se retint de justesse, jetant à Émile Étienne un coup d'œil menaçant que celui-ci ne parvint pas à s'expliquer, car, ayant souvent collaboré à « Moun an tan lontan », leurs relations étaient excellentes.

- TABLA

Editoriales y traducciones de novelas francoantillanas de cuatro escritores (con datos de Worldcat)															
	Editorial	Traducciones													
Maryse Condé		esp	ing	ale	it	hol	sue	pol	jap	fin	rum	chec	chin	cré	viet
La migration des coeurs	R. Laffont	x	x	x	x	x			x						
Moi, Tituba, sorcière...noire de Salem	Mercure de France	x	x	x	x	x		x	x						
Ségou	R. Laffont	x	x	x			x								
La colonie du nouveau monde	R. Laffont	x		x		x									
Traversée de la mangrove	Mercure de France		x	x		x	x								
La vie scélérate	Seghers		x	x	x	x			x						
Histoire de la femme cannibale	Mercure de France		x												
Le coeur à rire et à pleurer (récit)	R. Laffont														
Victoire, les saveurs et les mots (récit)	Mercure de France		x	x											
Desirada	R. Laffont		x	x			x								
Les derniers rois mages	Mercure de France		x			x									
Hérémakhonon: en attendant le bonheur	R. Laffont		x			x									
La vie sans fards (récit)	JC Lattès						x								
Une saison à rihata	R. Laffont		x							x					
La belle créole	Mercure de France		x			x									
Mets et merveilles (récit)	JC Lattès														
En attendant la monté des eaux	JC Lattès						x								
Célanire cou-coupé	R. Laffont		x												
Les belles ténébreuses	M. de F./Éditions caribéennes		x												
Patrick Chamoiseau															
Texaco	Gallimard	x	x		x	x	x	x			x				
Antan d'enfance	Gallimard	x	x	x		x			x						
Solibo magnifique	Gallimard		x		x				x			x			
L'esclave vieil homme et le molosse	Gallimard														
Chemin d'école	Gallimard		x												
Les neuf consciences du malfini	Gallimard														
Biblrique des derniers gestes	Gallimard								x						
Un dimanche au cachot	Gallimard					x									
Cronique des sept misères	Gallimard		x		x	x							x		
Hypérion victime: martiniquais épouvantable	La Branche														
La matière de l'absence	Éditions du seuil														
Le déshumain grandiose	Gallimard														

esp= español sue= sueco chec= checo
ing= inglés pol= polaco chin= chino
ale= alemán jap= japonés cré= créole
it= italiano fin= finlandés viet= vietnamita
hol= neerlandés rum= rumano

Continúa en la página siguiente.

Editoriales y traducciones de novelas francoantillanas de cuatro escritores (con datos de Worldcat)														
Raphäel Confiant	Editorial	Traducciones												
		esp	ing	ale	it	hol	sue	pol	jap	fin	rum	chec	chin	cré
Le négre et l'amiral	Grasset	x												
Le cahier des romances	Gallimard													
Ravines du devant jour	Gallimard			x	x				x					
Mamzelle Libellule	Le serpent à plumes	x											x	
L'allée des soupirs	Grasset/Mémoire d'encrier (Montréal)													
Eau de café	Grasset	x	x						x					
La vierge du grande retour	Grasset													
Chimères d'en ville	Ramsay												x	
Commandeur du sucre (récit)	Écriture													
La panse du chacal	Mercure de France													
L'archet du colonel	Mercure de France													
Nuée ardente	Mercure de France													
Adèle et la pacotilleuse	Mercure de France													
L'hôtel du bon plaisir	Mercure de France													
Régisseur du rhum (récit)	Écriture													
La lessive du diable	Écriture												x	
Le meurtre du samedi-gloria	Mercure de France				x									
Brin d'amour	Mercure de France													
Rue des syriens	Mercure de France													
Le barbare enchanté	Écriture													
Le bataillon créole	Mercure de France													
Case à chine	Mercure de France													
Nègre marron (récit)	Écriture													
Citoyens au-dessus de tout soupçon	Caraïbéditions/Gallimard													
La jarre d'or	Mercure de France													
Les saint-aubert	Écriture													
Madame St-Clair, reine de Harlem	Mercure de France													
Du rififi chez les fils de la veuve	Caraïbéditions													
La baignoire de Joséphine	Mille et une nuits								x					
Bassin des ouragans	Mille et une nuits													
La savane des pétrifications	Mille et une nuits													
Mémwè an fonséyé ou les quatre-vingt dix pouvoirs	Ibis rouge												x	
L'en-allée du siècle: 1900-1920	Écriture													
La dernière java de mama Josépha	Mille et une nuits													
Édouard Glissant														
La lézarde	Éditions du seuil	x	x	x	x				x					
Sartorius: le roman de batoutos	Gallimard													
La case du commandeur	Éditions du seuil		x	x										
Le quatrième siècle	Éditions du seuil		x	x	x									
Tout monde	Gallimard													
Malemort	Gallimard													
Ormerod	Gallimard													
Mahogany	Gallimard			x										x

BIBLIOGRAFIA

“Pour une littérature-monde en français”, *Le Monde*, Francia, 15 de marzo de 2007.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Alfredo N. Galletti (trad.), México, FCE, 3ª ed., 1998.

Ameka, Félix K., “The typology and semantics of complex nominal duplication in Ewe”, *Anthropological Linguistics*, vol. 41, núm. 1, 1999, pp. 75-106.

de Andrade, Oswaldo, “Manifesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*, São Paulo, mayo, 1928.

Bajtín, Mijaíl, *Las fronteras del discurso*, Luisa Borovsky (trad.), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011.

Ballard, Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Pas de Calais, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Banco Mundial, “PIB per cápita (US\$ a precios actuales) (2015)”, <http://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.PCAP.CD>

Barthes, Roland, “La mort de l’auteur”, *Mantéia*, no. 5, 1968, pp. 12-17.

BBC, “Fact File: Commonwealth and Allied Forces”, <http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/timeline/factfiles/nonflash/a6651218.shtml>.

Bernini-Montbrand, Danièle, *et al.*, *Dictionnaire créole-français* (DCF), Guadalupe, Orphie, 2012.

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Francia, Gallimard, 1995.

-----, *La prueba de lo ajeno: traducción y cultura en la Alemania romántica*, Rosario García López (trad.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003.

-----, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, París, Seuil, 1999.

Bibliothèque municipale de Lyon, “Le guichet du savoir”: <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?t=40845>

Bonniol, Jean Luc, “Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe”, *Les Temps Modernes*, año 66, núm. 662-663, 2011, pp. 82-113.

Borges, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952.

le Bris, Michel y Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, París, Gallimard, 2007.

de Campos, Haroldo, “De la traducción como creación y como crítica”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Rodolfo Mata (trad.), México, Siglo XXI, 2000, pp. 185-204.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, -----, *Base de Données Lexicographiques Francophone (BDLF)*, disponible en www.cnrtl.fr

-----, *Dictionnaire de l'Académie Française (DAF)*, disponible en www.cnrtl.fr

-----, *Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, disponible en www.cnrtl.fr

-----, *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, disponible en www.cnrtl.fr

Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha, II*, Madrid, Edaf, 22ª ed., 2004, c. XXVII.

Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, París, Présence Africaine, 1983.

-----, *Discours sur le colonialisme*, París, Présence Africaine, 1995.

Chamoiseau, Patrick, “Reflections on Maryse Condé's Traversée de la mangrove”, Kathleen M. Balutansky (trad.), *Callaloo*, vol. 14, núm. 2, 1991, pp. 389-395.

Chamoiseau, Patrick *et al.*, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1989.

Cissé, Mouhamadou, “Les personnages écrivains dans Traversée de la Mangrove de Maryse Condé: altération littéraire ou portrait ironique?”, en *La Plume Francophone*, enero de 2009, disponible en <https://la-plume-francophone.com/2009/01/01/maryse-conde-traversee-de-la-mangrove/>

Condé, Maryse, *Traversée de la mangrove*, Barcelona, Mercure de France, 1989.

-----, “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”, *Yale French Studies*, vol. 2, núm. 83, 1993.

-----, *Crossing the mangrove*, Richard Philcox (trad.), Nueva York, Anchor Books, 1995.

-----, "O brave new world", *Research in African literatures*, vol. 29, núm. 3, 1998, pp. 1-7.

-----, "Mode d'emploi: comment devenir une écrivaine que l'on dit antillaise", *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, núm. 1, 2007, pp. 47-51.

-----, *La vie sans fards*, París, JC Lattès, 2012.

Confiant, Raphaël, *Mamzelle Libellule*, Francia, Grupe Privat/Le Rocher, 2007.

Constitution de la République Française, Assemblée Nationale, <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp>

El Colegio de México, *Diccionario del Español de México* (DEM), disponible en <http://dem.colmex.mx>

Diego, Eliseo, Sobre la traducción de poesía, s/l, 1978, mimeo.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa Calpe, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, prólogo de Jean Paul Sartre, París, Maspero, 1961.

-----, *Los condenados de la tierra*, Julieta Campos (trad.), FCE, 1963.

Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990.

-----, *Las palabras y las cosas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), México, Siglo XXI, 2ª ed., 2010.

Génesis 11, 1-9.

Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

-----, *Seuil*, Lonrai, Seuil, 1987.

Giordani, Jean Pierre, *La Guadeloupe face à son patrimoine*, París, Khartala, 1996.

Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, París, Gallimard, 1990.

Glover, Kaiama L., "The attractions of francophonie", en *Haiti Unbound*, Liverpool, University Press, 2010.

González y González, Luis "Invitación a la microhistoria", *Obras completas*, tomo IX, México, Clío, 1997.

Grutman, Rainier, "Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles" en Marie-Annick Montout (dir.), *Autour d'Olive Senior : Hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 49-81.

Hazaël-Massieux, Marie-Christine, "Les langues créoles. Formation et évolution dans le contexte de contacts de langues dans la Caraïbe", *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout de lingua Latina*, Paris-Sorbonne, núm. 6, 2011.

Herodote.net, "1830 à 1962. La France et ses soldats des colonies", https://www.herodote.net/1830_a_1962-synthese-43.php

Hobsbawm, Eric, *The age of empires*, Londres, Abacus, 1994, c. 7.

Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), Départements d'Outre-Mer, sitio oficial, <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/departement-outre-mer.htm>

-----, Revenus des ménages. Fortes inégalités malgré la redistribution, *Antiane*, no. 36, 1998, http://www.insee.fr/fr/insee_regions/guyane/themes/antiane/ae36/ae36_art02.pdf

Kristeva, Julia, "The novel as polylogue", en *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, Thomas Gora et al. (trads.), Nueva York, Columbia University Press, 1980.

Lamiot, Christophe, "Poétique de Maryse Condé: l'écriture comme politique", en s/a, *L'œuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Hamarttan, 1996, pp. 77-90.

Lastra, Yolanda, *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*, El Colegio de México, México, 1992.

Legifrance, “Loi n° 46-451 du 19 mars 1946 tendant au classement comme départements français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française”, https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=7E100D08D062E4DCDB47AA1C51B840E2.tpj09v_2?cidTexte=JORFTEXT000000868445&dateTexte=20100415

Lewis, Shireen K., *Race, Culture, and Identity: Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*, Oxford, Lexington Books, 2006.

de Liñán y Heredia, Narciso José, *Nociones elementales sobre apicultura*, s/l, Servicio de Publicaciones Agrícolas, 1902.

Littré, Paul Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1987.

Lotman, Yuri M., “El concepto del lenguaje del arte literario”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX, una antología*, Madrid, Akal, 2005, pp. 237-249.

Malcolm X, discurso en Michigan, 1963, <https://www.youtube.com/watch?v=IAgLORiZqcc>

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1991.

Massardier-Kenney, Françoise, “La question de la traduction plurielle ou les traducteurs de Maryse Condé”, en s/a, *L'œuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Hamarttan, 1996, pp. 249-258.

Micheline, Mannette, “Enjeux d'un enseignement bilingue créole-français en maternelle en Guadeloupe”, tesis de maestría, Université des Antilles ESPE de Guadeloupe, 2015, p. 15, <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01193735/document>

Mittman, Solange, *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*, Porto Alegre, UFRGS, 2003.

Nord, Christiane, “El funcionalismo en la enseñanza de la traducción”, *Mutatis Mutandis*, vol. 2, núm. 2, 2009, pp. 209-243.

Observatoire des inégalités,
http://www.inegalites.fr/spip.php?page=rubrique&id_groupe=18&id_rubrique=18

Olea Franco, Rafael, “Prontuario de retórica”, manual para alumnos del CELL, Colmex, s/l, s/f, mimeo.

The Oxford English Dictionary, James A. H. Murray *et al.* (eds.), Oxford, Clarendon Press, 1989.

Perl, Matthias, “Rasgos poscriollos léxicos en el lenguaje coloquial cubano”, *TH*, XLIII, 1998, http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/43/TH_43_001_047_0.pdf

Pérontin-Dumon, Anne, “Histoire et identité des Antilles françaises: les prémisses une historiographie moderne”, *Estudios Americanos*, tomo LI, núm. 2, CSIC, 1994, pp. 301-315.

Perujo Melgar, Joan M., “Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent”, *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 13, 2006, pp. 107-124.

Portail national des professionnels de l'éducation,
<http://eduscol.education.fr/cid54713/langues-de-france-d-outre-mer-ecole.html>

Poulet, Hector, “Préface”, en Danièle Bernini-Montbrand *et al.*, *Dictionnaire créole-français*, Guadalupe, Orphie, 2012.

Rainer, Enrique y María Teresa Sierra, “Diglosia y conflicto intercultural: la lucha por un concepto o la danza de los significantes”, *Boletín de Antropología Americana*, Pan American Institute of Geography and History, núm. 8, 1983, pp. 89-110.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Madrid, Fineo, 2009.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (DLE), dle.rae.es

Redouane-Baba Saci, Souad, “La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques: Hétérolinguisme dans *Origines* de Maalouf”, *Multilinguales*, núm. 5, 2015, pp. 125-146.

Renner, Vincent, “Les stratégies de traduction des antillanimes lexicaux dans *School Days* (Chemin-d'école, Patrick Chamoiseau)”, *Palimpsestes*, núm. 25, 2012, <http://palimpsestes.revues.org/1802>

Reyes, Alfonso, “De la traducción”, en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 130-136.

Reyes, Graciela, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.

-----, Narración y reconstrucción simultáneas: el EIL”, en *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1995, pp. 46-49.

Roa Bastos, Augusto, *Hijo de hombre*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.

Robert, Paul, *Le Grand Robert*, París, Dictionnaires Le Robert, 1986.

-----, *Le Petit Robert*, París, Dictionnaires Le Robert, 2012.

Sapiro, Gisèle (dir.), *Rapports de force et échelles de grandeur sur le marché de la traduction. Les obstacles à la circulation des œuvres de littérature et de sciences humaines à l'ère de la mondialisation*, s/l, Centre européen de sociologie et de science politique, 2011.

Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Aurora Bernárdez (trad.), Buenos Aires, Losada, 2008.

Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Valentín García Yebra (trad.), edición bilingüe, Madrid, Gredos, 2000.

Segalen, Victor, *Un ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, México, FCE, 1989.

Segovia, Tomás, "La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible", en *Miradas al lenguaje*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 73-102.

-----, "Profesión de fe", *Revista de la Universidad de México*, núm. 48, 2008.

-----, "De lengua a lengua", en María Eugenia Vázquez Laslop *et al.* (eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza. Estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, v.2, México, Colmex, 2011, pp. 783-796.

Soto, Pablo Cardellino, "Estatuto Autoral de la traducción: comentarios sobre notas del traductor en dos traducciones de 'O alienista'", *Belas Infiéis*, vol. 2, núm. 1, 2013, pp. 117-129.

Sourieau, Marie Agnès, "Entretien avec Maryse Condé: de l'identité culturelle", *The French Review*, vol. 72, núm. 6, 1999, pp. 1091-1098.

de Souza, Pascale, "Inscription du créole dans les textes francophones", en Maryse Condé y Madeleine Cottenet-Hage (dirs.), *Penser la créolité*, París, Karthala, 1995, pp. 173-190.

Spear, Thomas C., "Frontières archipéliques, fictions critiques", *Fabula*, núm. 209.
<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/209.php>

Stampfli, Anaïs, “Écrire en ‘Simone Schwarz-Bart’ et en ‘Maryse Condé’... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité”, *Les Écrits contemporains de femmes de l’Océan Indien et des Caraïbes*, Les Cahiers du GRELCEF, núm. 3, 2012.

Steiner, George, *Después de Babel*, Adolfo Castañón y Aurelio Major (trads.), FCE, 3ª ed., México, 2001.

Stolz, Thomas, “Le redoublement total dans les langues d’Europe, Universidad de Bremen, Alemania, http://lacito.vjf.cnrs.fr/documents/zz_autres/Stolz_Redoublement.ppt

Tolstói, Leon, *Guerra y paz*, (sin traductor), México, Tomo, 2008.

Tourneux, Henry y Maurice Barbotin, *Dictionnaire Pratique du Créole de Guadeloupe* (DPCG), París, Karthala, 1990.

Ugalde, Sergio, *La poética del cimarrón*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

Venuti, Lawrence, *The translator’s invisibility*, Nueva York, Routledge, 1995.

Véronique, Georges Daniel, “Émergence des langues créoles et rapports de domination dans les situations créolophones”, *In Situ. Revue des patrimoines*, <https://insitu.revues.org/10209#authors>

Wikipedia en español, <https://es.wikipedia.org>

World Literature Today, “Focus on Maryse Condé”, vol. 67, núm. 4, University of Oklahoma, 1993.

Worldcat, www.worldcat.org