



La polifonía en *L'Espace d'un  
cillement* de Jacques Stéphen Alexis.

---

Análisis de dos traducciones

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRIA EN TRADUCCION

PRESENTA:  
NADXELI YRÍZAR CARRILLO

DIRECTORAS DE TESIS:  
DANIELLE ZASLAVSKY RABINOVICI  
LAURA LÓPEZ MORALES

Quiero agradecer de manera especial a mis directoras de tesis, Danielle Zaslavsky Rabinovici y Laura López Morales por todo el apoyo y tiempo que me dedicaron para que este trabajo adquiriera forma y contenido, a Patricia Wilson por sus comentarios puntuales y su atenta lectura, a María Lourdes Quiroa Herrera quien consiguió el ejemplar de *En un abrir y cerrar de ojos* publicado por la Editorial Taller de Santo Domingo, a Margarita Vargas por presentarme la edición cubana de *En un abrir y cerrar de ojos* publicada por Editorial Arte y Literatura, así como por su lectura y comentarios, a Tatiana Sulé por su lectura y comentarios.

## Índice

Introducción.....	4
I. Francofonía: debates y retos.....	9
1. El purismo de la lengua.....	10
2. De la francofonía universal al diálogo entre culturas.....	11
3. Evolución del concepto de francofonía.....	13
4. Conclusión.....	34
II. Francofonía y polifonía.....	20
1. Polifonía y heterolingüismo.....	20
2. El escritor frente a la lengua: estrategias textuales.....	23
3. La traducibilidad desafiada.....	28
4. Conclusión.....	34
III. El autor y su contexto.....	36
1. Jacques Stéphen Alexis en su entorno.....	36
2. Alexis y la escritura.....	40
3. Sinopsis de <i>L'Espace d'un cillement</i> .....	43
4. Una novela polifónica.....	45
5. Conclusión.....	49
IV. Análisis comparado de dos traducciones de <i>L'Espace d'un cillement</i> .....	51
1. El análisis externo.....	53
1.1 Portadas.....	55
1.2 Editoriales y prologuistas.....	61
1.3 Los traductores de <i>L'Espace d'un cillement</i> .....	63
1.4 Las notas a pie: ¿visibilidad del autor, del traductor, de la editorial?.....	73
2. El análisis interno.....	73
2.1 Heterogeneidades enunciativas.....	73
2.2 La traducción en la traducción ¿una forma de explicitación?.....	74
2.3 Literalidad ¿estrategia de extranjerización?.....	77
2.4 Nombres propios.....	81
2.5 Referencias a la música.....	83
2.6 Puntuación, heterogeneidad mostrada y polifonía.....	86
3. Conclusión.....	90
Conclusiones.....	92
Bibliografía.....	98

## Introducción

A principios del siglo XX la intelectualidad haitiana importaba formas europeas para la creación literaria y se daba a la tarea de parodiar teorías y herramientas mentales completamente opuestas a la realidad y los sueños que la conciencia popular fecundaba en los mitos, las fábulas y los cuentos de un romancero oral. Poco a poco se fue creando la conciencia de reconocer como originales y válidas las estructuras de sentimiento y pensamiento provenientes del seno haitiano. La obra de J.S. Alexis, aunque pertenece al mundo de las letras francófonas del Caribe es ante todo, producto de la expresión haitiana.

*L'espace d'un cillement* es la tercera novela de una serie de cuatro que Jacques Stéphen Alexis planeaba escribir sobre la identidad caribeña, antes de que la muerte lo sorprendiera dos años después de haberla concluido. Está escrita en francés con inserciones de *créole* haitiano, español e inglés y, además, reproduce una sensibilidad más cercana a América Latina que a Europa. ¿Esta sensibilidad familiar se debe a caso al francés caribeño o tal vez a la temática de la novela? ¿Un poco de ambos? Lo cierto es que la novela de J.S. Alexis hace escuchar el mundo caribeño de manera particular, salpicando el francés con las distintas lenguas y registros variados en los que hace hablar a sus personajes. La musicalidad y el ritmo de su escritura recrean el universo haitiano a partir de su mirada.

*L'espace d'un cillement* es la novela que la crítica ha considerado menos militante o ideologizante entre las novelas de J.S. Alexis, dado que retrata el camino hacia la conciencia como resultado del despertar de los sentidos y que la historia de amor opaca. Esta opinión puede deberse también a que la novela forma parte de una obra más grande

que J. S. Alexis planeaba y no pudo escribir. Sin embargo, en esta novela J.S. Alexis habla de las relaciones hombre-mujer como relaciones de poder, como la conquista violenta y permanente del otro en un universo caribeño marcado por el racismo, la herencia colonial, la desigualdad y la explotación. De hecho, el heterolingüismo presente en la novela no sólo pone de manifiesto la multiculturalidad de Haití, sino que también resalta la desigualdad en el intercambio entre culturas lingüísticas al interior de esa comunidad. En este contexto, la lengua y la literatura constituyen un campo de batalla y resistencia de los pueblos en lucha por liberarse del dominio colonial. Y aunque retrata el mundo caribeño en específico, su reflexión podría extrapolarse al hombre en general. Las preguntas que J.S. Alexis formula en esta novela son las de la humanidad, ¿por qué siento lo que siento?, ¿quién soy? Para J.S. Alexis la novela como género tenía una finalidad práctica y al responder a estas dos preguntas construye la identidad haitiana formulada a partir de su deseo por crear nuevas formas de vida, pensamiento y creación.

Alexis era un joven escritor y militante político que pensaba que la novela puede servir para construir identidades y que, además, permite retratar al hombre en sus múltiples dimensiones: sus pasiones, sus luchas y sus creencias. Sus novelas comulgan con “lo real maravilloso” latinoamericano, en donde se imbrica el pensamiento mágico con las luchas políticas que conforman el escenario cotidiano en el que se desenvuelven sus personajes.

La literatura francófona es tan vasta como diversa, son múltiples las formas de escritura en francés y están enraizadas en culturas muy diferentes entre sí en cada continente. *L'Espace d'un cillement* pertenece a este universo en su vertiente poscolonial.

Los debates teóricos sobre el concepto de francofonía y sus producciones reflejan la lucha entre el imperialismo, que quiere perpetuarse, y los pueblos que sufren la imposición de una cultura ajena. J.S. Alexis concibe la lengua como un laboratorio para la resistencia y por ello adopta estrategias textuales determinadas que desafían todo intento de traducción. El concepto de polifonía permite ver con más claridad la complejidad de la escritura de Alexis, no sólo para el análisis de su obra literaria, sino también, de las traducciones de la misma.

Al emprender este trabajo sobre las traducciones de Jacques Stephen Alexis me fue necesario ir en busca de las traducciones existentes, para observar cómo la polifonía presente en el texto fuente se trasmite, se transforma y se potencia en la traducción. Sabía que existía al menos, una traducción al español, pues un tío mío la había leído. Cuando pudo viajar a Haití, me trajo de regalo las tres novelas de J.S. Alexis, publicadas en Francia por la editorial Gallimard, pues yo estudiaba la licenciatura de Letras Francesas. Sin embargo, encontrar la traducción que él había leído no fue fácil ya que no había sido reeditada después de su publicación, en 1969, por la editorial mexicana Era y tampoco estaba disponible en las bibliotecas. Finalmente encontré un ejemplar olvidado de esa traducción en una librería de viejo en la calle de Donceles. Al buscar más traducciones al español para poder hacer un trabajo comparativo descubrí que no había ninguna otra disponible. Lo que encontré fue una traducción estadounidense al inglés cuyo editor mencionaba una traducción al español, publicada en Santo Domingo por la editorial Biblioteca Taller en 1978. Gracias al Colegio de México, que consiguió un ejemplar de esta edición, pude verificar que no se trataba de otra traducción sino de la misma publicada anteriormente por Era, en la cual no se daba crédito al traductor. A punto de terminar el

trabajo de tesis tuve acceso a una edición más reciente del libro publicada en Cuba por la Editorial Arte y Literatura en 2010 y constaté que se trataba de la misma traducción que al parecer es la única existente. Escribí a la editorial Era para saber si tenían datos del traductor para corroborar que se trata efectivamente de Jorge Zalamea Borda, el intelectual colombiano, porque sus biógrafos no hacen mención entre sus obras a la traducción del libro de J. S. Alexis. Lamentablemente la editorial no guardó los archivos referentes a su traducción.

Sobre los traductores Carrol F. Coates y Edwige Danticat, responsables de la traducción al inglés, fue posible obtener información en la red e incluso intercambiar correspondencia electrónica con uno de ellos. Carrol F. Coates expresó realizó la traducción al igual que el estudio y la contextualización que acompañan al texto. Edwige Danticat revisó, haciendo observaciones y sugerencias, los fragmentos correspondientes al discurso de las mujeres, es decir a aquellas partes de la novela en que aparecen los diálogos de los personajes de sexo femenino. Incluso la menciona en la sección de agradecimientos junto a otros amigos suyos que leyeron la traducción preliminar y le hicieron observaciones. Pensando en las notas y en los cortes que tiene la novela pregunté a Carrol F. Coates por la edición que él había utilizado del francés para traducir y si sabía si en la edición de 1983 de Gallimard, cuando se agregó el prólogo de Florence Alexis, se habían hecho modificaciones editoriales y contestó que la edición en francés no había sufrido modificación alguna salvo la adición del prólogo de la hija de Alexis.

En este trabajo analizo de manera comparativa la traducción al español y la traducción al inglés de *L'Espace d'un cillement* hechas en México y Estados Unidos respectivamente y

pongo de relieve la forma de tratar la polifonía característica del texto de Alexis en ambas traducciones. El análisis comparado de las dos traducciones se subdivide en dos apartados: en uno se contrasta el papel de las editoriales para presentar el libro mediante los paratextos que acompañan la novela, a los traductores y el lugar que cada uno de ellos ocupa en las publicaciones respectivas; y en otro hago el análisis comparativo del capítulo tres de la obra, donde el autor hace hincapié en el sonido de las lenguas y su musicalidad. Ahí se comparan las decisiones que tomaron los traductores frente a las diversas estrategias textuales utilizadas por J.S. Alexis para transmitir la realidad polifónica. Las funciones diferenciadas de las editoriales y de las traducciones apuntan hacia contextos de recepción muy distintos. Mientras la publicación al español acentúa el carácter sociopolítico de la novela como parte de un pensamiento revolucionario común en América Latina, la publicación al inglés, realizada treinta y tres años después, parece responder a un contexto que reivindica más los valores negroafricanos al interior de los Estados Unidos.

## I. La francofonía: debates y retos.

El término Francofonía fue acuñado en el siglo XIX por el geógrafo francés Onésime Reclus para referirse a Francia y a sus colonias. En su origen tuvo una connotación territorial-imperialista que aseguraba a Francia un papel preponderante en los planos económico y lingüístico internacionales. En la época de Reclus los habitantes de las colonias hablaban sus lenguas vernáculas y sólo utilizaban la lengua impuesta en las relaciones concernientes a la administración colonial. Durante el siglo XIX, cuando las colonias españolas de América buscaron su independencia, otras naciones europeas lucharon por apropiárselas y por repartirse el mapa del mundo. En ese momento la idea de francofonía tenía que ver con un proyecto de expansión demográfica y territorial del imperio francés.<sup>1</sup>

El suizo Virgile Rossel, abogado, político, profesor de francés, poeta, novelista, dramaturgo y crítico literario, conocido por su trabajo dentro del campo de la historia literaria, concebía el universo francófono de manera diferente a su contemporáneo Onésime Reclus. Rossel se centró en el estudio de las literaturas belga, suiza y canadiense, sobre las que escribió compendios e historias literarias; no las comparó entre sí, sino que tomó cada caso de manera aislada. Su preocupación consistió en “marcar las características generales y las particularidades de las literaturas estudiadas” (Provenzano, 2005: 6)<sup>2</sup>. Con esta propuesta, que aglutinó sociedades en “áreas culturales”, cada una con características

---

<sup>1</sup> Ver (Provenzano, 2005)

<sup>2</sup> A partir de este momento, todas las citas, cuya bibliografía aparezca en francés o en inglés, son traducciones mías.

determinadas y distintas entre sí pero todas de expresión francesa, Rossel anticipó una visión descentralizada que otorgaba importancia a la literatura escrita en lengua francesa, pero producida fuera de Francia. La idea de “periferia”<sup>3</sup> en su sentido moderno, tiene ahí un antecedente que resaltaba el hecho de que no todo lo escrito en lengua francesa implicaba un argumento relacionado con Francia, cuya cultura seguía dictando la norma lingüística válida aunque las producciones literarias tuvieran contenidos ajenos a ella. Rossel destaca que en los países que tuvieron que asumir la herencia del francés como lengua de prestigio, se nota una precariedad<sup>4</sup> en la producción literaria al carecer de instituciones propias, ya que dependían de las publicaciones, universidades y autores franceses, que son las vías tradicionales encargadas de la educación y de la difusión cultural.

### 1. El purismo de la lengua.

Los dos puntos de vista, el imperialista de Onésime Reclus y el particularista de Virgile Rossel, convergen en que la lengua es el principal objeto de estudio: para uno significa el poder hegemónico de Francia sobre sus colonias, y para el otro, el puente que permite trascender las diferencias y unir a pueblos con realidades materiales y políticas distintas. En ambos casos el francés cumple un papel preponderante (Provenzano, 2005:7): para Reclus

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Jean-Marc Moura, las literaturas francófonas están en situación de periferia, ya sea porque pertenecen a una cultura minoritaria en la región en la que son producidas (él hace referencia a la literatura de Quebec del siglo XX) o porque no hay coincidencia entre las raíces en que dicha literatura está anclada de manera sociocultural y el campo literario (de la metrópoli europea), debido a la falta de un campo literario autóctono correspondiente. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 39.

<sup>4</sup> La precariedad a la que se refiere Rossel puede ser aparente en algunos casos ya que existe producción literaria sin difusión fuera del ámbito local.

la lengua representaba aquello que sostenía el dominio imperial, ya que todo lugar en donde se hablara francés, era Francia; y para Rossel, era aquello que permitía el entendimiento entre pueblos con realidades diferentes pero de habla francesa.

El reconocimiento de la importancia de la lengua implicó la idea de su preservación y aquellos seguidores de Reclus, que la concebían como el vehículo para la transmisión de los valores morales y culturales de una civilización superior, promovieron el mito de un purismo del francés que había que conservar intacto. Esta idea coincidió con una corriente idealista que pretendía que la francofonía fuera un bastión de valores occidentales nacidos en Francia y difundidos por el siglo de las luces: los valores de libertad, igualdad, fraternidad; solidaridad humanista en el sentido del respeto a la lengua de manera natural por lo que tiene de humano inherente a ella (Dumont, 1990:35). Una visión idealista, que reconoce en la lengua el poder de las ideas que se filtran a través de su estructura, pero que sigue siendo una idea colonialista imperial y conservadora.

## 2. De la francofonía universal al diálogo entre culturas.

La idea de pureza de la lengua entró en crisis al mismo tiempo que el imperio colonial francés, que tuvo su máxima expansión durante la Segunda República (1871-1914) y se mantuvo hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las colonias comenzaron sus guerras de independencia. La lengua no sirvió como un instrumento divino y unificador (para retomar a Pierre Dumont, quien afirma que entrar en francofonía es como entrar en religión), el francés no había logrado establecer la unidad homogénea de las colonias con la metrópoli; se trataba más bien de un francés que revelaba variantes con especificidades

africanas, belgas, canadienses, meridionales y otras variantes. Esto tuvo como consecuencia la necesidad de redefinir el concepto de francofonía y de establecer –según Provenzano–, la “definición institucional” de la francofonía, cuya primera formulación apareció en 1962 en la revista *Esprit*<sup>5</sup>, en un número dedicado exclusivamente a la discusión sobre la conservación de la lengua francesa como lengua de prestigio. En ese número se discutió de manera formal lo que en ese momento se concebía como francofonía y de ahí que se hable de su “definición institucional”. La posición conservadora postuló que el francés de Francia era el francés por excelencia y que debía dictar la norma referencial para todos los pueblos de habla francesa ya que encauzaba los valores de las luces.

Con las guerras de liberación en África, el debate se ubicó nuevamente en la lengua francesa y, en ese contexto, el senegalés Léopold Sédar Senghor, poeta, catedrático de gramática, ensayista, político y miembro de la Academia francesa, quien apenas dos años antes se había convertido en el primer presidente de la República de Senegal, cuestionó la pureza del francés. Él defendió que la expansión del francés más allá del territorio de Francia y su contacto con otras lenguas (en este caso las lenguas africanas), implicaba un enriquecimiento de las lenguas involucradas en los planos léxico, sintáctico y estilístico, y señaló que “el estilo francés podría definirse como una simbiosis entre la sutileza griega y el rigor latino, simbiosis impulsada por la pasión celta” (Senghor, 1962:4). Lo que equivale a decir que el francés, desde su surgimiento, era ya el resultado de una mezcla. Senghor pensaba que, a pesar de las atrocidades del imperialismo y paradójicamente, gracias a él, a través de la imposición del francés, muchos pueblos que no tenían idea de su existencia

---

<sup>5</sup> Fundada en 1932 por Emmanuel Mounier. Revista francesa de orientación crítica. Tal vez se puede entender como una de tantas respuestas a la Exposición Colonial Internacional celebrada en 1931.

mutua, se pusieron en contacto. Proponía, entonces, que el término francofonía englobara a todos los pueblos de habla francesa, sin dejar de ver la diferencia de realidades; es decir, pretendía una francofonía incluyente.

Actualmente algunos intelectuales han renovado la idea de francofonía al ubicar el papel de la lengua francesa al interior de cada uno de estos países en función de intereses políticos y culturales: “Después de los discursos humanistas y tercermundistas, vienen las voluntades políticas de convertir la idea de francofonía en una vasta red de alianzas diplomáticas” (Provenzano, 2005: 9).

El término francofonía ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y no fue sino hasta las décadas de 1970 y 1980, según Provenzano, cuando se sustituyó la idea de universalidad por la de “diálogo entre culturas”. El francés dejó de concebirse como aquello que permitía unificar a todos los pueblos que lo hablaban, como si fueran miembros de una gran comunidad, sin tomar en cuenta sus diferencias. Hoy en día, la lengua francesa es concebida como aquello que permite a pueblos distintos entenderse entre sí, aunque sus relaciones siempre estén permeadas por factores políticos e ideológicos que a veces entran en conflicto, sobre todo después de lograda la independencia de aquellos países que habían sido colonias francesas.

### 3. Evolución del concepto francofonía.

En la década de 1980 el surgimiento de los estudios culturales, feministas y poscoloniales permitió profundizar en las relaciones de iniquidad, jerarquía, sujeción y dominio entre pueblos e individuos. Los nuevos enfoques contribuyeron al entendimiento del carácter

complejo de la francofonía, definida por su naturaleza “híbrida”, múltiple o diversa. Los conceptos que explican “realidades” históricas siempre son complejos y el de francofonía no es la excepción. Actualmente sabemos que la dimensión plurilingüe de la francofonía, implica que el espacio francófono está dividido en países cuya actitud frente a la lengua francesa depende de las condiciones en las que se dio el contacto con dicha lengua. Por ejemplo, no representa lo mismo hablar francés como lengua materna que como segunda lengua; tampoco es indistinto el haberlo aprendido en Europa que en África, en América o en Asia. El francés en contacto con las diferentes lenguas produjo panoramas diferentes. No todo puede definirse de la misma manera, y la historia de la francofonía es una suma de casos particulares. Actualmente la francofonía se refiere “a todas las colectividades que antes fueron colonias y que al heredar una lengua quedaron marcadas por la metrópoli” (López, 1991:15). El francés es la lengua de expresión de dichas colectividades, pero se ha rebasado la idea de que lo que se exprese pertenezca de manera esencial y automática al universo cultural de la Francia metropolitana.

La francofonía en la literatura tampoco remite a una unidad homogénea sino a un conjunto conformado por todos aquellos acervos que recurren al francés como una lengua de creación literaria, una pluralidad, una diversidad de expresiones únicas que no comparten una misma experiencia internacional o intercultural. Es decir que cada país donde se habla el francés tiene su propia historia, incluida en ella su relación con Francia. Por ello cabría preguntarse si la designación “literaturas francófonas” es solamente una forma de referirse a un hecho específico o si se trata en verdad de una situación completamente nueva en que se reubican no sólo la literatura francesa, sino también la lengua francesa como un principio de identidad, teniendo en cuenta su diversidad de

raíces.<sup>6</sup> En otras palabras nos podemos preguntar si el concepto de francofonía pertenece al ámbito literario poscolonial o si permite englobar toda una realidad lingüística caracterizada por una multiplicidad de variantes lingüísticas

La francofonía como un fenómeno plural es consecuencia de la historia de la nación francesa y de su forma de expansión colonial, que privilegió la lengua como vehículo de transmisión de valores superiores y civilizatorios. Para los franceses, la lengua fue el factor determinante de identidad nacional, y no el de la raza o el de la religión, sobre todo a partir de la Revolución Francesa. El concepto de Nación en el *Diccionario de Política* señala que “el monolingüismo de ciertas naciones, como Francia o Italia, no es originario ni espontáneo, pero es, al menos en parte, un hecho político resultante de la extensión a todos los miembros de un estado, por obra del poder político de una lengua hablada sólo en una parte del mismo.” (Bobbio, 1995: 1023) Esta voluntad política de unificar mediante la lengua se puede observar desde 1635 cuando el cardenal Richelieu fundó la Academia Francesa y comenzó la expansión del imperio colonial francés fomentando los primeros asentamientos franceses de ultramar en Canadá, Guyana, Martinica, Senegal, Madagascar y La Reunión.

Si bien esta voluntad de unificación lingüística dejó de ser vigente en los términos en los que lo planteó la Academia Francesa, en las universidades, al menos en las de México y las de Estados Unidos, los departamentos que se encargan de estudiar la francofonía o las literaturas francófonas, han estado supeditados durante mucho tiempo a un área delimitada por las letras francesas, lo que en principio supondría que se estudien

---

<sup>6</sup> Pregunta planteada por el escritor marroquí Abdelkebir Khatibi en su artículo publicado en 1989 “États généraux de la francophonie” (Bensamaïa, 2003: 17).

solamente escritores franceses pertenecientes al universo de la literatura francesa. Jacques Derrida (Derrida, 1996) afirma que esta situación de exclusión se debe a los esquemas de un sistema educativo que no tiene lugar para las diferencias, que tiende a homogeneizar, tanto a la lengua, como a las literaturas que de ahí se desprenden y que otorga a una sola lengua la soberanía de la Ley, para presentarla como la única autoridad legítima. Sin embargo, ninguna de las literaturas francófonas, incluida la francesa, tiene un carácter esencialmente propio, irreductible, dado que todas ellas están permeadas por una multiplicidad de lenguas. El francés es un código y como lo señala Laura López en *Apuntes sobre francofonía*, “Hoy en día es menester precisar que universal no es sinónimo de idéntico, y que por lo mismo, la aspiración de los pueblos a la integración en conjuntos más vastos presupone como condición *sine qua non* la aceptación y el respeto de las diferencias. Todavía más, la sobrevivencia de la francofonía estriba justamente en la riqueza potencial que define la diversidad.” (López, 2007). Como lo apunta esta investigadora, ya nadie discute que el francés sea un instrumento lingüístico utilizado por algunos para expresar tradiciones culturales diferentes a las secularmente ligadas a la francesa y eso no implica la supremacía de dicha cultura ni la anulación de las otras. Se sabe que el contacto con otras culturas conlleva la ruptura de la norma y que, con ello, se acentúa el carácter dinámico inherente a toda lengua.

Además “es importante dejar de concebir estas literaturas llamadas francófonas o poscoloniales a partir del esquema de dominante y dominado y aunque la mayoría de los pueblos que conforman la francofonía dependen de la legitimación francesa, poco a poco van asentando mecanismos cada vez más autónomos” (López, 2007). Por otro lado, es imprescindible renunciar a la idea de la cultura del colonizador como única donadora

considerando a las culturas locales como simples receptoras, cuando en realidad, éstas han modificado profundamente a la cultura de mayor dominancia.

El manifiesto publicado en 2008, “Le manifeste: Pour une littérature-monde” (Le Bris et al., 2008), que dio lugar a un gran debate, pone en tela de juicio, para el caso de la literatura, la sustitución del término francofonía, por el de literaturas escritas en francés, lo que permitiría hablar de una “literatura mundial” o *littérature-monde*. Dominique D. Fisher cuestiona los alcances de esta postura porque, si bien es cierto que con ella se busca borrar las fronteras geográficas de la lengua francesa a favor de la transculturación, la desterritorialización no elimina el territorio; “el territorio persiste en el imaginario migrante, como una deslocalización” (Fisher, 2008:82). Para D. Fisher la noción de *littérature-monde* no deja lugar para las diferencias que hay entre los escritores hexagonales y los escritores francófonos no hexagonales. Tampoco incluye las particularidades de los escritores que adoptaron el francés como lengua de expresión ni la diversidad de relaciones que se establecen entre la lengua y el territorio. Además, los escritores francófonos de las excolonias tienen el sello del exotismo y del poscolonialismo que se manifiesta en un tratamiento estilístico singular que afecta la manera de operar sobre la lengua. La voluntad de crear una literatura mundial obedece tanto a intereses editoriales, como a aquellos que monopolizan la crítica literaria y que en muchos casos se sigue manejando desde Francia. Para D. Fisher, las literaturas francófonas “hacen tambalear nuestra concepción habitual de lo “real”, lo “normal”, lo “actual” y lo “ficticio”, lo que cuestiona las relaciones existentes entre el poder de las palabras, la lectura de la historia y las prácticas culturales.” (Fisher, 2008: 92).

La frontera entre francofonía lingüística y francofonía literaria es difusa. A pesar de que se trata de dos focos de atención distintos, la literatura tiene una dimensión lingüística y no se pueden obviar los diferentes usos y expresiones en relación con la lengua francesa y su contacto con otras lenguas maternas o segundas que condicionan y construyen escrituras diversas.

### Conclusión.

Durante mucho tiempo la lengua francesa ha sido el principal factor de identidad nacional para los franceses. Por un lado, era la herramienta de un proyecto imperial expansionista y, por el otro, el punto de contacto entre los diferentes pueblos de habla francesa. En ambos casos el poder conferido a la lengua es innegable. En el primer caso se llegó al extremo de un purismo de la lengua como vehículo de los valores occidentales de la Francia hexagonal y en el segundo caso se acentuaron las diferencias entre las variantes del francés, a tal grado que la lengua, como marca de identidad, se transformó en la expresión de la diferencia entre las diversas sociedades francófonas. La pregunta sobre el fenómeno lingüístico de la francofonía abrió el debate y el desafío sobre la inclusión de todos los países de habla francesa en un gran y único conjunto que diera lugar a la variedad de usos y realizaciones, en constante devenir, al interior de cada uno de los países francófonos. El primer paso fue mover el centro de atención que ubicaba a Francia como el eje alrededor del cual giraban los países periféricos. Por ello los escritores francófonos propusieron dejar de concebir la francofonía literaria como sinónimo de literatura poscolonial con el objetivo de eliminar el lugar de marginalidad de sus producciones. La idea era que toda la literatura

en lengua francesa, incluida la producida en Francia, formara parte de la francofonía literaria. Sin embargo, paradójicamente, la tendencia de la globalización enmarca a la literatura en francés en un solo paquete pero, a pesar de ser incluyente, difumina las relaciones desiguales que se establecen entre las lenguas como producto de un pasado histórico y las características particulares que resultaron de la lucha por ganarse un lugar que se legitima por derecho propio y no por una norma dictada desde Francia. La literatura francófona permite entender el lugar del francés en sus diferentes usos y espacios respecto a las demás lenguas con las que tuvo contacto.

## II. Francofonía y polifonía

### 1. Polifonía y heterolingüismo.

Para este trabajo utilizaré los conceptos polifonía y heterolingüismo en su sentido más amplio, entendiendo al heterolingüismo como una forma específica de polifonía. Hay diferentes perspectivas para analizar estos dos conceptos, así como las hay respecto de la forma de concebir, para el caso de la francofonía, la interacción de la lengua francesa con otras lenguas. Myriam Suchet (Suchet, 2009) propone dos vías para analizar el heterolingüismo, que son válidas también para la polifonía en general: la perspectiva macroscópica y la perspectiva microscópica. La primera es una estrategia global que se enfoca en los efectos sociales del heterolingüismo y la segunda se centra en los procedimientos textuales, es decir, en la producción a nivel de la frase y su constitución.

En 1997 Rainier Grutman utilizó el término “heterolingüismo” para referirse a un fenómeno literario que aparece cuando en un texto escrito en una determinada lengua, hay presencia de otras lenguas, o variantes de la misma que pueden ser sociales, regionales o diacrónicas. Su idea era mostrar la forma en que algunos autores utilizan el heterolingüismo como estrategia textual. Su estudio se centró en la pluralidad de lenguas encontradas en ciertos textos del siglo XIX en Quebec, y su objetivo fue observar las relaciones conflictivas entre la lengua francesa regional, el latín, el inglés, el *créole* y algunas lenguas amerindias, para desentrañar qué implicaba para dichos textos la coexistencia de todas esas lenguas. Según Sherry Simon, “la fineza de los análisis de Grutman sugiere que el heterolingüismo puede servir para renovar los estudios sociolingüísticos de literatura

aplicados a otros *corpora*. Dichos estudios se han detenido únicamente en las dimensiones miméticas de la representación de la alteridad lingüística en detrimento de los aspectos culturales que Grutman pone brillantemente en evidencia” (Simon, 1998).

Otra forma de concebir la simultaneidad de lenguas puede ser la del escritor marroquí Abdelkebir Khatibi, para quien todo texto magrebí es un palimpsesto<sup>7</sup>. Para él, en un contexto poscolonial, la lengua materna siempre funciona a la par de la lengua extranjera y ambas se dejan oír de manera simultánea. De ahí que este autor considere que la traducción y la escritura poscolonial son equiparables, ya que en la traducción siempre hay marcas de la lengua de origen y en la escritura poscolonial hay rasgos de las lenguas a las cuales se superpuso la lengua dominante.

Por su lado, la “polifonía” de acuerdo con su etimología griega significa “multiplicidad de voces”. Se utiliza en primer lugar dentro del vocabulario de la música para indicar “la superposición de dos o más líneas, voces o partes melódicamente independientes según las reglas del contrapunto”<sup>8</sup>. El término se empezó a utilizar en lingüística discursiva a partir de los trabajos de Mijaíl Bajtín.

De acuerdo con Myriam Suchet, Aleksandra Nowakowska analizó con detalle la traducción del ensayo “Du discours romanesque” (Bakhtine, 1978) realizada por Daria Olivier y señala que Bajtín creó un neologismo: “la palabra *raznorechie* no existe en el ruso estándar sino que está compuesta de un prefijo, *razno* (que significa de manera diferente o diferentemente/*raznoe* diverso) y de la raíz *rechie*, *rech'* (discurso, palabra, dicho, lengua,

---

<sup>7</sup> Según el diccionario de la RAE un palimpsesto es “un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”.

<sup>8</sup> Definición extraída del *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

lenguaje, locución) y que en la traducción francesa se tradujo ya sea como diversidad de lenguas, o bien como polilingüismo e incluso como polifonía” (Suchet,2009: 28). Myriam Suchet subraya que esta confusión se volvió aún más desastrosa porque hay tres neologismos correlacionados, que Todorov glosó de la siguiente manera:

-*Raznojazychie*: heteroglosia o diversidad de lenguas.

-*Raznorechie*: heterología o diversidad de estilos (sociolectos).

-*Raznoglosie*: heterofonía o diversidad de voces.

Sin embargo Todorov al traducir *razno-* optó por el prefijo *hetero-* en vez de *poli-* porque “el hincapié está puesto en la diferencia y no en la pluralidad” (Todorov, 2002: 89). Entonces la heteroglosia (Myriam Suchet utiliza de manera indistinta los conceptos de heteroglosia y polifonía para efectos de su estudio) designa la presencia simultánea de diferentes lenguas, mientras que heterología, según Todorov, es en cierta manera algo inherente a la sociedad.

La polifonía bajtiniana no sólo descansa en una pluralidad de lenguas y estilos, sino en una pluralidad de voces determinada por la dimensión dialógica del discurso. El diálogo bajtiniano es interno y externo al discurso. Interno, en la medida en que todo discurso está impregnado de las palabras de otros y de sus valores (Bajtín, 1989), permeado por “el entorno de lo ya dicho” (Authier-Revuz, 1984:99); externo, porque si bien uno habla siempre con las palabras de los otros, también se dirige a otro, a un destinatario, físicamente presente o imaginario. Este destinatario puede ser directo, el “tú” de la enunciación (Benveniste, 1979) o indirecto, el tercero de la enunciación. En Bajtín, este tercero puede

ser concreto “te lo digo a ti Juan para que me escuches Pedro”, o abstracto, como la sociedad o Dios, una instancia a la que cada enunciadore finalmente rinde cuentas.<sup>9</sup> La producción verbal sólo se puede entender en función de esta doble dialogización del discurso.

Al igual que en todas las excolonias, en la República de Haití convergen diferentes lenguas que se entrelazan, mezclan e imbrican. El *créole*, (“criollo” en español) es la lengua mayoritaria en Haití y es una mezcla del francés del siglo XVII con las diversas lenguas africanas de los esclavos que tenían necesidad de comunicarse entre sí y, en un principio, de no ser comprendidos por sus amos (León, 2007). El *créole*, “mestizo” por definición, es en Haití, junto con el francés, lengua oficial desde 1987. Sin embargo, también se escuchan el español y el inglés, lenguas de proximidad geográfica. Gran parte de la literatura haitiana recoge este capital lingüístico y cultural, que podemos definir en términos de polifonía y heterolingüismo.

## 2. El escritor frente a la lengua: estrategias textuales.

Respecto de la francofonía se puede decir, como lo señala Roland Breton, que “el espacio francófono, de un modo particular, está fragmentado políticamente en lo que se refiere a la actitud frente a la lengua” (Provenzano, 2005: 10), y esta actitud se puede ver desde una perspectiva colectiva o individual, macroscópica o microscópica. François Provenzano sugiere pensar la francofonía, en el plano colectivo, a la luz de dos conceptos: el de diglosia y el de política lingüística. El primero, ayuda a entender la variedad de

---

<sup>9</sup> Para el tercero en el discurso, ver Montes Rosa y Charaudeau Patrick, *El Tercero; fondo y figura de las personas del discurso*, 2009, BUAP, Puebla.

lenguas francesas posibles y la forma en que las condiciones que las circunscriben las llevan a actualizarse. De acuerdo con Myriam Suchet, Rainer Grutman da la siguiente definición: “La diglosia textual se manifiesta en el interior de un texto en francés que se vuelve una forma de palimpsesto (Khatibi) con huellas de una primera escritura, en la lengua de origen del autor: calcos que crean un efecto de polifonía, géneros orales intercalados y el trabajo sobre el significante son algunas de las formas de la inscripción literaria de la o las lenguas dominada o dominadas.” (Suchet, 2009:44). Así, en oposición a la idea de una lengua dominante que se impone, se presenta una francofonía en constante devenir por los diferentes usos e incorporaciones característicos de cada lugar. Sin embargo, la idea de diglosia plantea una situación particular de la francofonía que no abarca todo el espectro de situaciones en las que se desarrollan las diferentes variantes del francés y de sus relaciones identitarias.

Por su parte, la idea de “política lingüística” designa la forma en que se le dará uso a la lengua dentro del marco de un Estado; por ejemplo la forma en que se enseña el francés en las escuelas y el estatus que tiene frente a las otras lenguas con las que tiene contacto. “Sin duda el mejor ejemplo está dado por Canadá con la célebre ley 101 que proclamó en 1977 el carácter monolingüe de Quebec, como un instrumento de reconocimiento a la minoría francófona de Quebec.” (Provenzano, 2005: 11).

El francés ha registrado un proceso de estandarización verdaderamente poderoso y centralizado consiguiendo que sólo una de sus variantes se legitime. Léopold Sédar Senghor señalaba por ejemplo que “en Radio Dakar, las emisiones en francés se expresan en una lengua más pura que la lengua vernácula. Tanto que nunca es fácil, para alguien no

iniciado, distinguir las voces de los senegaleses de las de los franceses” (Senghor, 1962: 839). En la francofonía, la norma de esa única variante considerada legítima es muy abstracta y las políticas lingüísticas para la enseñanza del francés al interior de cada país dependen de las diferentes circunstancias concretas del contacto entre lenguas. El hecho es que la francofonía se plantea como un espacio de tensiones sociales e institucionales, frente a las variedades lingüísticas que se practican y a sus diferentes representaciones.

Para el estudio de las literaturas francófonas es útil agrupar la producción literaria en dos grandes categorías de acuerdo con la relación que tienen las obras con la lengua materna de sus autores, por un lado aquellos autores que escriben en francés porque es su lengua materna y, por el otro, aquellos que deciden escribir en francés. Robert Jouanny señala, en “Écrire dans la langue de l’autre”, que en los lugares en los que el francés fue implantado, había algunos pueblos, particularmente del África negra, que sólo contaban con una lengua oral y otros lugares como el Magreb, Madagascar o Vietnam que sí contaban con una literatura escrita que rivalizaba con la del colonizador. Muy distinta es la situación de escritores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Emile Cioran, entre otros, cuya lengua materna no es el francés, pero que la eligieron como medio de expresión y que, independientemente de su relación con la lengua materna, nunca fueron vistos como ajenos a la cultura francesa. Sin embargo, al igual que los autores de la literatura francófona cada acto de escritura implica una relación específica con la lengua en la que se expresan: “para un escritor bilingüe su relación con la escritura nunca es inocente” (Jouanny, 1989:292). Como lo apunta Jouanny, la lengua extranjera puede ser una lengua vehicular, un modelo referencial o un vector de identidad, en un sentido negativo o positivo. Las relaciones con el francés varían según las circunstancias y según el binomio desde el cual se

conceptualizan: dominante/dominado, centro/periferia, metrópoli/colonias, para explicar una situación de producción literaria en particular, pero nunca son relaciones simples y no son los únicos criterios.

En este contexto francófono y polifónico, los escritores asumen una actitud frente a la lengua en la que deciden escribir que no sólo se explicita, sino que conduce a estrategias textuales y literarias específicas:

Ubicaremos la gama de elecciones de escritura, por una parte, en el exceso de control de la expresión y, por otra, en el libre flujo de las particularidades y en los giros ilegítimos. Entonces, por un lado, el escritor hace gala de un purismo a la vez literario y lingüístico, al adoptar las formas literarias más consagradas exagerando su respeto por la corrección gramatical de su lengua; y por el otro, asume su irregularidad y lo demuestra usando libremente variantes poco legítimas o consideradas como poco literarias. (Provenzano, 2005: 12).

Al abordar las complejas relaciones lingüísticas que el escritor establece con su proyecto de creación, los especialistas en literatura francófona han acuñado el término “sobreconsciencia lingüística” que, según Lise Gauvin, es para el escritor “una consciencia de la lengua como si fuera un vasto laboratorio de posibilidades, como una cadena infinita de variantes cuyo único límite es un cierto umbral de legibilidad, la competencia del lector, pero un lector al cual hay que provocar así como seducir. En estos textos abiertos al temblor de la lengua y al vértigo polisémico se perfila la utopía de una Babel amigable” (Gauvin, 1997:10).

Por lo anterior cabe considerar las representaciones de la lengua que tiene el escritor, su “imaginario de la lengua” en relación con su sentido estético. Muchos de los autores de las sociedades pluriculturales francófonas buscan “aportar al patrimonio de la

francofonía el producto de su experiencia personal en ámbitos que han puesto a prueba su capacidad de conservación, adaptación e hibridación” (López, 1991:18); y en el caso de los traductores, la idea que tienen sobre lo que están traduciendo, hacia quién va dirigido y con qué objetivo.

La relación de los autores y los traductores con la lengua en la que escriben se puede rastrear dentro de las obras y para hacerlo es útil la noción de “escenografía” propuesta por Maingueneau: “la *escenografía* es una puesta en escena de la palabra que no se impone por el tipo o el género de discurso, sino que se instituye por el discurso mismo” (Maingueneau, 2000:111). Esta noción retoma, bajo el concepto de escenografía, los fundamentos discursivos de la teoría de la enunciación de Benveniste.<sup>10</sup> Sin embargo, la escenografía para Maingueneau implica una construcción fónica y teatral. “El texto es el lugar en el que se gesta su contexto” (Maingueneau, 1993:24), la construcción del contexto es indisociable de la construcción de la obra y la enunciación es la actividad creadora mediante la cual se fabrica el mundo del que nace dicha obra. Para Jean-Marc Moura “la obra francófona construye de manera insistente su espacio de enunciación: este es uno de los signos más presentes en las literaturas coloniales y poscoloniales” (Moura, 2005:129), es decir que la relación del autor con su lengua materna y con la lengua en la que escribe son marcas determinantes en este tipo de textos francófonos.

Es frecuente asociar los textos pertenecientes a un contexto plurilingüe con un contexto poscolonial. Sin embargo, si tomamos en cuenta que todas las lenguas resultan de

---

<sup>10</sup> De acuerdo a Benveniste “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” en Émile Benveniste, *Problemas de Lingüística general II*, trad. Juan Almela, Siglo XXI editores, México D.F., 1974, p.83.

una mezcla dinámica y por lo tanto son en su mayoría “impuras”, “el multilingüismo, a pesar de la persistencia de los paradigmas nacionales, monolingües, es más bien regla que excepción” (Maylearts, 2004:291). La francofonía en la literatura, entendida como literatura poscolonial, recrea un contexto en el que convergen no solo una variedad de lenguas distintas sino también de voces, es decir, de lugares y entonaciones desde donde se expresa lo que se dice. En otras palabras, la polifonía no es exclusiva de los textos poscoloniales o francófonos sino del discurso en general.

### 3. La traducibilidad desafiada.

Cada una de las sociedades francófonas tiene sus particularidades socioculturales y para el caso de este trabajo interesan de manera singular aquellas que tuvieron un pasado colonial. La idea imperial era homologar; hoy en día el valor preponderante es resaltar la diferencia. ¿Y cómo traducir la diferencia? Tomás Segovia respecto de la traducción de la poesía subraya que el problema es tener que traducir algo que es lengua y algo que no lo es. Lo que aplica a todo proceso de traducción. Se refiere al sonido, al ritmo, a la rima, a “lo que constituye la materialidad de la lengua, en la que ésta no puede dejar de apoyarse pero que para ella es contingente y exterior. Pues la lengua es significación, es decir, un fenómeno relacional, y las relaciones por su parte son entidades puramente inmateriales aunque se establezcan entre cosas materiales.” (Segovia, 2007:36). En lo que se dice, siempre hay algo más que sobrepasa al sistema de significación comprendido en la lengua, algo que no son las palabras ni los enunciados aislados y que tiene que ver con la cultura, el momento histórico, el sujeto que enuncia y todo su contexto; es algo que requiere de la superposición de otro sistema de significación para poder aproximarse. El ejemplo son los juegos de

palabras o de fonemas que hacen pasar uno o más mensajes a través de la misma materia que compone a una sola frase. Y sin embargo, como lo afirma Tomás Segovia para el poema, pero que aplica para cualquier texto, “El sentido de un poema sólo puede darse con ese poema mismo, como un más allá de sus palabras que sólo por esas palabras nos da. Pero las palabras no lo dicen como dicen sus significados lingüísticos; lo manifiestan como lo no dicho. (...) Mi poema quiere decir a la vez lo que te digo y lo que quiere decir decírtelo.” (Segovia, 2007: 49-50).

Dentro de una comunidad de hablantes de una misma lengua siempre hay subcategorías (sociolectos o idelectos) que se forman dependiendo de condiciones socioculturales diversas. Por tal motivo adquieren una especificidad particular que los hace identificables sin que ello implique que los hablantes sean incapaces de comunicarse entre sí, a pesar de las marcadas diferencias entre sus formas de expresión.

La diversidad de literaturas francófonas se ha vuelto tan vasta y con tantas especificidades que un determinado uso del francés se expresa de manera diferente en función de la o las lenguas con las que ha sido impregnado, enriquecido y modificado, de manera no siempre evidente. “El francés diversificado en sus usos (lengua de escuela así como también lengua de la calle y del discurso cotidiano) está volviéndose plural en sus usos y en su práctica, esta es su verdadera oportunidad de futuro y más aún porque extrae sus recursos de sus propias estructuras. A partir de aquí podemos hablar del francés como polimorfo, de una “francopolifonía” desarrollándose naturalmente, por decirlo de alguna manera, fuera de la institución escolar” (Dumont, 1990: 43). Sin embargo, pese a sus variantes, el francés y la comunicación lingüística entre las comunidades francófonas persiste hasta el día de hoy.

Abdelkebir Khatibi propone redefinir la escritura francófona como el espacio intermedio entre dos lenguas, un espacio de traducción permanente en donde la lengua materna actúa dentro de la lengua extranjera, migrando constantemente elementos de una a otra lengua, elementos que son interdependientes y que van adquiriendo significado en función de la relación que se establece entre ellos. Por lo tanto, para este autor, un texto de este tipo no es decodificable para el lector “monolingüe” cuyas referencias del mundo excluyen o ignoran todo aquello más allá de sus fronteras. Esta idea sugiere la imposibilidad de aprehender al texto en su totalidad si no se tienen todas las referencias socio-culturales al que el texto alude y por lo tanto, la imposibilidad de traducirlo de manera “absoluta”. Pero como sucede con toda obra de arte, no se agota en ninguna mirada, siempre serán posibles más lecturas e interpretaciones. Y a pesar de esta idea, textos con una naturaleza tan compleja que, bajo esta óptica serían intraducibles, se han traducido y se siguen traduciendo. De hecho, Antoine Berman enfatiza los defectos subjetivos de la “psyche traductiva” (Berman, 1995) para ejemplificar lo que se puede hacer con las traducciones, y demostrar así que los obstáculos están en la mente de los traductores y no en los textos fuente. Berman señala que cualquier reflexión sobre la traducción tiene que ver con la reflexión sobre la lengua materna “la traducción es eso: buscar y encontrar la no normatividad de la lengua materna para inyectarle la lengua extranjera y su decir”.<sup>11</sup> Para Berman “la esencia de la traducción es ser apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento. Es poner en relación o no es *nada* (Berman, 2007:16).

---

<sup>11</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Gallimard, París, 1995, p.131 en (Suchet :2009, 171).

Sin embargo, es en esencia hegemónica y etnocéntrica. “Entocéntrico significará aquí: que todo lo lleva a su propia cultura, a sus normas y a sus valores y considera aquello que está situado fuera de ella, lo ajeno, como negativo o listo para anexarse, adaptarse, para hacer crecer la riqueza de dicha cultura.” (Suchet, 2009:171). Por otro lado, Samia Mehrez apunta que la lengua del otro puede servir para un doble propósito: ser la arena de confrontación, de resistencia al otro y ser también el medio para lograr la auto-liberación (Mehrez, 1992). Las literaturas consideradas “poscoloniales” o “híbridas” tenían el reto, según Mehrez, de superar sus dos modelos, el del colonizador y el de la tradición, despegándose de un discurso simplemente exotizante. El reto era subvertir las jerarquías entre lo dominante y lo dominado, equipararlo, fundir los sistemas simbólicos de significado, en constante tensión, violencia e interdependencia. Ella propone no ceñir la lectura de este tipo de textos a las nociones “dominante” y “dominado”, “pérdida y ganancia”, sino pensarlos como bilingües o plurilingües según sea el caso. De ahí la propuesta de Berman, para la traducción de este tipo de textos, de no tenerle miedo al mestizaje cultural ni lingüístico y dejar mostrar lo extranjero vía la traducción sin quitarle las marcas de lo “ajeno” (Berman, 2000).

En la forma de expresarse, en la manipulación que hace un autor con la lengua y en el texto producido se lee una propuesta estilística, una forma de acercarse a la lengua, así como también, una forma de pensamiento en un momento histórico determinado. Cada lengua produce sus particularidades discursivas: su sonoridad, su ritmo y su color, así como cada autor tiene su forma específica de escritura: “Cuando decimos kôras, balafongs, tam-tams y no harpas, pianos y tambores, no queremos que parezca pintoresco; llamamos gato a un gato. Escribimos en principio –no digo que únicamente– para los africanos, y si los

franceses lo encuentran pintoresco, tal vez podamos lamentarnos un poco por ello. El mensaje, la imagen, no está ahí, está en la simple nominación de las cosas”, dijo Sédar Senghor en su prefacio a *Etiópicas*.

Para Myriam Suchet no hay una escuela poscolonial de traductología en el sentido estricto del término, sino una visión común de la traducción entre los estudiosos de las literaturas poscoloniales cuyo principio básico reside en la sospecha de que la traducción no favorece el entendimiento entre los pueblos, sino que denuncia el carácter político y económico de las publicaciones. De esta idea se desprende la visión común que intenta formular los principios conceptuales y metodológicos para que la traducción sea respetuosa de la alteridad del texto fuente. Según Pascale Casanova, la “traducción es un «intercambio desigual» producido en un universo altamente jerarquizado. De la misma manera se puede describir como una forma específica de la relación de dominio que se ejerce en el campo literario internacional; y también por ello, la apuesta esencial en las luchas por la legitimidad que se libran en este universo, es decir como una de las principales vías para la consagración de los autores y de los textos” (Casanova, 2002).

El traductor también es un lector y leer es interpretar. El traductor [re]escribe lo que interpreta de ese más allá de las palabras y sabe que su tarea es imposible de lograr en su totalidad. Sin embargo, retomando a Tomás Segovia “siempre es posible seguir traduciendo; en una palabra: decir que nunca es posible traducir significa que siempre es posible traducir” (Segovia, 2009), tantas versiones son posibles como lecturas.

Para entender la traducción hay que tener en cuenta que es una práctica que no opera entre lenguas abstractas sino entre discursos con los que se cubren las deficiencias de

los sistemas lingüísticos. “Si no contamos con tantas palabras para designar la “nieve”, ni con una “saudade” ni un “Sehnsucht”, tenemos otras posibilidades discursivas para lograr negociar una forma de traducción” (Suchet, 2009: 51).

Los rasgos arbitrarios de una lengua visibilizan la diversidad de las lenguas y su incomparabilidad. ¿Cómo puede traducirse la personalidad de un pueblo o la mirada de un escritor? En una entrevista intitulada “Traduire l’intraduisible”, que hizo Lise Gauvin al novelista Amadou Kourama de Costa de Marfil y del que dice que escribe el malinké en francés, el autor subraya: “El problema se presentó cuando comencé a escribir, como todo mundo, en un francés clásico. Me di cuenta de que mi personaje no lograba salir, aparecer en todas sus dimensiones. Y fue solamente cuando me puse a trabajar el lenguaje que logré aprehenderlo en su totalidad” (Kourouma, 1997: 154).

Si existe el interés de los escritores francófonos, con experiencias lingüísticas determinadas, de dar a conocer mediante sus textos la forma en que aprehenden al mundo y las destrezas estilísticas que dicho mundo les incita a construir, también existe la voluntad de los traductores de encontrar las herramientas discursivas para que los lectores de determinadas lenguas meta, sean capaces de acceder a textos que de otra manera les serían ininteligibles:

La traducción siempre es “algo más” que la traducción *ad infinitum*. *La única manera de acceder a esta riqueza de contenidos, es la Historia.* (...) Para el traductor, la historia de la traducción es algo que necesariamente hay que conocer, aunque no como lo haría un historiador. Un traductor sin consciencia es un traductor mutilado, prisionero de su representación del traducir y de aquellas que encauzan los discursos sociales del momento. Asimismo un traductor que retraduce una obra, que ya ha sido traducida muchas veces, tiene la ventaja de conocer la historia de sus traducciones, ya

sea para inscribirse dentro de una línea, o para inspirarse de alguna de las traducciones de esa línea, o para romper con esa línea (Berman, 1995: 61).

El traductor toma decisiones en función de las herramientas de las que dispone y de su entorno. El estudio de la traducción implica, como apunta Berman, que se tomen en cuenta, no sólo las competencias lingüísticas y literarias del traductor, su lengua materna, sino el medio en el que se desenvuelve, su itinerario, sus diversas actividades profesionales. Estos aspectos darán alguna luz sobre el lugar desde donde se traduce y permitirán una aprehensión más completa del texto traducido.

#### Conclusión.

El heterolingüismo es una forma de expresar la polifonía característica de las sociedades francófonas. Este tipo de polifonía genera una consciencia lingüística que cada autor imprime a su obra mediante una actitud determinada frente a la lengua en la que se expresa y que depende del lugar jerárquico que ocupa el francés frente a las múltiples lenguas con las que convive. El heterolingüismo polifónico de los textos literarios francófonos es el resultado de la historia determinada por un pasado colonial diferenciado que se representa en la lengua como lugar de identidad. El posicionamiento que cada autor asume, con respecto a su lengua de expresión, conlleva estrategias textuales específicas que ponen en juego su creatividad y que desafían al traductor del texto. Cada autor ritma, rima y construye significación operando sobre su lengua de expresión, y sus palabras siempre dicen “algo más” de lo que dicen dependiendo de la cultura que las atraviesa y de la situación en la que son dichas. Los textos francófonos poscoloniales por su naturaleza

heterolingüe obligan a una mayor visibilidad del traductor sumando su presencia a la polifonía del texto y las representaciones que se hace de él.

### III. El autor y su contexto.

#### 1. Jacques Stéphen Alexis en su entorno.

A lo largo del siglo XX, la República de Haití estuvo marcada por constantes episodios de inestabilidad política como consecuencia de su pasado como colonia francesa y por las luchas de liberación. Estados Unidos ocupó su territorio durante casi 20 años (de 1915 a 1934), y padeció la repetida presencia de gobiernos dictatoriales caracterizados por su perfil represor. El ambiente estaba teñido de una tensión permanente entre las diferentes facciones políticas y revueltas sociales.

Fue durante la época de la ocupación norteamericana, cuando nació Jacques Stéphen Alexis, el 22 de abril de 1922 en Gonaïves, Haití, dentro de una familia de tradiciones nacionalistas y literarias. Su madre descendía de Jean-Jacques Dessalines, el libertador y fundador de la nación haitiana. Su padre, Stéphen Alexis, autor del *Negro enmascarado* (1933), fue un abogado y político que militó mucho tiempo en el movimiento liberal de principios de siglo. Más tarde, fue enviado a Europa en un puesto diplomático; y en ese continente, Jacques Stéphen comenzó sus estudios. En 1930 la familia regresó a Haití. Ya en su país, Jacques Stéphen terminó su formación en el liceo e ingresó a la Facultad de Medicina.

En 1942 conoció a Jacques Roumain y a Nicolás Guillén, ambos escritores y activistas políticos, figuras que lo inspiraron de manera determinante en su búsqueda estética y su compromiso social. Poco tiempo después, en 1945, Jacques Stéphen Alexis se mostró ya como un líder político de proyección nacional. Se lanzó a la lucha revolucionaria

rodeado de un grupo de jóvenes intelectuales y activistas; a este grupo pertenecieron René Depestre, poeta, ensayista y novelista, y Gérald Bloncourt, fotógrafo y pintor, ambos de filiación comunista. Al igual que ellos, J.S. Alexis se inscribió en el Partido Comunista haitiano. Fue un ardiente líder sindical y trató de organizar a la juventud en un movimiento revolucionario.

A principios de la década de 1940 fundó la revista política y literaria *La Ruche*, cuyo lanzamiento coincidió con la presencia en Haití de importantes exponentes de la escena cultural internacional: el poeta de la Negritud Aimé Césaire, el surrealista André Breton y el pintor cubano Wifredo Lam. El primer número de la revista fue una edición especial dedicada al movimiento surrealista, el cual logró una resonancia importante dentro y fuera de la isla. En 1946 la revista lanzó otro número especial, esta vez como homenaje a los hombres que lucharon en contra del fascismo. Ahí se invitaba abiertamente a “la insurrección que todo pueblo tiene el deber histórico de ejercer cuando se le arrebatan todas las formas legales de su paciencia” (Depestre, 1974: xxii)<sup>12</sup>. En ese momento, Haití estaba regida por la dictadura de Lescot<sup>13</sup>, quien prohibió la publicación de *La Ruche* y encarceló a René Depestre y a Théodore Baker, los dos principales responsables de la revuelta, mismos que fueron liberados rápidamente debido a las protestas que se suscitaron. Como contrapartida se organizó un Comité Nacional de Huelga que convocó al paro general en enero de ese mismo año. Esta situación provocó una serie de disturbios y brutalidades que “fueron un elemento decisivo en la historia literaria, moral e ideológica de Jacques Stéphen

---

<sup>12</sup> No se especifica de quién es la traducción al español que está tomada de René Depestre, “Prólogo” a *Compadre General Sol*, Casa de las Américas, La Habana, 1974.

<sup>13</sup> Louis Élie Lescot fue presidente de Haití del 15 de mayo de 1941 al 11 de enero de 1946.

Alexis y de todos los jóvenes haitianos que aquel año hicieron de sus veinte años la cólera de la brasa revolucionaria” (Depestre, 1986:153). Los artistas y activistas estudiantiles agrupados en torno a la revista *La Ruche*, una generación de jóvenes con espíritu subversivo, interesados en la vanguardia surrealista y poseedores de un fervor revolucionario, impulsaron el cambio social mediante la denuncia artística, propusieron nuevas formas estéticas que rompían con el canon aceptado hasta el momento, fomentaron la discusión académica e impugnaron la desigualdad e injusticia sociales.

Durante los diez años siguientes, Haití padeció los gobiernos de Dumarsais Estimé<sup>14</sup> y del general Paul Eugène Magloire<sup>15</sup>, marcados por una constante política de represión. Aquello provocó el exilio de Alexis en Francia, donde continuó sus estudios de medicina con una especialización en neurología. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, conoció a Léopold Sédar Senghor, ideólogo de la Negritud. Se acercó a las vanguardias progresistas, como el existencialismo, pero también se interesó por el surrealismo<sup>16</sup>. Hizo amistad con el escritor francés Louis Aragon, quien en la época en que lo conoció Alexis, había abandonado el surrealismo, con el que se identificaba en su primera juventud, para sustituirlo por el compromiso político al participar activamente en las manifestaciones del movimiento obrero y asumir la dirección del diario comunista *Ce soir* que contribuía a difundir la literatura soviética del realismo socialista.

---

<sup>14</sup> Dumarsais Estimé fue presidente de Haití del 16 de agosto de 1946 al 10 de mayo de 1950. (Entre Estimé y Magloire hubo una junta de gobierno presidida por Franck Lavaud).

<sup>15</sup> Paul Eugène Magloire fue presidente de Haití del 6 de diciembre de 1950 al 12 de diciembre 1956.

<sup>16</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, el surrealismo ya no existía como movimiento dado que sus miembros se dispersaron por diferentes partes del mundo, donde dejaron una huella estilística. En Estados Unidos se produjo el expresionismo abstracto y el arte pop; en México y en América Latina se mantuvo una escuela surrealista con exponentes como Max Ernst, Leonora Carrington o Luis Buñuel.

En 1955 la editorial Gallimard publicó su libro *Compère Général Soleil*, cuyo éxito fue inmediato. Entonces regresó a Haití para participar en las discusiones literarias y políticas del momento a pesar de ser hostigado por las autoridades. En 1956 colaboró de forma importante en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, donde presentó el ensayo: “Prolegomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des haïtiens” (Alexis, 1956) y en 1957, publicó *Les arbres musiciens*; en 1959, *L'Espace d'un cillement*; y en 1960, *Romancier aux étoiles*.

La nueva dictadura encabezada por François Duvalier incrementó el hostigamiento contra Alexis. Este tirano aprovechó el apoyo económico y militar de los Estados Unidos. Por su parte, y como ejemplo de la importancia que su activismo comenzaba a cobrar internacionalmente, Alexis fue invitado a China en 1961, donde se pronunció por la unidad del movimiento comunista internacional. Al poco tiempo, en junio de ese mismo año “la prensa francesa denunció la desaparición de Jacques Stéphen Alexis. Múltiples versiones se tejieron en torno a este hecho, sin embargo la más difundida refiere que al desembarcar en una playa al norte de Haití, en abril de 1961, Alexis fue apresado por la policía local. “¿Qué sucedió con Alexis?, ¿fue encarcelado?, ¿torturado?, ¿asesinado?... No se sabe” (Boadas, 1989). Su asesinato nunca fue reconocido oficialmente por el gobierno haitiano.

Alexis dejó dos novelas inconclusas: *L'Églantine* y *Étoile Absinthe*, además de un gran número de artículos, ensayos y textos culturales y sociopolíticos, según nos narra Gérard Pierre-Charles en su epílogo “sobre el autor” a la traducción al español de *L'Espace d'un cillement*, publicada por la editorial ERA.

La personalidad y la escritura de J.S. Alexis estuvieron permeadas por una constante lucha de tensiones ideológicas en donde convergieron sus diferentes intereses: la cultura francesa versus la cultura haitiana, Europa versus América Latina, marxismo versus negritud (con tendencias hacia el surrealismo y hacia el existencialismo), y ciencia versus literatura. Ferviente activista político fascinado por el mito y lo maravilloso, Alexis se movía entre la realidad y el idealismo, en donde el amor parecía ser la respuesta universal que él proponía contra la desigualdad social: “Ils [El Caucho y La Niña] sont deux enfants retrouvés de la Caraïbe. Ils seront premiers de cordée vers l’âge de la raison de l’humanité, le temps ou la contradiction entre la sensibilité et la raison sera dépassée, l’âge de l’amour.” (Alexis, 1998: 332).

El contexto haitiano marcado por el imperialismo y las dictaduras, las guerras de liberación en África, el clima de posguerra y las vanguardias marcaron el interés militante de J.S. Alexis por el arte como trinchera para resistir, oponerse y transformar.

## 2. Alexis y la escritura.

En el ensayo “Où va le roman?”, Alexis afirma que su decisión de ser escritor partió del mero gusto por escribir y de la idea de que la novela permite aprehender al hombre y a la vida dentro de su realidad móvil, con lo cual es posible explicarlos y contribuir a su transformación: “La novela para mí no es únicamente testimonio, descripción, sino una acción al servicio del hombre, una contribución al adelanto de la humanidad” (Alexis, 1957:12). Para Alexis, la creación artística implicaba un compromiso político y social. Sin embargo, el escritor militante comunista, simpatizante del realismo socialista, se convirtió

en un fiero defensor del realismo maravilloso.<sup>17</sup> Creía que los escritores de novela realista habían logrado desarrollar una psicología de lo concreto, pues, según Alexis, la psicología se conformaba con clasificar las facultades humanas en lo abstracto, de manera aislada (memoria, inteligencia, sensibilidad y asociación de ideas, en fin, una psicología del hombre en general); mientras que los novelistas son los primeros en intentar una psicología científica del hombre “real”, que tiene una existencia propia, un pasado y una historia, “La belleza artística [...] además de ser un descubrimiento formal, artístico, novedad, alegría, plenitud del corazón, de la sensibilidad y de los sentidos, también es un esfuerzo por aprehender rigurosamente la verdad práctica de la existencia humana, del ser social que trabaja por su destino”(Alexis, 1957:12). La novela, como cualquier obra de arte, nos ubica frente a los problemas comunes de toda creación artística: los del tema y los de la forma, los de la invención y la tradición (que son, también, una creación), los de la realidad y la ficción. Según Alexis, la madurez de un pueblo podía expresarse en la novela, en la medida en la que superara el estado de la tradición oral para entonces pasar a una literatura escrita.

Alexis sostenía que no era suficiente que algunos creadores poseyeran el genio individual para poner en escena su tiempo y los sueños de su tiempo, sino que era necesario un público general, receptivo a la literatura escrita, es decir, alfabetizado. Con respecto a la figura del artista, consideraba que si éste es libre de decidir, su decisión implicaría una toma de posición que lo situaría en la realidad, tanto en el plano del fondo como en el de la forma, dado que cada creador tiende a defender opiniones que la vida se encarga de reforzar

---

<sup>17</sup> Alexis afirma, en “Prolegomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des haïtiens”, que el arte nacional debía no sólo atestiguar la realidad y explicarla, sino ayudar al hombre a transformar el mundo cantando la historia del pueblo haitiano con sus tradiciones, sus gustos, sus ritmos musicales, sus creencias, sus sueños, sus esperanzas y su forma de percibir el mundo (Alexis, 1956:17).

y mejorar, e incluso de hacerlas triunfar en caso de ser justas, o de rebatirlas y señalarlas, en el caso contrario. “El progreso está en función de la batalla de las ideas, nosotros no dejaremos de promover un contenido realista, dinámico y humanista, de las formas artísticas funcionales, es decir, de aquellas que sirven para dar valor, de manera bella, a ese contenido.”(Alexis, 1957:33). De un modo un tanto contradictorio, Alexis quería llevar a cabo una búsqueda estética que, al mismo tiempo, develara científicamente las pasiones humanas en favor de la justicia social.

Para el desarrollo de su literatura, seleccionaba un periodo histórico en el que identificaba los problemas cruciales de la vida local de Haití, entonces surgía un tema y éste, según sus palabras, le provocaba alegría, consciencia, sentido de responsabilidad y de deber social. El realismo era el único estilo literario que podía dar respuesta a tres angustiantes preguntas: ¿qué es el hombre?, ¿hacia dónde va? y ¿de qué manera vivir?

Gérard Pierre-Charles comenta que “Alexis tenía una fe ilimitada en el hombre [...]”. El escritor y el revolucionario fueron amalgamados por ella. Esa fe atraviesa a todos sus personajes. Se siente un optimismo sin cortapisas en el seno de ese realismo maravilloso, fantástico y crítico. La obsesión optimista se metamorfosea en la voluntad creadora.” (Pierre-Charles, 1969: 226). Tanto la fe ilimitada en el hombre como la obsesión optimista que utiliza al realismo como una herramienta revolucionaria, se pueden percibir en otros autores de su generación, como José Revueltas en el prólogo intitulado “*A propósito de los muros de agua*” (Revueltas, 1967), donde manifiesta que para que exista una escritura marxista, se necesita de un escritor marxista. Las novelas de Alexis se asemejan a novelas como *El astillero* de Juan Carlos Onetti con personajes de origen marginal obrero, o a *Cien*

*años de soledad* de Gabriel García Márquez que pone en juego las emociones a través del paisaje y las tradiciones. Todos ellos son militantes políticos comunistas, pero cada uno con un estilo propio y con un concepto particular del realismo literario.

### 3. Sinopsis de *L'Espace d'un cillement*.

La novela tiene lugar en Haití, durante la Semana Santa de 1948, e incluye un gran número de referencias históricas y culturales que enmarcan el amor de los protagonistas: El Caucho y La Niña, resaltando algunos sucesos del contexto caribeño de la década de 1940 y en particular de la historia cubana.

*L'Espace d'un cillement* es la historia de El Caucho y La Niña, dos cubanos que se conocieron en la infancia en una provincia de oriente. Años después se encuentran en Haití, se enamoran y poco a poco se van reconociendo a medida que recuperan la consciencia de su pasado ya olvidado. La novela está dividida en siete capítulos que corresponden a siete días: seis “mansiones” dedicadas a los cinco sentidos sensoriales, más un “sexto sentido” que tal vez represente la conciencia del ser, seguido por una “Coda” como si la novela fuera un movimiento de una obra más amplia, lo que explica Florence Alexis en su “Lettre à Jacques Soleil”<sup>18</sup>. En el epílogo de la traducción al inglés, Carrol F. Coates se pregunta por el sentido que Alexis podría haber dado a la palabra “mansión” que no era de uso común en Francia en el siglo XX y comenta que Florence Alexis, la hija de Jacques Stéphen Alexis, utiliza el término mansión sólo en el sentido que dio su padre a la división de los capítulos; sin embargo, señala:

---

<sup>18</sup> La carta se añadió a la edición de 1983 a manera de prefacio.

Yo sospecho que el uso se relaciona con la expresión utilizada por King James en su versión del Nuevo Testamento, “En casa de mi padre hay muchas mansiones” (Juan 14,2). En la traducción de la Biblia de Louis II aparece *demeure* (un significado arcaico de mansión en francés). Esa palabra significaba también una parada de relevos a lo largo de la principal carretera hacia Roma (utilizada por los oficiales romanos como paradas de descanso) —De hecho El Sensation Bar es una parada de La Niña en su viaje hacia el amor. El sentido astrológico de las doce mansiones (ahora casas) del zodiaco también era sin duda otro matiz para Alexis: las prostitutas siempre están preocupadas por su futuro y por varios sistemas de adivinación. Mme Puñez es muy insistente en leer al Caucho su futuro mediante un *chien de pique*: “ves el futuro como si ya estuvieras ahí” (Coates en Alexis, 2002: 266).

Los capítulos “mansiones” ocurren durante el ritual católico que ritma el encuentro entre los dos personajes. Las primeras cuatro mansiones están dedicadas al lento proceso de atracción y reconocimiento entre La Niña y El Caucho, y no es sino hasta la mitad de la quinta mansión, “El tacto”, durante el Jueves Santo, cuando la “verdadera Pasión” de La Niña alcanza su cúspide. Mario, el patrón dio a las prostitutas la tarde libre. El Caucho entra al bar después de haber estado deambulando por el centro y pregunta a La Niña si tiene tiempo de escucharlo. Ella impulsivamente lo invita a bailar, se besan y se van a su cuarto. En la cama, al final de la mansión, los dos logran rememorar un pasado común y El Caucho la identifica como Eglantina Covarrubias.

La sexta mansión, la de “El sexto sentido”, sucede del Viernes Santo al Sábado de Gloria por la mañana. Entonces se lleva a cabo el proceso en el que cada uno explora el cuerpo y el carácter del otro al tiempo que examinan el pasado. Al amanecer descubren el cadáver de La Rubia, una compañera prostituta que se ha suicidado ahorcándose en su cuarto. Este hecho suscita que La Niña vaya en busca de sí misma dejando atrás a Rafael

Gutiérrez, El Caucho, quien –confiado– espera en el bar el regreso de La Niña para empezar una vida juntos. “Al escoger situar los principales acontecimientos novelescos en el transcurso de la Semana Santa, el autor permite a los personajes profanar los rituales impuestos por una religión, cometer sacrilegios, al superponer, sobre todo, la celebración carnavalesca que constituye una especie de contra-ceremonia” (Coates en Alexis 2002: 112). Mientras al interior de las iglesias católicas se celebra la misa, afuera en las calles se escucha la música y el alboroto de las Raras, comparsas de origen africano, acompañadas con tambores. Ninguno de los dos personajes es religioso. El Caucho es comunista y La Niña duda de su fe, pero quiere creer: “La Virgen no le respondió, pero la vida comienza a iluminarla. Ya sabe ahora que los humanos están solos (...) y rigen su destino cotidiano. (...) Recordar será el primer acto de libertad mediante el cual La Niña tratará, de ahora en adelante, de desafiar la fatalidad de las inhumanas estructuras sociales.”(Alexis, 1969: 182).

El gran tema de la novela radica en la pregunta sobre la identidad. Y para responder a ella los dos personajes recurren a sus tradiciones y su entorno, recuperando una esencia que a su vez se está construyendo a lo largo de su búsqueda. La memoria –siempre subjetiva–, reconfigura un mundo que nunca acaba de ser aprehendido en su totalidad; siempre permeado por la mirada de aquel que lo atestigua.

#### 4. Una novela polifónica

En la novela hay muchas referencias a la historia cubana. El padre de El Caucho peleó junto a José Martí en la Segunda Guerra de Independencia y trató de impedir que Estados

Unidos remplazara al poder colonial español. El paralelismo entre Cuba y Haití es patente en la novela, como sucede con diferentes países caribeños.

Alexis todo el tiempo resalta la idea del universo pancaribeño, pero Cuba tiene un papel preponderante. Los apodos de los dos personajes principales están en español en el texto fuente: La Niña Estrellita y El Caucho. La estrella tal vez aluda a la estrella solitaria de la bandera cubana, la misma del revolucionario cubano de origen venezolano Narciso López, “que representa la república libre que debía ser Cuba y la unidad de los cubanos”<sup>19</sup>. Este hecho se puede reforzar con la infinidad de referencias que ponen de relieve la importancia simbólica de Cuba en la novela. Carrol F. Coates refiere lo que dijo J.S. Alexis en una entrevista, en 1960, acerca del reencuentro de El Caucho y La Niña que tendría lugar en el cuarto volumen del ciclo caribeño (al que pertenecen *Compère Général Soleil*, *Les Arbres musiciens* y *L’Espace d’un cillement*) y que la muerte no le permitió escribir. Ahí señala que después de años de enfrentar la vida cotidiana y la diferencia de caracteres “su amor sería un poco más viable.” Y cuando se le preguntó por qué el amor sería más viable en Cuba, Alexis contestó que Cuba era el futuro caribeño.

Quizá la fecha histórica más significativa en la novela sea la del 22 de enero de 1948, cuando Jesús Menéndez Larrondo, íntimo amigo de Nicolás Guillén, fue herido de muerte en Cuba. Jesús Menéndez era un líder sindical que rápidamente se perfiló como líder nacional y adquirió importancia internacional. Presidió la Conferencia Internacional de Trabajadores Azucareros, en la que participaron Puerto Rico, Estados Unidos, México y Cuba. Ahí fue nombrado vicepresidente del Comité Internacional de Trabajadores

---

<sup>19</sup> <http://banderacubana.com/>

Azucareros con sede principal en Washington D.C. La importancia de Jesús Menéndez en la novela no es solamente la de ser un defensor y promotor de los trabajadores de los ingenios azucareros, sino el haber sido mentor de El Caucho: “Antes que nada, Jesús Menéndez era para El Caucho la fraternidad verdadera, la amistad de un río humano, un hombre duro y grato que le enseñó todo lo que ahora sabe” (Alexis, 1998: 107). Como Jesús Menéndez, El Caucho es un hombre “de agua y maíz”: “Nosotros, la gente del Caribe somos hijos de la verdad y de la luz, hijos del agua y del maíz, hijos de un mar en vuelo, hijos de un viejo alisio que ahora es bolero, merengue, calipso, biguine, rumba, congo paillette, mahi, remolinos y el sol nuestro padre es un torbellino de claridad.” (Alexis, 1998: 286). Esta es una referencia al libro *Hombres de Maíz* en el que Miguel Ángel Asturias señala los efectos devastadores de la comercialización de la agricultura para los campesinos guatemaltecos.<sup>20</sup> En un testimonio recuperado por García Galló se “describe a Menéndez con un caminar elástico” (Coates, 2002: 260); al igual que el Caucho va “avanzando con su andar elástico”, “tienen razón de apodarlo “El Caucho”, “El hombre Caucho” (Alexis, 2002: 36, 34).

El Caucho es una conexión entre los *Auténticos* de Cuba y los *Authentiques* de Haití. El presidente Ramón Grau, quien estaba en el poder en 1948, fundó el (Partido Revolucionario Cubano Auténtico) PRCA, a cuyos miembros llamaban los *auténticos* que, junto con el Partido Ortodoxo, fue uno de los principales partidos opositores antes de la

---

<sup>20</sup> En esta cita se puede apreciar que la idea de Alexis sobre un universo pancaribeño no sólo era de orden político, sino también cultural, en la que se mezclan ritmos y danzas. Según la *RAE* el bolero es una canción de ritmo lento,ailable, originaria de Cuba; un merengue, una danza popular de República Dominicana también conocida en otras partes del Caribe; Calipso, una canción y una danza de Trinidad y Tobago; Biguine, un estilo de música que se originó en Martinica en el siglo XIX; rumba, en Cuba, cierto tipo de baile la música que lo acompaña; Congo Paillette, un cierto tipo de danza caribeña que usualmente se baila en pareja; Mahi, una danza caribeña dedicada a la fertilidad de la tierra.

Revolución cubana. En 1947 los *Auténticos* se habían posicionado como la fuerza internacional dominante que representaba a los trabajadores azucareros: “*Authentiques* en Haití, y en Cuba, auténticos, revolucionarios, ortodoxos y divisiones obreras.” (Alexis, 1998: 274). Roger Dorsinville escribió que los eventos de la llamada Revolución del ‘46, en especial una huelga estudiantil y de trabajadores en la que Alexis y otros jóvenes intelectuales participaron, llevó a nombrar a la juventud opositora: *Les Authentiques* (Coates en Alexis, 2002: 261).

El contexto que envuelve a la novela no sólo se limita al contexto político-social. La música es un elemento fundamental del crisol cultural en Haití y en el Caribe y Alexis conocía la música de América desde el norte hasta al sur “Le tourne-disque hurle *Sentimental Journey*” (Alexis, 1998: 70), pieza compuesta en Harlem por Bud Green, Les Brown & Ben Homer al final de la década de 1920. También era un gran admirador de Beethoven, cuyas últimas composiciones resonaban con los tiempos revolucionarios que vivía Europa: “... ¿La imploración es la única vía de la salvación?... ¿La espera eterna es la única actitud? Beethoven ya se lo preguntaba dramáticamente en la *Missa Solemnis* de Gran, la Misa en *ré*:

Dona nobis pacem!...

La humanidad ya no cree ciegamente como antes. Está fatigada, los puños se levantan”. (Alexis, 1998: 280). O los cantos en *créole*<sup>21</sup> alusivos al vudú o a la situación política; en

---

<sup>21</sup> Es muy interesante ver cómo en la traducción al inglés, los traductores decidieron traducir la fonética de estos cantos y poner a pie de página la traducción al inglés. Más adelante en el trabajo de análisis abordaré este hecho.

este caso al presidente Dumarsais Estimé, que ocupaba el poder en el tiempo en el que se desarrolla la acción de la novela:

...Vive Luxa! Vive Luxa!...  
 Balancez deux bords,  
 Balancez Mayotte !  
 Vive Luxa ! Vive Luxa ! (Alexis, 1998 :181)  
 ...Dumarsais Estimé roulez mes deux bords !...  
 Roulez mes deux bords !  
 Roulez mes deux bords !... (Alexis, 1998: 184).

Los epígrafes que introducen cada mansión evocan el sentido de la percepción al cual están dedicadas; son poemas y canciones, es decir, también sonoridad y ritmo. La novela está impregnada de referencias directas al mundo caribeño y principalmente latinoamericano. Algunas abiertamente visibles y otras veladas por el discurso narrativo que –como decía Mijaíl Bajtín– siempre están dialogando con otros discursos, exteriores e interiores.

#### Conclusión.

En el contexto latinoamericano muchos jóvenes escritores y artistas, interesados en las vanguardias europeas, pensaban que el arte era una trinchera para promover el cambio social. Jacques Stéphen Alexis es un escritor y militante político que buscaba mediante la literatura la edificación del hombre. Sin embargo su postura es compleja y llena de contrastes. Simpatiza con el realismo socialista, pero su producción se acerca más a la escuela de “lo real maravilloso”. En su identidad caribeña, Alexis es un francófono

americano y no siempre es fácil saber lo que pesa más en su proceso creativo, si su francofonía o su latinoamericanismo. Eligió el francés como lengua de expresión y no el *créole*, con la intención de ser escuchado fuera de las fronteras de Haití y mostrar a un público francés la identidad francófona haitiana recreada y construida a través de su escritura. Alexis sitúa sus novelas en periodos específicos de la historia de Haití y emparenta a sus protagonistas, que se mueven entre la fascinación por la magia, la superstición y el activismo político, con personajes reconocibles del contexto latinoamericano. Para J.S. Alexis el amor, aquello que atraviesa al sujeto y le permite reconocerse con sus pares mediante los sentidos de la percepción, es decir, reconocerse en el otro a partir de la forma de moverse en el mundo y de aprehenderlo parece ser la respuesta universal contra la desigualdad social. No es azaroso que *L'Espace d'un cillement* esté conformado por capítulos-mansiones de los sentidos; cada uno determina el lugar desde el que se percibe el encuentro de los personajes. La novela está llena de americanismos, de música caribeña, de expresiones y nombres latinoamericanos. Es una novela polifónica donde se escucha una diversidad de lenguas en la voz de los personajes y se alternan las perspectivas desde las que se narra.

#### IV. Análisis comparado de dos traducciones de

##### *L'Espace d'un cillement.*

En esta sección se ejemplifican dos modos distintos de abordar una traducción. Se presentan algunos fragmentos del capítulo «Troisième mansion. L'ouïe » del libro *L'Espace d'un cillement* de Jacques Stéphen Alexis y un análisis comparado de las únicas traducciones al español y al inglés existentes hasta el momento: *En un abrir y cerrar de ojos* traducido por Jorge Zalamea, e *In the flicker of an eyelid*, traducido por Carrol F. Coates y Edwige Danticat. Hay al menos dos ediciones posteriores de la traducción al español de Jorge Zalamea; una dominicana de 1978 y otra cubana de 2010. La edición dominicana, publicada por la editorial Taller en Santo Domingo, no hace mención al traductor, pero incluye el prólogo de Gérard Pierre-Charles, publicado anteriormente en la edición de Era, más un “Prólogo a la edición dominicana” escrito por José Alcántara Almánzar,<sup>22</sup> prolijo escritor dominicano, sociólogo, profesor y crítico literario. La edición cubana, publicada por la Editorial Arte y Cultura, sí menciona al traductor.

Es posible adelantar una hipótesis sobre ambas traducciones. En el caso de la traducción publicada por Era lo importante por destacar son los valores incluidos en la novela y no tanto las manipulaciones de la lengua, mientras que en el caso de la traducción de CARAF Books, se da igual importancia a ambas cosas: los valores que la editorial busca resaltar, que se explicitan en el epílogo de los traductores, y la estética del texto.

---

<sup>22</sup> <http://rsta.pucmm.edu.do/biblioteca/html/dominicanos2/alcantara/biografia.htm>

Las dos traducciones no sólo van dirigidas a dos comunidades lingüísticas distintas sino que descansan en dos representaciones diferentes del quehacer traductivo en función del papel que buscan desempeñar los textos en la cultura de llegada.

Si se parte de que todo discurso se desarrolla dentro de un determinado contexto que, en mayor o menor medida, deja huellas identificables, en esta sección se da cuenta de las huellas trazadas en el texto original en francés y de las estrategias utilizadas por los traductores al llevar ese texto a una nueva lengua. Los datos arrojados por este análisis muestran que toda traducción responde a una intención previa, un *skopos* (Vermeer, 2000) y que el tipo de lectores al que va dirigida determina su factura.

El análisis se dividirá en dos grandes apartados, un análisis discursivo “externo” y un análisis “interno” de los textos. En el primero mostraré las implicaciones de cada una de las publicaciones, con los paratextos que acompañan dicha publicación, como los datos en portada, epílogos, glosarios, notas a pie de página y notas o aclaraciones de los traductores. Vamos a ver que estos datos considerados como externos producen una imagen específica del texto traducido.

El análisis interno o intradiscursivo abordará algunos aspectos textuales de la traducción, como los nombres y apodos de los personajes, el discurso indirecto libre, los arcaísmos existentes en el texto original que en algunos casos se adaptaron a un nuevo contexto de recepción, el multilingüismo, la literalidad, los calcos, las citas, la puntuación y la traducción fonética del *créole*.

Se parte de que las traducciones no son llanamente textos; los traductores son agentes de mediación cultural y por tal motivo es imposible disociarlos del trabajo de edición:

Las traducciones son un género de producciones escritas que se derivan de otras producciones, a las que se supone reproducen textualmente. (...) [La traducción] se expresa en formas variadas, desde las más literales a las más libres, incluso inventadas, y se ejerce también de distintas maneras. Hay traducciones disfrazadas de originales y originales disfrazados de traducciones, hay traducciones hechas directamente de la lengua original y las hay que han pasado por otras lenguas; hay autores que traducen sus propias obras, y los hay que se han negado a ser traducidos. Hay traducción en todas las culturas y épocas, y los traductores constituyen un gremio variopinto, de formación disímbola, renuente a la clasificación. (...) Las traducciones dentro de la cultura que la encarga, funcionan desprendidas de sus orígenes foráneos; se asimilan a esa cultura, sea a sus corrientes principales, sea a sus márgenes. Estas características: presencia universal y constante, vinculación entre traducción e imaginario de la cultura, diversidad de formas de ejecución, y de perfiles de los ejecutantes, y la adscripción del producto final a la cultura de llegada hacen de esta práctica intelectual un punto de observación singular para entender algunos aspectos de la sociedad, en particular la representación que de sí mismas se hacen una cultura, una lengua o una nación, los comportamientos de las élites intelectuales y la circulación de ideas. (...) No hay transmisión cultural sin traducción. (Payás, 2007).

## 1. El análisis externo

### *1.1 Portadas*

Las dos portadas de las traducciones se presentan de la siguiente manera:

1	
Español	Inglés
Jacques Stéphen Alexis, <i>En un abrir y cerrar de ojos</i> , versión castellana de Jorge Zalamea, Era, México D.F., 1969, 228 Pp.	Jacques Stéphen Alexis, <i>In the Flicker of an Eyelid</i> , a novel, translated from French by Carrol F. Coates and Edwige Danticat, (Caribbean and African Literature), Caraf Books, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2002, 277 Pp.
No se cuenta con índice.	<i>Contents</i>
Epílogo intitulado “Sobre el autor”, firmado por Gérard Pierre Charles (pp.220-228).	In the Flicker of an Eyelid 1
	First Mansion, <i>Sight</i> 5
	Second Mansion, <i>Smell</i> 57
	Third Mansion, <i>Hearing</i> 105
	Fourth Mansion, <i>Taste</i> 143
	Fifth Mansion, <i>Touch</i> 173
	Six Mansion, <i>The six sense</i> 211
	Coda 229
	Glossary 237
	“Letter to Jacques Soleil”
	By Florence Alexis 241
	Afterword by Carrol Coates and Edwige Danticat 251
	A note on the translation 272
	Acknowledgements 273
	Bibliography 274
	Cada capítulo lleva el encabezado de la <i>Mansión</i> en cuestión en cada página, al igual que en la edición de Gallimard.
	En la página legal se imprime “Publication of this translation was assisted by a grant from the French Ministry of Culture, National Center of the Book”. En la primera página de la izquierda se indica que Carrol Coates también es el editor y aparecen los siguientes créditos: “Clarisse Zimra, Michael Dash, John Conteh-Morgan, and Elisabeth Mudimbe-Boyi,

	Advisory editors?.
--	--------------------

Al contrastar la presentación de ambas publicaciones se puede apreciar que cada una de las editoriales emplea estrategias de captación distintas. Hay treinta y siete años de diferencia entre una y otra y las estrategias de captación que utilizan responden a fines distintos. Cada publicación promueve a un lector específico en función de la representación que se hace del texto traducido, así como de su recepción en la cultura de llegada.

### *1.2 Las editoriales y los prologuistas.*

*L'Espace d'un cillement* fue escrito originalmente en francés porque el autor quería que la difusión de su novela trascendiera las fronteras haitianas. En este sentido, cabe retomar aquí a Pascale Casanova, quien afirma que las lenguas son asimétricas. Para ella el campo lingüístico-literario internacional se ordena de acuerdo a una oposición entre, las lenguas literarias dominadas, que son lenguas que se volvieron nacionales de manera tardía y que por tal motivo disponen de poco capital literario, poco reconocimiento internacional y un número pequeño de traductores literarios (o que han permanecido en la sombra durante mucho tiempo); y las lenguas dominantes que, gracias a su prestigio poético, su antigüedad, el refinamiento de sus traducciones, al número de textos declarados universales escritos en esas lenguas y de políglotas que las practican, disponen de un volumen considerable de capital literario. Para medir el volumen de capital literario de una lengua, Casanova propone utilizar los criterios de dominante/dominado para poner de relieve las relaciones de poder que están en juego en el universo literario. Las lenguas dominadas, como lo señala esta autora, no forman un espacio homogéneo. Están aquellas lenguas predominantemente

orales y sin una escritura fija (como el caso del *créole* haitiano). También están las lenguas que se volvieron tardíamente nacionales, mediante las luchas de independencia, y que cuentan con pocos locutores, que son practicadas por pocos políglotas y que no tienen o tienen poca tradición de intercambio con otros países. Estas lenguas van adquiriendo poco a poco presencia internacional fomentando las traducciones. Existen lenguas como el persa y el griego que tienen una historia y un prestigio importante, pero cuentan con pocos locutores y son practicadas por pocos políglotas y, por lo tanto, son poco reconocidas fuera de sus fronteras nacionales, es decir poco valoradas en el mercado literario mundial. Las lenguas de gran difusión como el árabe y el chino tienen una gran tradición literaria y cuentan con un gran número de locutores, pero son poco conocidas en el mercado literario internacional y, en consecuencia, también son dominadas. Para Casanova, esta desigualdad estructural obliga a definir la traducción, como una relación de poder. Su sentido depende de cada una de las tres instancias que la fundamentan: la lengua (las lenguas que participan en la traducción), después el autor y finalmente el traductor. Para entender cuál es la función de la traducción hay que tomar en cuenta la posición que ocupan la lengua fuente y la lengua meta en el campo literario mundial, ubicar al autor en el espacio nacional y el lugar que ocupa este espacio en el campo literario internacional. Finalmente hay que analizar la posición del traductor y de los diversos agentes que participan en el proceso de consagración de una obra y de esa manera determinar si se trata de una traducción/acumulación que sirve, mediante una estrategia colectiva, para que los espacios literarios nacionales importen capital literario; o bien, una traducción/consagración en que la lengua dominante y consagrante busca importar un texto venido de un espacio literario dominado (Casanova, 2002). Cada obra producida en un espacio nacional con poco capital

literario que busca ser reconocida como literatura, sólo adquiere prestigio en relación con la red y el poder de consagración de las lenguas más autónomas e internacionales. Por lo tanto, como lo señala Casanova, el sentido de una traducción además de depender de la posición que ocupan las lenguas que intervienen dentro del espacio literario internacional, depende de la posición de los autores traducidos dentro de su campo nacional y del lugar que ocupa ese campo en el espacio literario internacional. Asimismo la consagración de una traducción tiene que ver con los diversos agentes que intervienen en el proceso de la publicación de un libro como el editor, el director de la colección en el que se inserta el texto traducido, el prologuista y el traductor.

*L'Espace d'un cillement* de Jacques Stéphen Alexis está escrita en lengua francesa por un escritor haitiano y las dos traducciones que aquí se analizan son consagrantes. Dos editoriales provenientes de dos países del continente americano decidieron traducir la novela y publicarla, lo que conlleva implicaciones específicas en cada caso. En el caso de la edición de Era, la traducción se legitima tanto por el traductor Jorge Zalamea, como por el epílogo “Sobre el autor”, de Gérard Pierre-Charles<sup>23</sup>, y la editorial que inscribe al texto dentro de una línea sociopolítica. De manera contrastante, CARAF Books traduce desde la academia y busca publicar para su difusión primeras traducciones al inglés de textos afrocaribeños a los que acompaña con textos críticos y contextuales.

---

<sup>23</sup> <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=12031008> Gérard Pierre-Charles fue un dirigente político haitiano de la Organización del Pueblo en Lucha. Fue dirigente del Partido Comunista Haitiano durante muchos años, por lo que tuvo que exiliarse en México por veinticinco años durante la dictadura de François Duvalier y Jean-Claude Duvalier. Fue investigador del Instituto de Investigaciones Sociales. Fue propuesto al Premio Nobel de la Paz en 2003. Murió a los 68 años de edad en Cuba en 2004.

Sobre Ediciones Era, cabe mencionar que se fundó a finales de la década de 1950 con una definida toma de posición frente al acendrado anticomunismo gubernamental que imperaba en ese momento, como lo destaca Fred Álvarez en “Cuarenta aniversario de Editorial Era”:

De manera casi natural, dado que los jóvenes fundadores del nuevo sello (todos menores de 30 años) eran hijos de españoles republicanos, la historia y la política formaron parte de sus intereses, y ello se vio reflejado en los títulos que editaron, como *La batalla de Cuba*, el primerísimo de ellos (...) Del catálogo histórico de Ediciones Era –casi mil títulos–, cerca de 400 obras (sean de historia, antropología, sociología, filosofía, economía, ciencia política), tienen un claro corte político. Una fracción de ellos, comprensiblemente, se refiere a la Guerra Civil española y al franquismo. Pero desde el comienzo, Era también prestó atención a los conflictos raciales en Sudáfrica, a los procesos políticos de América Latina, al estudio del marxismo, al análisis de la Revolución Mexicana, a la composición del Estado mexicano y a las luchas sociales urbanas y campesinas del país. Era ha tenido siempre una posición de vanguardia en ese terreno y no es exagerado decir que su peso en la formación de la cultura política de muchos mexicanos es definitivo. Lo mismo puede decirse, por supuesto, en relación con los otros dos grandes apartados que destacan en su catálogo: la literatura y las artes plásticas<sup>24</sup>.

La publicación de la novela de J.S. Alexis obedece por parte de Ediciones Era a un gesto militante en pro de un cambio social, que fuera crítico con el momento y a la vez incluyente, con la idea de importar ciertos discursos sociales que ayudaran a la construcción “intelectual” de una nación mexicana diferente. Quizá por esta razón la visibilidad del traductor Jorge Zalamea está supeditada a su trabajo de traducción. Hoy en día, cuando un

---

<sup>24</sup> <http://fredalvarez.blogspot.com/2011/01/cuarenta-aniversario-de-editorial-era.html>

traductor elige traducir una obra, suele añadir un prólogo de traducción o, al menos, inserta notas de traducción con señalamientos personales para enmarcar su punto de vista. Y aunque no podemos afirmar que en 1969 esto fuera una práctica común, lo que sí se puede constatar es que dentro de esta publicación, lo que resulta de gran importancia para reforzar el argumento político y estético que abanderaba la editorial, son el autor del texto y el papel sociopolítico, tanto del traductor como del autor del epílogo.

Por su parte, en la publicación de *In the Flicker of an eyelid*, se especifica en la portada que se trata de una novela. Los traductores aparecen con letra más pequeña debajo del nombre del autor. El libro forma parte de la colección de Caribbean and African Literature translated from French que, en muchos casos, publica por primera vez en inglés los textos literarios con una traducción realizada por “especialistas”; se especifica que el texto original está escrito en francés, que hubo una supervisión editorial<sup>25</sup> y que la traducción fue supervisada y aprobada por el Ministerio Francés de Cultura y el Centro Nacional del Libro. En otras palabras, la traducción al inglés queda oficialmente legitimada y patrocinada por las instancias culturales francesas.

Estas dos publicaciones, como se dijo anteriormente, se presentan al mundo de manera distinta: la de Era es de 1969 y responde al pensamiento progresista de la época; mientras que la de CARAF Books, del 2002, explicita, en las dos últimas páginas del libro, la forma en que la colección fue concebida y el lector al que se dirige:

---

<sup>25</sup> En la primera página de la izquierda se indica que Carrol Coates también es el editor y aparecen los siguientes créditos: “Clarisse Zimra, Michael Dash, John Conteh-Morgan, and Elisabeth Mudimbe-Boyi, Advisory editors”.

Un número de escritores de diferentes culturas en África y el Caribe sigue escribiendo en francés aun cuando su comunicación diaria se lleve a cabo en otra lengua. Mientras tanto, este uso del francés lleva su visión creativa a un público internacional más amplio, enriquece e inevitablemente deforma las convenciones del francés clásico, produciendo nuevos giros idiomáticos que al conquistar un lugar propio son dignos de valorarse. El trabajo de estos escritores francófonos ofrece una mirada invaluable a un grupo muy variado de culturas complejas y en evolución. CARAF Books fue fundada en un esfuerzo por hacer llegar estas obras al público de lectores anglófonos.

Para estudiantes, académicos y lectores en general, CARAF Books ofrece novelas selectas, cuentos cortos, teatro, poesía y ensayos que han atraído la atención más allá de las fronteras nacionales. En la mayoría de los casos las obras son publicadas por primera vez en inglés. Los especialistas que presentan la obra a menudo entrevistaron a los autores para preparar el material complementario. Cada título se acompaña de un ensayo original que sitúa a la obra dentro de su contexto literario y social como guía para el lector reflexivo.

En esta nota podemos confirmar el interés de la editorial por la difusión cultural y las traducciones, al señalar que estas han sido realizadas por “especialistas” en los temas y en los autores poniendo el énfasis en las manipulaciones sobre la lengua meta. La estrategia de captación de lectores implementada por CARAF Books resulta clara: la calidad de la traducción descansa más en la competencia académica de los traductores aún sin ser propiamente especialistas en traducción.

La edición de los libros nos indica a qué tipo de lectores se dirigen las traducciones. El texto se publica dentro de una colección, que responde a géneros socialmente codificados como novela, poesía o historia, y que a su vez se subdivide en categorías como poetas jóvenes, ciencia ficción, entre otros. El financiamiento de la publicación también es

importante; en el caso que nos ocupa, la edición anglófona está asumida por una universidad preocupada por la difusión cultural mientras que Era es una empresa privada.

### *1.3 Los traductores de L'Espèce d'un cillement.*

En el caso de la traducción al español de Ediciones Era sólo se le da crédito a Jorge Zalamea como traductor en la portada y en la contraportada. Jorge Zalamea Borda (Santa Fe de Bogotá 1905-1969) fue un escritor, poeta, ensayista, traductor y diplomático colombiano. Fue embajador en México e Italia. Durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo fue secretario de educación y después secretario general de la República de Colombia. En 1965 ganó en Cuba el Premio Casa de las Américas con su obra *Poesía ignorada y olvidada*. En 1968 recibió el premio Lenin de la Paz. Tradujo la poesía de Saint John-Perse. Creía que la cultura debía ayudar a “garantizar la autonomía económica a los ciudadanos, hacerlos responsables de su vida y propiedad y darles la ocasión de que se gobiernen a sí mismos como hombres libres. (...) Creía indispensable la creación de una literatura más afín con el gusto de las masas y se esforzó por rescatar el contacto perdido entre el autor y el pueblo.”<sup>26</sup> En la contraportada se lee: “Alexis alcanzó a producir, antes de ser asesinado por la tiranía duvalierista, tres grandes novelas. Al presentar hoy la última de ellas, en magistral traducción de Jorge Zalamea, Era pone en manos de los lectores de nuestro idioma una de las aportaciones más valiosas al gran acervo de la moderna narrativa latinoamericana”. Con estas dos frases es posible constatar que la editorial otorga gran importancia a la traducción de este texto para acrecentar el capital literario de América

---

<sup>26</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zalamea.htm>

Latina en español, y con el calificativo “magistral”, legitima tanto a la obra como a su traducción.

Sobre los traductores Carrol F. Coates y Edwige Danticat se puede decir lo siguiente: Carrol F. Coates<sup>27</sup> es doctor en literatura, profesor investigador cuyos estudios se especializan en la estructuración poética del discurso métrico (literatura francesa de los siglos XVII y XIX); semiótica del teatro (teatro de Québec); literatura francófona en Haití (incluyendo su cultura y su historia); análisis estilístico y gramatical. Es editor de la colección CARAF Books (University Press of Virginia), especializada en traducciones de literaturas francófonas del norte y oeste de África, y del Caribe; editor asociado de *Callaloo*, una revista de artes y letras afroamericanas, caribeñas y africanas y editor de la revista de estudios haitianos. Por su lado, Edwige Danticat<sup>28</sup> (nacida en 1969 en Port-au-Prince) es una afamada escritora de origen haitiano que emigró a Estados Unidos en la adolescencia, y cuyas novelas, escritas en *créole* y en inglés, han sido traducidas al francés, coreano, alemán, español y sueco. Es una ferviente defensora de los derechos de los haitianos, dentro y fuera de la isla, y ha ganado numerosos premios de literatura en Estados Unidos.

En la publicación estadounidense los traductores parecen tener las riendas de la publicación, mientras que en editorial Era no. El texto de Era da una mayor visibilidad a la traducción que califica de “magistral” mientras que la editorial CARAF Books visibiliza a los traductores y les cede la palabra. Esta presencia explícita de los traductores contrasta

---

<sup>27</sup> <http://www2.binghamton.edu/romance/the-faculty.html>

<sup>28</sup> <http://www.enotes.com/farming-bones/author-biography>

con la decisión de Era, que privilegia a la traducción invisibilizando de alguna manera al traductor aunque lo nombre.

#### *1.4 Las notas al pie: ¿visibilidad del autor, del traductor, de la editorial?*

A lo largo del tiempo la figura y el estatus del traductor se ha ido modificando y según las épocas ha tenido un mayor o menor grado de visibilidad. En ciertas publicaciones del siglo XVIII el nombre del traductor cobraba en la portada incluso más importancia que el del autor y en el siglo XX abundan los textos traducidos que no mencionan al traductor, aunque en las últimas décadas los traductores han logrado que su nombre figure sistemáticamente en las traducciones. Aún cuando no podemos hablar de una evolución lineal de la visibilidad del traductor, la idea más general que se tiene de él tiende a tipificarlo como la sombra del escritor, figura fantasmagórica encerrada en libros y diccionarios, lejos de los reflectores, tras bambalinas, ensimismado y atribulado por el mundo exterior, asocial. Tal es la descripción que en un cuento Rodolfo Walsh hace del oficio:

*Por la mañana trabajaba en el borrador, tranquilizándome a cada paso con la idea de que, si era necesario, podría hacer dos, tres borradores; de que ninguna palabra era definitiva. En los márgenes iba anotando variantes posibles de cualquier pasaje dudoso. Por la tarde corregía y pasaba en limpio. Ya aquí empezó mi relación con el diccionario, que entonces era flamante y limpio en su cubierta de papel madera. [...] Cuando la traducción estuvo lista, volví a corregirla y a pasarla en limpio por segunda vez. Ese mecanismo explica cómo pude tardar cuarenta días, aunque trabajaba doce horas diarias, y aún más, porque hasta dormido me despertaba a veces para sorprender a alguien que dentro de mi cabeza ensayaba variaciones sobre un tiempo de verbo o una concordancia, fundía dos frases en una, se deleitaba en burlonas cacofonías, alteraciones, inversiones de sentido. Todas mis potencias estaban en esa tarea, que era más que una simple traducción, era –la vi mucho después– el cambio de un hombre por otro hombre.[...] Pero yo era joven y estaba lleno de entusiasmo. Todos los meses aparecía uno de mis libros y mi nombre de traductor figuraba ahora por*

*completo. Cuando salió por primera vez mi nombre en una gacetilla de La Prensa, mi alegría se colmó. Conservo ese recorte y los muchos que siguieron. Según esos testimonios mis versiones han sido correctas, buenas, fieles, excelentes y, en una oportunidad, magnífica. También es cierto que otras veces no se acordaron de mí, o me tildaron de irregular, desperejo y licencioso, según los vaivenes temperamentales de la crítica.*<sup>29</sup>

Pese a una tecnologización cada vez mayor del trabajo de traducción que permite al traductor estar constantemente conectado con otros traductores, su trabajo sigue siendo solitario y socavado y rara vez logra rebasar la posición subalterna que la sociedad le confiere.

La comparación de las dos traducciones objeto de este estudio muestra que en el caso de la traducción de Jorge Zalamea no hay ninguna intención de que se conozca al traductor más allá de la traducción. En cambio, en el caso de la traducción al inglés la presencia del traductor tiene un lugar privilegiado. En la traducción al inglés se incluye además de las notas a pie en que se manifiesta el traductor, un epílogo que está conformado por un estudio sobre el autor y el contexto histórico en el que se escribió la novela, una nota sobre la traducción, así como los agradecimientos para la gente que colaboró de alguna manera con los traductores en la elaboración del libro.

Fuera de la portada, los paratextos constituyen un buen indicador de la visibilidad del traductor. Si bien Gérard Genette establece una diferencia entre paratextos, peritextos y epitextos, para nuestro análisis esta distinción de Genette no nos parece particularmente útil. Para él la paratextualidad es la relación más explícita y distante, que en el conjunto de una obra literaria, une al texto con sus paratextos, entre los que se encuentran: el título, el

---

<sup>29</sup> Walsh, Rodolfo, *Nota al pie*, en: <http://niusleter.com.ar/biblioteca/RodolfoWalshNotaalpie.pdf>

subtítulo, los prefacios, las advertencias, los epígrafes y las ilustraciones. Algunos años más tarde estableció una nueva distinción dentro de la paratextualidad, que tiene que ver con el lugar que ocupan los paratextos respecto al cuerpo del texto en sí y estableció dos tipos de paratextos (Genette, 1987: 10/11) : por un lado, los peritextos que se hallan alrededor del texto pero dentro del volumen de la obra, tales como el título o el prefacio; y por el otro, los que se hallan en las hendiduras del texto, como los títulos de los capítulos y las notas; los epitextos también se hallan alrededor del texto, pero fuera del libro como un soporte mediático, como entrevistas o reseñas. Para este trabajo los datos en portada, epílogos, glosarios, notas a pie de página y notas o aclaraciones de los traductores estarán englobados en la categoría genérica de paratextos, aunque hablemos de ellos de manera separada.

De acuerdo con Patrick Charaudeau toda interacción discursiva sea oral o escrita descansa en un contrato de habla que involucra tanto el enunciador como al destinatario. Cada locutor se relaciona con su interlocutor y su propio discurso de distintas maneras (Charaudeau, 1992:648/650). Entre los paratextos, las notas a pie de página constituyen un lugar privilegiado de visibilidad del traductor, ya que establecen un contrato de lectura específico, un diálogo que une al autor con un lector. En el caso que nos ocupa, es decir, las traducciones de la novela de J.S. Alexis, las notas al pie <sup>30</sup> dan voz a un enunciador para completar o explicar algo que el autor no ofrece, describen aquello que supone podría ser ajeno al lector de habla francesa pero desconocedor del contexto lingüístico y cultural haitiano. La editorial francesa Gallimard no especifica a quién pertenecen las notas a pie de

---

<sup>30</sup> Las notas aquí analizadas son aquellas que aparecen en el capítulo “El oído” tomado como corpus de trabajo. Sin embargo no fueron los resultados arrojados por ellas las que dictaron las conclusiones del estudio. La selección de dichas notas estuvo determinada por la reflexión sobre la teoría y como soporte de ésta.

página,<sup>31</sup> pero ya que las explicaciones atañen en su mayoría al léxico regional, sea en *créole* u otra lengua<sup>32</sup>, suponemos que son explicaciones de J.S. Alexis. Las notas por lo tanto son un buen indicador de la representación que se hace Alexis del público lector. Vamos a ver que los traductores tanto del español como del francés al no dirigirse a un lector francófono decidieron omitir algunas notas.

Solange Mittman propone tres operaciones presentes en las notas del traductor (*NDT*): 1) El distanciamiento del traductor con respecto a lo que enuncia; 2) el recurso a otros discursos; 3) los obstáculos del proceso de transferencia que el traductor debe vencer (Mittman, 2003). Si las notas constituyen un espacio privilegiado de diálogo es porque construyen un emisor explícitamente en interacción con su destinatario.

Las notas a pie de página que aparecen en las traducciones aquí analizadas, son de naturaleza diversa. En el caso de *En un abrir y cerrar de ojos*, las notas son traducciones literales del texto fuente, aunque algunas de ellas hayan sido omitidas, lo cual también es significativo. En el caso de *In the flicker of an eyelid*, se tradujeron las notas del texto fuente, pero también se añadieron algunas notas del traductor.

En ambas traducciones la intención es acercar el texto a la cultura de llegada, una hispanófono y una anglófono, poniendo de manifiesto la estrategia traductora en busca de

---

<sup>31</sup> En la correspondencia que sostuve con Carrol F. Coates pude confirmar que la primera edición de *L'Espace d'un cillement* no se modificó en nada salvo por el prólogo de Florence Alexis que se agregó en 1983.

<sup>32</sup> No sólo se explicitan en las notas a pie de página las expresiones en *créole*, sino también en español como en el siguiente ejemplo: “Abrazo: Embrassade avec une forte étreinte, l’abrazo est très courante entre hommes en Amérique latine” (p.34); o en inglés, como “Greenbacks: Dollars américains” (p.18).

equivalencias y eliminando algunas notas que consideraron innecesarias para la lengua de destino. Tal es el caso del siguiente ejemplo:

2		
Francés	Español	Inglés
<p>p. 165</p> <p>C'est une usurière impitoyable, Mme Puñez, mais elle n'est pas méchante au fond. Elle ne ferait pas grâce d'un « <u>gros cob</u> »<sup>1</sup> à un client sur une dette, cependant elle donne toujours à manger à crédit aux gars qui <u>n'ont pas le rond</u>.</p> <p>--</p> <p>1. <i>Gros cob</i> : centime de gourde, monnaie haïtienne.</p>	<p>p. 103</p> <p>La señora Puñez es una usurera implacable, pero en el fondo no es mala. No perdona un <u>céntimo de piastra</u> en las deudas de un cliente, pero siempre da de comer a crédito a los muchachos que <u>andan sin plata</u>.</p>	<p>p. 110</p> <p>Madame Puñez is a pitiless usurer, but, after all, she's not mean. She wouldn't forgive <u>one penny</u> of a customer's debt, but she always gives food credit to a guy <u>who's broke</u>.</p>

En este ejemplo que busca subrayar la avaricia de Mme Puñez, el texto en francés especifica de manera doble (entrecorriendo y con una nota a pie) que está hablando de una moneda haitiana. La traducción al español utiliza una moneda arcaica de origen italiano, precisando en el texto mismo que se trata de un céntimo de piastra, y elimina la nota. Por su parte, el texto en inglés utiliza el equivalente *penny* y elimina también la nota. La posible explicación es que el léxico del texto fuente resulta arcaico para el lector actual, pero no ocurría así para el lector haitiano del momento en que la novela fue escrita. Tal vez esta sea una de las razones para que el traductor al inglés, que en este caso conocía bien la realidad cultural y lingüística haitiana, haya optado por la domesticación, es decir, la adaptación del texto fuente al contexto estadounidense.

Sucede algo similar en:

3		
Francés	Español	Inglés
<p>(p. 173)</p> <p>« je m'en vais Delia...</p> <p>—El Caucho? ... <i>Bacoulou</i>! ... Tu me raconteras?... »</p> <p>Elle lui coulisse une œillade canaille. El Caucho hausse les épaules, les roule et s'en va.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">**</p> <p>1. <i>Baoulou</i>: Homme débrouillard et souvent don Juan.</p>	<p>(p. 108)</p> <p>—Me voy Delia</p> <p>—Eres un <i>bacoulou</i>!, Caucho... ¿Me contarás luego?</p> <p>Le desliza un guiño canallesco. El Caucho alza los hombros, los menea y se marcha.</p> <p>1. <i>Bacoulou</i>. Hombre despabilado y a menudo tenorio.</p>	<p>(p. 115)</p> <p>“I’m leaving Delia”</p> <p>“El Caucho? <i>Skirt Chaser</i>! Will you tell me about it?”</p> <p>She winks at him suggestively. El Caucho shrugs and rolls his shoulders—he goes out.</p>

En este ejemplo observamos que en la traducción al español se dejó en el texto la palabra original y se tradujo de manera textual la nota a pie, mientras que en la traducción al inglés se optó por traducir el término original con un equivalente de la lengua común y se eliminó la nota. Una vez más, la traducción al inglés busca una domesticación del texto fuente, mientras que la traducción al español opta por una exotización del texto meta aun cuando esto genera una sensación de extrañeza en la lectura. En la nota que Jorge Zalamea traduce del francés sustituye el Don Juan francés por el calificativo tenorio, lo que en México es difícil de entender en la medida en que su referencia está truncada; el adjetivo tenorio no se usa en México con esa connotación (en Colombia sí se usa e indica un registro lingüístico elevado) y asume que se trata de una referencia a Don Juan Tenorio y no al Don Juan de Molière. En ambos casos se conserva la connotación del personaje seductor y libertino; sin embargo el inglés opta por una estrategia de domesticación eliminando la nota mientras que el español recurre a la estrategia de adaptación en la nota.

Veamos otro ejemplo:

4		
Francés	Español	Inglés
<p>p.166</p> <p>Madame Puñez est (...) une fille de la Caraïbe. Père vénézuélien, mère mi-haïtienne mi-dominicaine, Mme Puñez a jadis « fait affaire », puis convolé en justes noces avec un mécanicien guatémaltèque qui travaillait à la <u>H.A.S.C.O.</u>, d'où son titre de madame qu'elle ne laisse pas traîner.</p> <p>1. <i>H.A.S.C.O.</i> : Compagnie sucrière monopoliste nord américaine.</p>	<p>p. 104</p> <p>La señora Puñez es (...) una hija del Caribe. Padre venezolano, madre mitad haitiana, mitad dominicana, la señora Puñez, antaño “hizo negocios” luego se casó en justas nupcias con un mecánico guatemalteco que trabajaba con la <u>H.A.S.C.O.</u>, ganando así el título de señora que lleva con ostentación.</p> <p>1. <i>H.A.S.C.O.</i>: Compañía azucarera monopolista norteamericana.</p>	<p>p. 110-111</p> <p>Madame Puñez is a (...) a daughter of the Caribbean. With a Venezuelan father and a mother who was half-Haitian, half-Dominican, Madame Puñez made some money and then got married to a Guatemalan mechanic working for <u>HASCO</u>—which is where she's got the title of “Madame”, which she doesn't forget.</p>

Aquí podemos ver cómo en el texto original sólo se especifica que HASCO es un monopolio azucarero transnacional; la nota está traducida de manera idéntica en español. En la traducción al inglés, se elimina la nota a pie y en el glosario aparece el nombre completo de la compañía, cuyas siglas son HASCO en inglés. Cabe mencionar que en el glosario de la edición al inglés se aclara a qué lengua pertenece cada vocablo: inglés, español (S/Spanish), *créole* (K/Kréyol) o latín (L/Latin). Esta manera de proceder subraya sin lugar a dudas el heterolingüismo presente en la novela. Incluso se especifica cuándo las explicaciones pertenecen a Jacques Stéphen Alexis (JSA). Sin embargo, la nota del ejemplo 4 (HASCO) es la única entrada que no tiene esa especificación en el glosario, seguramente porque se trata de las siglas del nombre de una compañía.

En el glosario la lista de las entradas aparece de la siguiente manera:

5	
Glossary	
Entradas	Definiciones
<i>jándale!</i> (S)	go (on)!
<i>banboula</i> (K)	The smallest of the three Voudou Rada drums; a dance (also kata)
<i>bastreng</i> (k; F: <i>bastrgengue</i> )	A small music group; a popular dance hall
Baugé, Louis-Jean	A historical of Haiti, famous for his intransigence, his touchiness, and his legendary bravery (JSA). Monseigneur Beauger (note historical spelling) was the first Haitian bishop (translator's note)
cabrón (S)	a he-goat; a “bastard” or a pimp (slang)
HASCO	Haitian American Sugar Company

Como se puede observar, Carrol Coates añade los comentarios y aclaraciones que considera pertinentes, manifestando aquí su conocimiento de la cultura haitiana.

En la traducción al inglés también aparecen otro tipo de notas, las notas del traductor-editor que, aunque no se presentan como *NDT* a pie de página, se suman a las de la edición francesa. Entre ellas hay algunas en las que se traduce del *créole* al inglés. Se trata de una doble traducción: primero, el *créole* se reescribe de manera fonética dentro del cuerpo del texto y después se traduce al inglés en una nota a pie:

6		
p. 184 Une méringue sautillante tournique sur l'appareil : <i>...Dumarsais Estimé, roulez'm</i>	p. 115 Un merengue saltarán voltea en el tocadiscos: <i>...Dumarsais Estimé, roulez'm</i>	p. 123 A bouncing merengue spins on the record player: <i>Dimasé Estimé roule m debó!</i>

<i>deux bords !...</i>	<i>deux bords !...</i>	<i>Roule m debó !</i>
<i>Roulez 'm deux bords !</i>	<i>Roulez 'm deux bords !</i>	<i>Roule m debó !*</i>
<i>Roulez 'm deux bords !</i>	<i>Roulez 'm deux bords !</i>	--
		*Dumarsais Estimé, shake him to both sides!
		Shake him to both sides!
		Shake him to both sides!

La polifonía textual y constitutiva de *L'Espace d'un cillement* se potencia en las traducciones, que agregan sus propias representaciones de la pluralidad lingüística y cultural del texto fuente<sup>33</sup>. El traductor elige enfatizar los significados que considera adecuados para el lector al que se dirige y de acuerdo al contexto desde el que lo enuncia. En este ejemplo las dos traducciones son muy claras. Alexis, que escribe en francés, quería que el lector francófono entendiera, viera y escuchara el *créole*. Coates cambia la grafía del texto en francés haciendo una transcripción fonética propia<sup>34</sup> para que el inglés suene a *créole*. La traducción al inglés desdobló la síntesis *créole*-francés del texto de Alexis. Por esto el traductor, en el ejemplo citado, puso –a pie de página– el significado de la canción y asume con este hecho que su lector es anglófono y no necesariamente comprende la grafía francesa o el significado del *créole*. El propio Coates desglosa de la siguiente manera su estrategia de traducción.

<sup>33</sup> Ver también Francis Henrik Aubert (Mittman, 2003:25), quien plantea tres tipos de mensaje presentes en cualquier acto comunicativo: el mensaje pretendido, que es aquello que el emisor quiso decir; el mensaje virtual, que es el conjunto de posibles lecturas a partir de la expresión lingüística producida en concreto; y el mensaje efectivo, que se realiza en la recepción, en la lectura del destinatario.

<sup>34</sup> Para J.C Catford, este procedimiento constituye cierto nivel de traducción, una *traducción fonológica* (Catford, 1970:39).

Dado que Alexis frecuentemente explica en notas a pie de página las expresiones en español, la lengua no plantea mayor problema para el lector francófono, ni para muchos haitianos. En la versión en inglés, las palabras en español utilizadas por Alexis se conservaron. Ahí donde no resultaba muy invasivo, la traducción al inglés, tanto del *créole* como del español, fueron integradas dentro del texto, aunque se incluye un glosario al final de la novela para facilitar las referencias. Las traducciones de las canciones o poemas en *créole* o en español están a pie de página. Se conservó el *créole* en las canciones de las Raras y en expresiones que no tienen equivalente común en inglés. El español de los cubanos refleja el discurso de la clase trabajadora y de los campesinos, en particular del medio de la prostitución, donde los personajes viven y se conocen.<sup>35</sup>

Lo anterior no es una nota de traductor sino un apartado al final del texto en el que Coates explica cuál es el registro lingüístico hablado por los personajes, el cual, en el caso del inglés, se logró recrear mediante una oralidad más contemporánea, actualizando el arcaísmo inherente a la oralidad del texto fuente. En el caso de la traducción al español se dejó el texto francés integralmente, produciendo extrañeza en el lector hispanohablante; al actualizar la lengua, la traducción al inglés parece estar más cerca del texto original, aunque los registros lingüísticos de los personajes sean menos marcados.

Al permitir la participación explícita del traductor, las notas de traducción pueden definirse como “una confirmación textual de la interpretación de la interpretación, aunque el traductor muchas veces ‘disfrace’ la subjetividad manteniendo una postura distante, un lenguaje objetivo” (Mittman, 2003:119). En ellas se manifiestan las tres representaciones que se ponen en juego en todo acto comunicativo según la categorización propuesta por

---

<sup>35</sup> Carrol F. Coates, “A note on the Translation” (Alexis, 2002:272).

Jean-Blaise Grize (Grize, 1996:57/78): la representación que se hace de sí mismo el enunciador, la que se hace de su interlocutor y la imagen que quiere dar de su enunciación. Los preconstruidos que comparten los dos interlocutores permiten que el acto comunicativo se lleve a cabo.

## 2. Análisis interno

Pasemos ahora al análisis discursivo interno de las traducciones, que permitirá describir las estrategias desarrolladas por los traductores para dar cuenta de la polifonía inherente al texto fuente, constituida, como se mencionó en el primer capítulo, por la diversidad de lenguas en las que se expresan los diversos personajes de la novela.

Antes de abordar algunos puntos específicos que son reveladores de las estrategias implementadas por los traductores, es necesario revisar brevemente el concepto de *heterogeneidad enunciativa*, desarrollado por el análisis del discurso.

### 2.1 *Heterogeneidades enunciativas*

Inspirada tanto por la polifonía bajtiniana como por el psicoanálisis, Jacqueline Authier-Revuz<sup>36</sup> definió el discurso mediante dos tipos de heterogeneidades, la heterogeneidad mostrada y la heterogeneidad constitutiva. La heterogeneidad proviene para Authier-Revuz de una presencia sistemática “del otro” en el discurso, es decir, la presencia de otros discursos dentro del discurso de un enunciante específico, ya sea de forma “mostrada” o de manera “constitutiva”. La “heterogeneidad mostrada” es aquella que se

---

<sup>36</sup> Jacqueline Authier-Revuz, “Hétérogénéité montrée, hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”, DRLAV, juin 1981, Paris, pp. 91-149.

pone al descubierto, la que supuestamente presenta el enunciador como ajeno a su propio discurso, perceptible por cualquier interlocutor o lector, mientras que la “heterogeneidad constitutiva” por lo general opera en el espacio de lo no explícito, de lo semi-velado, aunque cabe resaltar que “el otro” está presente siempre.

*L’Espace d’un cillement* es una novela visiblemente polifónica, desde la edición y publicación del texto hasta el contenido de las frases; y esa multiplicidad de voces queda reconstruida por los traductores de manera diferente.

Sólo me detendré aquí en la heterogeneidad mostrada, en parte porque tiene marcas más o menos identificables, y además porque da lugar a estrategias de traducción que son reveladoras del modo en que los traductores lograron aprehender los distintos niveles de polifonía, de la obra de Alexis.

## 2.2 *La traducción en la traducción ¿una forma de explicitación?*

Dos de las estrategias más comunes que encontramos en todas las traducciones son la explicitación y la amplificación. Estas estrategias han sido ampliamente descritas.<sup>37</sup> Diremos a muy grandes rasgos que la explicitación es un procedimiento que permite al traductor volver explícito para su lector algo que sería implícito en el texto fuente destinado por supuesto a un lector fuente, y la amplificación consiste, también a muy grandes rasgos, en agregar información que el traductor juzga pertinente para el lector meta. Ambas operaciones están estrechamente emparentadas, y no siempre resulta fácil distinguirlas. Según Chevalier y Delport (Chevalier, 1995: 45/58), el traductor recurre a la explicitación

---

<sup>37</sup> Ver (Zaslavsky, 2009:83/109).

para evidenciar que cierta información del texto de partida sólo se puede recrear mediante un “parche” estructural en la frase del texto de llegada. La amplificación es una operación más libre, en la que el traductor desarrolla o aumenta la información del texto de partida, para permitir a su lector suficientes elementos contextuales para una “justa” interpretación de lo escrito y, por lo tanto, lo guía. Tanto la explicitación como la amplificación responden a un deseo de compensación por parte del traductor. Según Lawrence Malingret:

La amplificación, con respecto al texto original, es una estrategia común frente a algunos problemas de traducción (principalmente culturales, pero también textuales): constituye un acto de libertad, de seguridad y de autoridad, por parte del traductor, más manifiesto que la supresión. La explicitación a veces puede adoptar formas extremadamente variadas: desde la clásica nota a pie de página hasta el sutil comentario fragmentado en el seno del texto. Se puede tener un punto de partida entre las amplificaciones declaradas y aquellas sabiamente disimuladas e integradas al texto. La ampliación declarada, cuya forma más banal es la nota explicativa, interrumpe el hilo de la lectura para introducir explícitamente la voz del narrador omnisciente. Esta solución que subraya el carácter traducido del texto, ha sido a menudo desacreditada por los autores que no aprecian esa muletilla erudita que su texto necesita para insertarse en el espacio literario. (Suchet, 2002: 91).

Las explicitaciones que tenemos en las dos traducciones de la novela de Alexis adoptan distintas modalidades, y son más visibles en la versión en inglés que en la versión en español. Dos ejemplos nos permitirán apreciarlo:

7		
Francés	Español	Inglés
[Narrador omnisciente focalizado en Mme Puñez] p.168 « <i>La vida es sueño...</i> » a dit Lope de Vega...	p.105 “La vida es sueño...”, dijo Lope de Vega...	p.112 “La vida es sueño”, says Lope de Vega—life is a dream!

En el ejemplo anterior podemos ver cómo, en el caso de la traducción al español, se borra el heterolingüismo por la coincidencia entre la lengua fuente y la lengua meta. Sin embargo, en la versión estadounidense, el traductor conserva la cita en español pero la traduce al inglés. La explicitación aparece por lo tanto bajo la forma de una traducción, que se presenta a su vez como un discurso indirecto libre emanando de la conciencia de Mme. Puñez. Si bien irrumpe, como dice Lawrence Malingret, “el narrador omnisciente”, su voz es indisociable de la de su personaje.

Veamos los dos siguientes ejemplos:

8		
Francés	Español	Inglés
[Narrador omnisciente focalizado en La Niña] p.183 La mitraillette <u>du kata</u> , les pétards sautent, putains, voyous fringuent et ressautent (...)	p.115 La ametralladora <u>del kata</u> y los petardos saltan; putas y pillos bailotean y saltan (...)	p.122 The machine gun <u>of kata drum</u> and the firecrackers explode, the whores and urchins are costumed and jumping (...)

En este ejemplo se puede ver cómo en la traducción al inglés se especifica que el *kata* es un tambor. En el glosario de la misma publicación, se explica que la palabra es de origen

*créole* y que designa el más pequeño de los tres tambores que se tocan en los ritos del Voudou Rada, (sinónimo de *banboula*); *kata* también es un ritmo.

9		
Francés	Español	Inglés
<p>[Narrador omnisciente]</p> <p>p.172</p> <p>Après quinze jours dans n'importe quel pays de la Carïbe, Delia est sure de trouver une combine, un <i>business</i> pour se débrouiller. El Caucho feint de ne pas la comprendre, or <u>Delia a son orgueil et ne veut pas avoir l'air de racoler.</u></p>	<p>p.108</p> <p>Después de quince días en no importa qué país del Caribe, Delia está segura de encontrar una combinación, un <i>business</i> para salir de apuros. El Caucho finge no comprenderla y <u>Delia tiene su orgullo y no quiere que piensen que lo engancha con engaños.</u></p>	<p>p.115</p> <p>While a couple of weeks in any Caribbean country, Delia is sure of finding a scheme, some <i>business</i> to get by with. El Caucho pretends not to understand, and <u>Delia has her pride –she doesn't want to prostitute herself.</u></p>

Aquí el traductor al español traduce “elle ne veut pas avoir l'air de” por un “no quiere que piensen que” en el que se desplaza el foco del enunciado; el francés está totalmente centrado en Mme Puñez mientras que el español introduce la mirada de los otros con el plural “piensen”. Por otro lado “racoler” es un término coloquial que significa claramente buscar clientes y no “engancha con engaños”. Si bien el inglés cambió de registro de lengua, no procedió a amplificación alguna y se quedó mucho más cerca del sentido del texto fuente.

### 2.3 Literalidad ¿estrategia de exotización?

El *DRAE* define calco, desde el punto de vista semántico, como “la adopción de un significado extranjero para una palabra ya existente en una lengua; p.ej., *ratón*, en su acepción ‘aparato conectado a un ordenador’, es calco semántico del inglés *mouse*”.

Es tanta la literalidad en la traducción al español que uno se puede preguntar si en verdad obedece a una auténtica estrategia de extranjerización.

Comparemos los siguientes fragmentos:

10		
Francés	Español	Inglés
[El Caucho se dirige a Mme Puñez] (p.165) ...Madame Puñez, c'est toujours tout bénéf, les tireuses de cartes. Tu es finaude, Puñez, <u>tu sais faire ton beurre</u> !	(p.103) Señora Puñez, en la cartomancia todo es ganancia para la adivinadora. ¡Eres lista Puñez, <u>sabes batir tu mantequilla</u> ...	(p.109) Everything is always great with fortune-tellers, Madame Puñez! You're a crafty woman, Madame Puñez, and <u>you know how to turn a profit!</u>

Como se puede observar la traducción textual del francés al español oscurece el significado. El lenguaje utilizado en este fragmento tiene una estructura de lengua hablada, y utiliza coloquialismos que no se respetaron. La traducción al español explica, pero no trasmite la voz de quien habla. Si bien el traductor conservó el orden de la oración, al sustituir el plural de “tireuses de cartes” por el singular “para la adivinadora”, además en posición gramatical de complemento atributivo, elimina la dimensión hablada del diálogo interior. Traducir “tout bénéf” por “ganancia” no constituye un error semántico, sino de registro. Por otro lado, Jorge Zalamea traduce literalmente la expresión “tu sais faire ton beurre” expresión coloquial que significa saber “llenarse los bolsillos”, por un calco “sabes batir tu mantequilla”, que no remite en español al sentido metafórico del francés. El francés alude a la capacidad, en este caso de Mme. Puñez, de saber ganar dinero y no forzosamente de manera muy ética.

Los dos ejemplos siguientes presentan también fenómenos interesantes de literalidad en español, permitida por las comillas del texto fuente:

11		
Francés	Español	Inglés
p.161 Cependant il y a des gens qui ont la « <u>tête juste</u> », c'est-à-dire qui voient en rêve ce qui va arriver, dans les moindres détails... A Caracas j'ai connu une vieille femme, une <u>vielle Indienne quechua</u> , elle avait <u>la tête tellement juste</u> que c'en était effrayant !...	p.101 Sin embargo hay gentes que tienen la " <u>cabeza justa</u> ", es decir que ven en sueños lo que va a ocurrir, hasta en sus menores detalles... En Caracas conocí a una vieja, <u>una vieja india quechua</u> : ¡tenía <u>la cabeza tan justa</u> que daba miedo!...	p.107 But there are some people who have an <u>accurate gift of foresight</u> , which means they see what's going to happen in the slightest detail. In Caracas, I knew an old woman, <u>an old Quetchua woman</u> , who had <u>such a clear-sighted gift</u> it was frightening!

En este ejemplo en que habla Madame Puñez, adepta a las artes adivinatorias, se puede apreciar que la expresión “tête juste”, entrecomillada y explicada en el texto fuente, representa un indicio de que la expresión no es del todo evidente para un lector francófono. Esto dio lugar a una traducción literal en la traducción al español, mientras que en la traducción al inglés se recurrió a una explicitación, quitando las comillas; incluso se puede observar en el texto fuente que las comillas desaparecen en la segunda ocurrencia de la expresión, cuando se acompaña por el adverbio *tellement*. Por su parte, el traductor al inglés utilizó un calificativo para el don de clarividencia, que incluye la exactitud de *accurate*, y lo magnifica con el adverbio *such*.

También se puede observar que la traducción al inglés omitió precisar que la vieja quechua fuera india, obviando el hecho de que la cualidad de indio se incluye en la palabra quechua. Ésta sería la operación inversa a la ampliación: la omisión de un elemento de la frase original en el momento de la traducción del texto por considerarlo redundante.

12		
Francés	Español	Inglés
(p.166) El Caucho soupçonne Madame Puñez d’avoir « <u>mené la vie</u> » à un certain moment de son existence, c'est-à-dire d’avoir été plus au moins « <u>horizontale</u> ». . . Elle a du se rattraper à temps, aussitôt qu’elle a eu réuni de quoi monter un petit négoce, car elle est « <u>travaillante</u> », une vraie bourrique Mme Puñez. En troquant fatras contre poussière elle est arrivée sou par sou à remonter la pente raide, jusqu’à posséder les deux petites maisons qu’elle loue et à avoir son restaurant.	(p. 104) El Caucho sospecha que la señora Puñez “ <u>hizo la vida</u> ” en cierto momento de su existencia; es decir, que fue más o menos “ <u>horizontal</u> ” . . . Debió detenerse a tiempo en cuanto reunió con qué poner un pequeño negocio, pues es “ <u>trabajante</u> ” como una verdadera borrica. Cambiando polvo por lodo y juntando centavo a centavo, logró remontar la cuesta hasta lograr poseer las dos casitas que alquila y su restaurante.	(p. 110-111) El Caucho suspects Madame Puñez of having “ <u>lived it up</u> ” at a certain period of her life—she may have done a good deal <u>of work on her back</u> . She must have changed in time, as soon as she got enough money together to set up a little business, because she is a “ <u>worker</u> ”, a real best of burden, this Madame Puñez. By trading disorder for dust, she carried on an uphill struggle, cent by cent, until she own two little rental houses and a restaurant.

En el ejemplo anterior no sólo se puede apreciar la no-traducción al español de la metáfora *horizontale* para implicar que Mme Puñez trabajó como prostituta en el pasado, lo que se explicita en la traducción al inglés con la expresión *work on her back*. También se puede apreciar el reto de traducir el discurso indirecto libre que utilizó J.S. Alexis como recurso para singularizar la voz de El Caucho, quien en lugar de utilizar el adjetivo “trabajadora”, utiliza “trabajante”.

El traductor al inglés utilizó comillas en dos ocasiones “lived it up” y “worker”, con una cierta voluntad de respetar la heterogeneidad mostrada del texto fuente, dado que “worker” es una palabra bastante común que no alude a la extrañeza de “travaillante”. Podemos añadir que en el texto fuente las comillas se utilizan la mayoría de las veces para introducir la heterogeneidad, la voz de algún personaje que dialoga con el personaje que en ese momento está a cargo de la narración.

Por su parte, la traducción al español respeta claramente la heterogeneidad del texto fuente apoyándose en la literalidad, por lo que cabría preguntarse si podría considerarse una traducción exotizante.

#### 2.4 Nombres propios.

Los nombres propios no son arbitrarios, como se explicó en el apartado “La polifonía discursiva en *L’Espace d’un cillement*”; El Caucho y La Niña aluden a la literatura y la historia latinoamericana de manera muy puntual. Sucede lo mismo en el caso de los demás personajes, cuyos nombres hacen por lo general referencia al mestizaje producido en Haití y a la historia personal e itinerante de muchos de ellos. De hecho, el nombre completo del personaje de Madame Puñez, la dueña del restaurante donde comen los trabajadores es el siguiente:

13		
Francés	Español	Inglés
[Sra. Puñez al Caucho] (p.163) — Je ne m’y connais pas ! Tu ne sais pas encore qui est la señora Delia Abdón Canuelo <u>Puñez y Ybarra</u> !...	(p.102) —¿De eso no sé ?...No sabes quién es la señora Delia Abdón Canuelo <u>Puñez e Ibarra</u>	(p. 108) “I don’t know about that? You still don’t know who Señora Delia Abdón Canuelo <u>Puñez e Ibarra</u> is!

En este ejemplo es curioso notar la hipercorrección en ambas traducciones, las dos cambiaron el nombre que J.S. Alexis eligió para su personaje, pero ambas conservan el “señora” del texto fuente. En el texto en francés el apellido es “Puñez y Ybarra” y no se respeta en las traducciones donde la conjunción “y” fue corregida y sustituida por “e”, al tiempo que la “Y” de Ybarra se transformó en “I”.

Los nombres corresponden a una multiculturalidad a menudo explicitada en el texto: “Madame Puñez est (...) une fille de la Caraïbe. Père vénézuélien, mère mi-haïtienne mi-dominicaine, Mme Puñez a jadis « fait affaire », puis convolé en justes noces avec un mécanicien guatémaltèque qui travaillait à la H.A .S.C.O, d’où son titre de madame qu’elle ne laisse pas traîner”. Por esa razón ostenta orgullosamente su título de “señora” aludiendo a la ascensión social que le permitió el matrimonio.

Veamos el siguiente ejemplo:

14		
Francés	Español	Inglés
(p.169) Johnson Barret était un jamaïquain, soudeur à l’atelier de réparation du bassin. Il est mort hier. (...) Johnson avait peut-être mauvais caractère, « <u>because</u> » son ulcère de l’estomac, mais c’était un chic type.	(p.106) Johnson Barret era un jamaicano, soldador en el taller de reparaciones de la dársena. Murió ayer. (...) Acaso Johnson tuviera un mal carácter, “ <u>because</u> ” su úlcera estomacal; pero era un excelente tipo.	(p.112) Johnson Barret was a Jamaican, a welder at the shipyard for repairs and refitting. He died yesterday. (...) Johnson had a difficult personality, no doubt, <i>because of</i> his stomach ulcer, but he was a nice guy.

En el ejemplo 13, la identidad del personaje está dada por el nombre de la Sra Puñez; en este ejemplo, lo que caracteriza al jamaicano Johnson Barret no es únicamente su nombre, sino el inglés que se introduce en el discurso que lo define bajo la forma de un discurso indirecto libre: “‘because’ su úlcera”. El enunciador de estas tres palabras no es el mismo que el que asume “mais c’était un chic type”.

## 2.5 Referencias a la música

Las referencias al contexto histórico y social en que se inscribe la novela son de diversa índole. Se pueden encontrar poemas y canciones populares en *créole*, español o inglés. Tal es el caso de los epígrafes que acompañan cada capítulo para introducir el sentido desde el cual se enfoca la narración de cada mansión, como en el ejemplo siguiente:

15		
Francés	Español	Inglés
<p><i>...Estrujamos su voz Como una flor de insomnio Y suelta un zumo amargo Suelta un olor mojado Un olor de palabras puntiagudas Que encuentren en el viento El camino del grito; Que encuentren en el grito El camino del canto; Que encuentren en el canto El camino del fuego; Que encuentren en el fuego El camino del alba; Que encuentren en el alba un gallo rojo De pólvora, un metálico Gallo, desparramando el día con sus alas...</i></p> <p>...Nous pressons sa voix Comme une fleur d'insomnie Et en jaillit un jus amer Jaillit un parfum mouillé Un parfum des paroles tranchantes Qui découvrent dans le vent Le chemin du cri ; Qui découvrent dans le cri Le chemin du chant ; Qui découvrent dans le chant Le chemin du feu ; Qui découvrent dans le feu Le chemin de l'aube ; Qui découvrent dans l'aube un coq rouge Un coq de salpêtre, coq de métal Qui propage le jour avec ses</p>	<p><i>...Estrujamos su voz como una flor de insomnio y suelta un zumo amargo, suelta un olor mojado un olor de palabras puntiagudas que encuentran en el viento el camino del grito, que encuentran en el grito el camino del canto, que encuentran en el canto el camino del fuego, que encuentran en el fuego el camino del alba, que encuentran en el alba un gallo rojo, de pólvora, un metálico gallo, desparramando el día con sus alas...</i></p> <p>Nicolas Guillén. (<i>Elegía a Jesús Menéndez</i>)</p>	<p><i>Estrujamos su voz como una flor de insomnio y suelta un zumo amargo, suelta un olor mojado, un olor de palabras puntiagudas que encuentren en el viento el camino del grito, que encuentren en el grito el camino del canto, que encuentren en el canto el camino del fuego, que encuentren en el fuego el camino del alba, que encuentren en el alba un gallo rojo, de pólvora, un metálico gallo, desparramando, el día con sus alas....</i></p> <p>--Nicolás Guillén, "Elégies antillaises"</p> <p>We press his voice like a flower of insomnia and bitter juice springs from it, a perfume springs from it, a perfume of biting words that find in the wind the way of the cry, that find in the cry the way of song, that find in the way of song The way of fire,</p>

ailes...  Nicolas Guillén.  <i>(Elégies antillaises)</i>		That find in the fire The way of the dawn, that find in the dawn a red rooster of gunpowder, a metal rooster spreading the say with his wings....
--	--	--

En este ejemplo es interesante notar que el traductor al español especificó que el poema del epígrafe es un fragmento de la *Elegía a Jesús Menéndez*, y aunque es verdad, cabe resaltar que el nombre de la obra de Nicolás Guillén no es *Elegías antillanas*, como J.S. Alexis lo marcó: el título es simplemente *Elegías*, entre las que se encuentra la *Elegía a Jesús Menéndez*. Sin embargo, J.S. Alexis manipuló sus epígrafes editando poemas y canciones, intercalando, eliminando y reacomodando versos para enfatizar el sentido que le quería dar al capítulo.

El siguiente ejemplo está lleno de referencias musicales locales sobre un fondo jazzístico:

16		
Francés	Español	Inglés
p.182 Un jazz-band dont les instrumentistes battent un <i>chalbarrique</i> endiablé sur des vieilles marmites anime la bamboula. Le soliste lance un <i>cata</i> furieux, entrecoupé par les <i>ruffs</i> et les chorus sombres d'une vaccine improvisée dans un bout de tuyau	p.114 Un jazz-band cuyos instrumentistas baten una endiablada <i>chalbarrique</i> sobre viejas marmitas anima la bambolla. El solista lanza un <i>cata</i> furioso, entrecortado por los <i>ruffs</i> y los coros sombríos de una <i>vaccine</i> improvisada con un trozo de tubo.	p.122 The musicians of a Jazz band are beating a <i>chalbari</i> on old pots and leading the <i>banboula</i> . The soloist lets go a furious <i>kata</i> beat, punctuated by riffs and somber responses of a <i>vaksine</i> roughly improvised from a piece of pipe. — En el glosario:  <i>banboula</i> (K) The smallest of the three Vodou Rada drums; a dance (also <i>kata</i> ) <i>chalbari</i> (K) a public outcry; a

		drum rhythm <i>kata</i> (K) The smallest of the three drums in the Vodou Rada rites; a specific drum rhythm <i>vaksine</i> (K) a bamboo flute
--	--	---

En este último fragmento se aprecia el léxico de los ritmos e instrumentos relacionados con los rituales vudú, aunque tocados por una banda de jazz<sup>38</sup>. En el texto en francés hay tres palabras indicadas con cursivas que se presentan en el texto en español siguiendo el recurso de la no-traducción. Las cursivas señalan el origen *créole* de los vocablos. Jorge Zalamea tradujo la palabra *bamboula* por “bambolla”, que existe en español y puede funcionar para este contexto en su acepción de grito o alboroto. Sin embargo, el vocablo *bamboula* aparece en *Le Trésor de la Langue Française*, y aunque en su primera acepción refiere al tambor de origen africano, en una segunda acepción hace referencia a una expresión popular que en 1966 significaba lo que en español de México equivaldría a “la bola” o “los cuates”. En esta palabra hay dos niveles de heterogeneidad que se superponen, el cultural y el temporal. Por un lado, el registro coloquial que alude al tumulto de gente y por el otro, el anacronismo del vocablo. Por su parte, en la traducción al inglés son cuatro las palabras presentadas con cursivas que pertenecen al *créole* y están traducidas en su forma fonética, así como definidas en el glosario. Por otro lado, Coates omitió el formato en cursivas del vocablo *ruffs* y encontró su equivalente en inglés: *riffs*, una frase rítmica corta que se repite en la improvisación musical; y con esto evita al lector una visita al glosario. Esta estrategia de mantener préstamos lingüísticos al interior de la lengua en que se enuncia es para Myriam Suchet una forma de “atomizarla”, es decir, de

<sup>38</sup> El neoyorkino compositor, director y pianista de jazz Duke Ellington (1899-1974) decía que el jazz era música africana tocada en un contexto estadounidense.

hacerla sonar “distorsionadamente” y crear una “tercera lengua” (Suchet, 2009: 97), armada con piezas de otros rompecabezas. Esta es la estrategia opuesta al recurso de la explicitación o la amplificación, que sirven para aclarar contenidos, como se pudo observar en los ejemplos 8 y 9.

### 2.5 Puntuación, heterogeneidad mostrada y polifonía.

Los procedimientos de puntuación son otra marca de la polifonía discursiva y la forma que fue recreada en las traducciones la hace por demás evidente. En el caso de *L’Espace d’un cillement*, se utilizan distintas marcas de puntuación que señalan el cambio de una voz a otra.

17		
Francés	Español	Inglés
<p>p.161 « Madame Puñez ? Est-ce que vous croyez aux rêves ? ... C’est drôle je n’y ai jamais cru, mais j’en arrive à me demander si je ne suis pas en train d’y croire !... —A quoi as-tu rêvé, El Caucho ?... [...] A Caracas j’ai connu une vieille femme, une vieille Indienne quéchua, elle avait la tête tellement juste que c’en était effrayant !... Si elle vous disait : « ...<i>Un monsieur viendra à quatre heures moins le quart, habillé de gris, canne à la main et avec une cravate à pois rouges...</i> » Au jour dit vous n’aviez qu’à remonter votre montre à l’arrivée du monsieur !...</p>	<p>p.101 —Señora Puñez: ¿usted cree en los sueños ?...¡Es muy raro, jamás he creído en eso pero ahora llevo a preguntarme si no estoy a punto de creer!... —¿Qué soñaste, Caucho?... [...] En Caracas conocí a una vieja, una vieja india quechua: ¡tenía la cabeza tan justa que daba miedo!...Si te decía: “<i>A las cuatro de la tarde va a venir un señor vestido de gris, con el bastón en la mano y una corbata con puntos rojos...</i>”, ¡en el día dicho no tenías otra cosa que hacer que poner el reloj a la llegada del señor!</p>	<p>p.107 Madame Puñez? Do you believe in dreams? It’s funny— I’ve never believed in them, but I wonder whether I’m not beginning to believe in them!” What did you dream about, El Caucho? [...] In Caracas, I knew an old woman, an old Quetchua woman, who had such a clear-sighted gift it was frightening! If she told you ‘A gentleman dressed in gray, with a cane in his hand and a red-polka dot tie, will arrive at 3:45, this afternoon’, you could simply set the watch by the man’s arrival!</p>

Los guiones suelen introducir un diálogo. En este ejemplo la primera voz es la del Caucho y la segunda, la de la señora Puñez. En el texto en francés, al interior de un capítulo, los cambios de voz se introducen por comillas de párrafo a párrafo, y si hay un diálogo entre personajes, se distingue la voz del interlocutor por medio de guiones; en el caso de que el interlocutor esté parafraseando a alguien, se utilizan cursivas; por otro lado, los cambios de un narrador a otro se introducen por asteriscos (como se verá en los ejemplos 18 y 19). En el texto en español, las comillas no se usan para marcar la voz de ningún personaje salvo cuando cita el discurso de otro; los diálogos están marcados por los guiones, y los asteriscos para señalar un cambio de narrador o de escenario se eliminaron. En el texto en inglés las comillas también introducen el discurso de algún personaje, en este caso, el de Madame Puñez, sin embargo no se utilizan los guiones para visualizar algún diálogo; en este ejemplo, el guión sirve para marcar la frase incisa “its funny”. En la traducción al inglés se omitieron las cursivas, pero se conservaron comillas sencillas para marcar la parte en la que Madame Puñez parafrasea lo que dice la mujer quechua. Carrol F. Coates conserva los asteriscos para señalar los cambios de narrador pero no los guiones para señalar el cambio de voz de un personaje. Hace menos evidente la polifonía con la puntuación, pero busca ser lo más natural posible en función de una mayor oralidad anglófona norteamericana, despegándose del texto en francés cuya oralidad es visiblemente más artificial.

En los dos ejemplos siguientes se puede apreciar el uso de los asteriscos a los que se hace mención:

18		
Francés	Español	Inglés
<p>p.173 Elle [Delia] lui coulisse une œillade canaille. El Caucho hausse les épaules, les roule et s'en va. * ** « Docteur Chalbert ? A quoi sert la médecine si vous n'est pas capable de me faire jouir quand je fais l'amour?...Dis, Docteur Chalbert ? Tu ne crois pas que je suis en train de devenir folle ?</p>	<p>p.108 [Delia] Le desliza un guiño canallesco. El Caucho alza los hombros, los menea y se marcha. —¿Para qué sirve la medicina, doctor Chalbert, si usted no es capaz de hacerme gozar cuando hago el amor?...Dime, doctor Chalbert, ¿no crees que estoy a punto de volverme loca?...</p>	<p>p.115 She [Delia] winks at him suggestively. El Caucho shrugs and rolls his shoulders—he goes out. * ** “Doctor Chalbert? What good is medicine if you can't help me have an orgasm when I make love? Tell me, Doctor Chalbert? Don't you think I'm about to go crazy?”</p>

En el ejemplo 18 se puede ver cómo en el texto fuente y la traducción al inglés los asteriscos marcan el cambio de una escena a otra y de una voz narrativa en discurso indirecto a un discurso directo. Antes de los asteriscos está la escena de Delia Puñez y El Caucho, y después de los asteriscos, la escena de La Niña con el doctor Chalbert. En la traducción al español se decidió eliminar la marca de los asteriscos para el cambio de perspectiva, lo que obliga al lector a poner mucha atención para saber quién es quién en el transcurso de la lectura y desde dónde está hablando.

19		
Francés	Español	Inglés
<p>p.200 En effet la <i>samba</i> fut un triomphe. Mais aussitôt sa danse terminée. La Niña s'en va s'asseoir à une autre table. * ** Pour le moment La Niña est accoudée au bar un verre à la</p>	<p>p.125 La samba, en efecto, fue un triunfo; pero apenas terminada su danza, la Niña va a sentarse a otra mesa. Por el momento la Niña está acodada en el bar con un vaso en la mano. — ¡Dejarme pasar!</p>	<p>p.134-135 Her samba is a real triumph, but as soon as her dance is over. La Niña goes to sit at a different table. * ** For the moment La Niña is leaning on the bar with a glass in</p>

<p>main. « laissez-moi passer !... » Quelle voix a El Caucho ! Un baryton très grave qui résonne comme une cathédral ! Quel homme c'est ! Il s'est précipité au-devant du danger alors que tout le monde fuyait et il a sauvé le gosse. Elle entendra toute sa vie ces trois mots brefs : « Laissez-moi passer !... »</p>	<p>¡Qué voz tiene El Caucho! ¡Un barítono muy grave que resuena como una catedral! ¡Qué hombre! Se precipitó ante el peligro cuando todos huían y salvó al niño. Toda su vida lo oirá gritar esas dos breves palabras: — ¡Dejarme pasar!</p>	<p>her hand. “Let me through” What a voice El Caucho has! It's a deep baritone that resounds as if it were in a cathedral! What a man he is! He had dived into danger as everybody was running away, and he saved the kid. For the rest of her life, she will be able to hear him yelling those three short words: “Let me through”</p>
---	--	---

En este ejemplo los asteriscos marcan un cambio de perspectiva. Primero se presenta la escena del bar en donde se describe a La Niña con los marinos estadounidenses, y después de los asteriscos el escenario se traslada al mundo interior de La Niña, al evocar la escena en que el Caucho salva a un niño que se quemó con un cohete durante la quema del Judas del Sábado de Gloria. En este segundo pasaje la narración en tercera persona incorpora, con el uso del discurso indirecto libre, la forma de la Niña de percibir al Caucho y las palabras que dijo al momento de salvar al niño, pero La Niña cita sus palabras; cita que el autor indica gráficamente con los guiones. Graciela Reyes apunta que “la distinción gramatical entre el estilo directo e indirecto se encuentra pues en el origen de la reflexión sobre los modos de representación narrativos. En el estilo directo se reproducen los diálogos de los personajes. El discurso no mimetizado, sino *narrado*, deja de ser en la teoría platónica mimético (puesto que el poeta no se hace pasar por otro, habla en propia voz): el estilo indirecto, como parte de lo que modernamente se llama ‘texto del narrador’, correspondería a la diégesis platónica” (Reyes, 1984:78). En este ejemplo La Niña no sólo narra los acontecimientos que recuerda, además reproduce las palabras de El Caucho que

aparecen entre guiones en estilo directo. Sin embargo la estructura general del fragmento está en estilo indirecto ya que La Niña no asume como suya las palabras que reproduce.

Esta novela es un ejemplo de la forma en que algunos escritores como J.S. Alexis dan muestra de un contexto heterolingüe en el que convergen una multiplicidad de normas lingüísticas y de voces que todo el tiempo están rompiendo con el canon lingüístico de la época. Los hablantes son los que, con el uso, inventan la norma, una norma elástica y abierta a una gran gama de estratos sociales y regionalismos. La puntuación y la tipografía son un recurso para marcar esta diversidad. El traductor, si es creativo, se enfrenta todo el tiempo a la lengua como un molde que puede flexibilizar tanto como sus capacidades y los fines de la traducción lo permitan. En esta novela, la puntuación y la tipografía del texto fuente sirven para guiar al lector a lo largo de la lectura. En la traducción al español se deja al lector la tarea de resolver los laberintos sobre el quién es quién cuando se narra. Y en el caso de la traducción al inglés se busca eludir lo más posible las marcas de puntuación para que la escritura fluya como en la oralidad.

#### Conclusión.

Cada editorial establece estrategias de captación distintas y concibe al texto fuente, a la traducción y al lector al que se dirige, de manera contrastante. Desde este nivel se puede observar lo que incluye Gideon Toury en sus normas preliminares, una política de traducción que determina el para qué y para quién se traduce. En el caso de la editorial Era, tenemos una traducción con una finalidad preponderantemente sociopolítica y en el caso de CARAF Books, una traducción académica. Los dos traductores se plantearon preguntas distintas a las que dieron respuesta con su trabajo. El texto fuente tiene un nivel de

dificultad lingüística real que cada traductor resolvió con estrategias diferentes: la traducción al inglés mediante una mayor domesticación y la traducción al español por medio de una mayor exotización. Sin embargo cabe preguntarse si esta voluntad exotizante por parte del traductor al español es una estrategia consciente o no. La traducción de Jorge Zalamea recupera la anécdota y la sensación de extranjería, mientras que la traducción de Carrol F. Coates busca resaltar la musicalidad literaria del texto fuente e inscribe la traducción en la colección (*Caribbean and African literature Translated from French*), y aunque los registros lingüísticos de los diferentes personajes se pierden un poco en el inglés, la oralidad es muy natural provocando la sensación de una mayor cercanía con el texto fuente. La heterogeneidad presente en la novela *J.S. Alexis* se conserva en ambos casos y se multiplica al sumarle el filtro de la traducción. Cada una de las lenguas de llegada tiene sus reglas de construcción a las que el texto traducido debe sujetarse para ser inteligible; la elasticidad que el traductor logra dependen de su creatividad y de su apuesta en el lector al que se dirige. En ese sentido podríamos aventurarnos a decir que la traducción de Jorge Zalamea más arriesgada en el sentido de que reta al lector al conservar intactas en la traducción numerosas expresiones regionales, mientras que la traducción de Carrol F. Coates es más fácil de leer y conserva la fluidez del texto fuente.

## Conclusiones

Según Pascale Casanova en los lugares en los que hubo la imposición de una lengua con la que se mezclaron las lenguas nativas, la producción literaria está, en un primer momento, estrechamente vinculada a la identidad nacional para después adquirir una mayor autonomía, “l’espace littéraire international est donc ordonné selon l’opposition, entre, d’un côté, au pôle autonome, les champs littéraires les plus dotés de capital , et de l’autre, les champs nationaux démunis ou en formation et qui sont dépendantes à l’égard des instances politiques –national les plus souvent” (Casanova, 2002:8). *L’Espace d’un cillement* de Jacques Stéphen Alexis está escrita en francés, una lengua dominante por su vasto capital literario, que se nutre tanto de producciones en francés, como del gran número de obras traducidas al francés y se inserta dentro de la francofonía literaria, entendida como poscolonial. Por tal motivo el mundo que recrea esta novela tiene sus raíces ancladas, por un lado, en Europa y, por otro, en Haití. La lengua de expresión que escogió J.S. Alexis es el francés y como muchos de los autores de las excolonias francesas funge como portavoz de su colectividad. Su obra plasma la expresión de un sujeto en el ejercicio de lo que René Depestre describe, para el caso de Haití, como una “cimarronería”, una resistencia cultural frente a la imposición de los valores del Occidente colonial y que se manifestó en el folclor, la danza, la religión, la música y la lengua que los haitianos, con base en el francés, plegaron a “sus hábitos de articulación, a sus tradiciones fonéticas, a su ritmo interior, a su sintaxis más íntima (...) a fin de tener en el *créole*, una imagen menos borrosa de sí mismos y salvar lo que entonces podía salvarse de su identidad” (Depestre, 1986:10). Alexis no combate esta idea por el hecho de que la novela esté escrita en francés

en lugar de en *créole*, lo que no es arbitrario ni exilia a la obra del territorio haitiano que se dibuja en el imaginario del autor. El discurso de Alexis sostiene una paradoja: construye una identidad haitiana anidada en la lengua del colonizador.

La obra literaria de J.S. Alexis es una interpretación de la realidad que se inscribe en lo “real maravilloso haitiano”, definido por él como una forma popular de percepción del mundo: “la imaginería en que la sociedad envuelve su experiencia, refleja su concepción del mundo y de la vida, su fe, su esperanza, su confianza en el hombre” (Joubert, 1996) se expresa en la combinación de la inspiración progresista de la novela militante y la exuberancia barroca de una escritura lírica. La paradoja que pone de relieve Joubert es que el realismo maravilloso haitiano de J.S. Alexis encuentra su anclaje en el diálogo con América Latina. El argumento de *L’Espace d’un cillement* se desarrolla en un ámbito pancaribeño, mientras que la novela está escrita en francés y se sitúa dentro la francofonía lingüística. Para Alexis las novelas debían cumplir con un compromiso social edificante y de justicia social; en ese sentido, mediante la literatura, él busca la difusión de la identidad haitiana entre la comunidad lectora del francés, más allá de la isla.

En el caso de las dos traducciones de *L’Espace d’un cillement* que aquí se compararon se puede decir que la de Jorge Zalamea publicada por Era es una traducción con un fin sociopolítico que responde a la agenda de una editorial privada mexicana que busca, mediante la publicación de textos selectos, contribuir a la construcción de una identidad nacional distinta a la “oficial”. De acuerdo con Venuti, un texto extranjero puede ser escogido porque la situación en la que fue producido se puede ver como análoga a la de la cultura de llegada y por lo tanto ayudar a esclarecer los problemas que dicha nación tiene

que enfrentar durante su surgimiento; o también porque el tema y su forma contribuyen con un tipo específico de discurso nacional en la cultura de llegada. Estas prácticas fomentan la creación de identidades mediante estrategias especulares para que el sujeto lector se sienta identificado aún cuando no pertenezca a la cultura fuente (Venuti, 2005:180). Este es el objetivo de Era, que invisibiliza al traductor, pero visibiliza la traducción.

Por su parte, la traducción al inglés de Carrol F. Coates publicada por la editorial CARAF Books intenta acercar el texto, lo más posible, a la cultura de llegada. La lectura fluye con naturalidad debido a la decisión del traductor de optar por un mayor grado de domesticación. Suprimió marcas de puntuación para recrear una oralidad más efectiva, buscó equivalencias en inglés para las expresiones locales que abundan en la novela y los registros lingüísticos de los personajes no están tan marcados. Y aunque esta forma de proceder es en cierta medida anglocéntrica, también está presente la voluntad de visibilizar la heterogeneidad mediante el uso de comillas, cursivas, notas y textos que acompañan la novela dentro de la edición del libro. Carrol F. Coates añadió un estudio sobre el contexto histórico que sostiene a la novela, su voz se hace escuchar de manera más notoria que la de Jorge Zalamea dado que tiene mucho mayor control sobre la publicación por ser el editor de la colección *Caribbean and African Literature Translated from French* en la que se inserta el texto. La publicación estuvo a cargo de la Universidad de Virginia que decidió como estrategia de captación poner a Edwige Danticat como cotraductora de la novela, debido a su renombre literario.

Para Venuti las estrategias de fluidez eliminan la diferencia cultural y lingüística del texto extranjero que se reescribe de manera “transparente” en el discurso dominante de la cultura de llegada y se codifica de manera inevitable con otros valores, creencias y

representaciones sociales para ofrecerle al lector la experiencia narcisista de reconocer su propia cultura, esta estrategia invisibiliza al traductor ya que el texto traducido parece no serlo, es fácil de leer por su sintaxis lineal y su cuidado estilístico. Por el contrario el texto en español fluye menos que el texto en inglés debido a que la elección de Jorge Zalamea fue conservar la extranjería del texto fuente: la “opacidad” de una traducción como estrategia opositora a la fluidez es, según Venuti, una forma de resistencia, eliminando el efecto ilusionista de transparencia y provocando una sensación de extrañamiento que señala los límites de los valores dominantes en la cultura meta (Venuti, 1992:7). Esta estrategia utilizada por Era, ayuda a visibilizar el trabajo de traducción y subraya de manera crítica la función político-cultural de la traducción. Y aunque no podemos afirmar que Jorge Zalamea era consciente de su estrategia, la editorial que lo publica estaba clara en su finalidad política. Cabe agregar que ambas publicaciones, al visibilizar las traducciones utilizando estrategias distintas, son un gesto político que impugna el estatus marginal que suele imponerse al traductor.

El traductor produce un nuevo texto vinculado a un contexto histórico determinado y las estrategias textuales que utiliza responden a su forma de representar el texto fuente y a la forma de reescribirlo. De esta manera, la traducción se suscribe a las prácticas de traducción tradicionales o subvierte los cánones literarios mediante la transgresión de la norma traductiva preponderante en el momento. Los textos francófonos de las excolonias son abundantes en heterogeneidad marcada, (como las citas) y heterogeneidad constitutiva (como la polisemia o la intertextualidad), y su heterolingüismo característico obliga a una mayor visibilidad del traductor. El hecho de que estos textos tengan un alto grado de complejidad lingüística no implica que sean imposibles de traducir, ya que como señaló

Antoine Berman a propósito de las traducciones de John Donne, muchas veces los obstáculos están en la cabeza de los traductores y no en los textos fuente. El traductor sabe que nunca podrá llevar a cabo su tarea de manera absoluta, razón por la cual siempre se puede seguir traduciendo, ya que la traducción es una elección del orden del deseo:

Traductores y amantes desarrollan una susceptibilidad casi maníaca. Dudan de cada palabra, cada gesto, cada insinuación que surge enfrente. Sospechan celosamente de cuanto escuchan: ¿qué habrá querido decirme en realidad? Amando y traduciendo, la intención del otro se topa con el límite de mi experiencia. Yo me leo leyéndote. Te escucho en la medida en que sepas hablarme. Pero, si digo algo, es porque me has hablado. Dependo de tu palabra y tu palabra me necesita. Se salva en mis aciertos, sobrevive a mis errores. Para que esto funcione, tenemos que admitir los obstáculos: no vamos a poder leernos literalmente. Voy a manipularte con mi mejor voluntad. Lo que no se negocia es la emoción (Neuman, 2012).

¿Tendría sentido retraducir la obra de Alexis al español? La respuesta es sí. Porque junto al argumento sociopolítico inherente a la novela, también hay una propuesta estilística rica en sonoridad y ritmo que vale la pena intentar traducir porque la traducción al español, que recupera la anécdota, al exacerbar la extranjería dejó de lado el énfasis que J.S. Alexis puso en la percepción sensual de la musicalidad y el color, elementos que culturalmente nos atraviesan y que hacen posible que a través de ellos nos reconozcamos.

El caso de la traducción de Jorge Zalamea, sin desearlo, ha impedido la difusión de *L'Espace d'un cillement*, como lo muestra el hecho de las pocas reediciones que ha tenido en más de cincuenta años; tanta extranjería provoca extrañeza en el lector no especializado y le impide identificarse. Y tal vez el hecho de que se trate de una primera traducción de una obra y el traductor sea una autoridad haya impedido nuevos intentos de traducción. Como señala Pascale Casanova, la traducción es una de las formas de traslado de capital literario y tanto el valor de la traducción como el grado de legitimidad dependen

de la posición del mediador (traductor, editor, director de colección, entre otros.) al interior de su campo literario nacional. “Plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle est consacrée.” (Casanova, 2002 :17).

## Bibliografía

### Textos Fuente

ALEXIS, Jacques Stéphen, *L'Espace d'un cillement*. Prol. Florence Alexis. Paris, Gallimard, 1998. (L'imaginaire, 114).

ALEXIS, Jacques Stéphen, *En un abrir y cerrar de ojos*, trad. Jorge Zalamea. Epil. Gérard Pierre-Charles. México, Era, 1969.

ALEXIS, Jacques Stéphen, *En un abrir y cerrar de ojos*, trad. Jorge Zalamea. Prol. José Alcántara Almánzar; “sobre el autor”, de Gérard Pierre-Charles. Santo Domingo, Taller, 1978.

ALEXIS, Jacques Stéphen, *En un abrir y cerrar de ojos*, trad. Jorge Zalamea, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2010 (Alba Bicentenario).

ALEXIS, Jacques Stéphen, *In the Flicker of an Eyelid*, trad. Carrol F. Coates & Edwige Danticat. Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2002. (Caribbean and African Literature Translated from French).

### Narrativa

REVUELTAS, José, *Los muros de Agua*, en *Obra Literaria*. México, Empresas Editoriales, 1967. Tomo 1, pp. 7-29.

WALSH, Rodolfo, *Nota al pie*, en:

<http://niusleter.com.ar/biblioteca/RodolfoWalshNotaalpie.pdf>

### Francofonía

ALEXIS, Jacques Stéphen, “Du réalisme merveilleux des haïtiens”, en *Présence Africaine*, Le 1<sup>er</sup> Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (19-22 septembre, París Sorbonne, 1956), pp. 245-271.

ALEXIS Jacques Stéphen, “Où va le roman?”, en *Présence Africaine*, (avril-mai, París, Sorbonne, 1957), en [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11\\_alexis.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11_alexis.html)

BARBERY, Muriel *et al*, “Le manifeste: Pour un littérature-monde”, en *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. (Hurtubise, Montréal, 2008.) pp.169-176.

BENSAMAIA, Réda, Alison WATERS, “The Challenge of expanding horizons”, en *French and Francophone*. Yale University Press, 2003, pp. 17-23.

BOADAS, Aura Marina, “Jacques Stéphen Alexis, sus obras y sus intérpretes (bibliografía)”, (1989), en <http://www.jstor.org/pss/25612976>

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. París, Galilée, 1996.

DEPESTRE, René, *Buenos días y adiós a la negritud*. Casa de las Américas, vol.29, (La Habana, 1986).

DEPESTRE, René, “Prólogo” a *Compadre General Sol*, Casa de las Américas, (La Habana, 1974).

DUMONT, Pierre, “Francophonie, francophonies”, en *Langue Française*. Larousse, no.85, (février, París, 1990.), pp. 35-47.

FISHER, Dominique, “La littérature-mode au détour de la transculturalité?”, en *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, dir. Lise GAUVIN, Académie des lettres du Québec,(2008, Hurtubisie, Montréal), pp. 79-91.

GAUVIN, Lise, “D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone”, en *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. París, Éditions Karthala, 1997. pp.5-15.

JOUANY, Robert, « Écrire dans la langue de l'autre », en *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Pécs, Presses de l'Université de Pécs, ACCT, 1989. pp. 291-298.

JOUBERT, Jean-Louis, “Des îles et des courants”. (1996) pp-86-93 (fragmento en línea) <http://www.lit.iles.ebooks/joubert.iles/edu.html>

KOUROUMA, Ahmadou, «traduire l'intraduisible», en *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. París, Éditions Karthala, 1997. pp. 153-162.

LEÓN ÁLVAREZ, Janna de, “Haití”, en *La francofonía y el mundo francófono*. (Enero de 2007), en <http://humanidades.uprrp.edu/francofonía/haiti.html>

LÓPEZ MORALES, Laura, “Francofonía: unidad lingüística, mosaico de realidades” (pról.). *Decir la diferencia: la francofonía a través de su prosa*. México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1991.

LÓPEZ MORALES, Laura, “Apuntes sobre francofonía”, en *Voces de la francofonía*, Deleáur, No. 1, (México, abril 2007).

MOURA, Jean-Marc, *littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

PROVENZANO, François, “Les concepts. Définitions et repérage du champ de la francophonie”, [Séminaire *La voie de la francophonie*], (Sèvres, 23-25, novembre de 2005.)

SÉDAR SENGHOR, Léopold, “Le français, langue de culture”, en *Esprit*, (Novembre 1962), en <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=32919>

SIMON, Sherry, “Des langues qui résonnent”, en *Voix et images*, vol.23, no. 3 (69), (1998), pp. 590-592. <http://www.erudit.org/revue/vi/1998/v23/n3/201392ar.pdf>

WYLIE, Hal “J.S. Alexis: Exile writing and Struggle for Liberation”, *World Literature Today*, Vol.63 No. (Winter 1989), pp. 31-36. En <http://www.jstor.org/stable/40145043>

#### Lingüística

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, “Hétérogénéité montrée, hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours”, en *Langages. Les plans de l'énonciation*, no.73,( Larousse, 1984), pp. 98-111.

BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievsky* [2<sup>a</sup>ed.], trad. Tatiana Buvnova. México, FCE, 1986. 402 pp. en <http://es.scribd.com/cacdlp/d/55933546-Problemas-de-la-poetica-de-Dostoievski>

BAKHTINE, Mikhail, « Du discours romanesque », en *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. pp. 82-151.

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992. (Éducation)

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRIZE, Jean-Blaise, “La communication discursive”, en *Logique naturelle et communications*. Paris, Presses Universitaires de France 1996. (Psychologie sociale). pp. 57-78.

BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II* [3<sup>a</sup> ed.], trad. de Juan Almela, México, Siglo veintiuno Editores, 1979. pp. 82-91.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2000. (Points Essais)

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993.

REYES, Graciela, *Polifonía textual, la citación en el relato literario*. Madrid, Editorial Gredos, 1984. (Biblioteca románica hispánica).

TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. París, Seuil, 2002. (Poétique).

#### Traducción

BERMAN, Antoine, “Translation and the trails of the foreign”, en *The translation studies reader*, trad. y ed. Lawrence VENUTI. Londres- Nueva York, Routledge, 2000.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique de traductions: John Donne*. París, Gallimard, 1995.

CASANOVA, Pascale, “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, en *Actes de la recherche en sciences sociales* 4/2002 (nº 144), p. 7-20,

[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=ARSS&ID\\_NUMPUBLIE=ARSS\\_144&ID\\_ARTICLE=ARSS\\_144\\_0007](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_144&ID_ARTICLE=ARSS_144_0007)

CATFORD, J.C *Una teoría lingüística de la traducción*. Caracas, Universidad central de Venezuela, 1970 (1965).

CHEVALIER, Jean Claude, Marie France DELPORT, “Le traducteur omniscient. Deux figures de la traduction: l’explicitation et l’amplification”, en *Problèmes linguistiques de la traduction. L’horlogerie de saint Jérôme*. París, Editions L’Harmattan, 1995. pp. 45-58.

MAYLEARTS, Reine, “La traduction dans la culture multilingüe. À la recherche des sources, des cibles et des territoires”, *Target* 16 (2), (2004).

MEHREZ, Samia, “Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text”, en Lawrence VENUTI (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Nueva York, Routledge, 1992. pp. 120-128.

MITTMAN, Solange, *Notas do tradutor e proceso tradutório. Analise e reflexão sob uma perspectiva Dicursiva*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

NEUMAN, Andrés, “traducirnos”, en [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Philip-Larkin-traduccion-gramatica\\_0\\_719928019.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Philip-Larkin-traduccion-gramatica_0_719928019.html)

PAYÁS, Gertrudis, “La biblioteca chilena de traductores, o el sentido de una colección”. Estudio que precede a la segunda edición de la Biblioteca Chilena de traductor, de J. T Toribio Medina, publicada por la DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2007 en

<http://www.lagerta.com/Material/La%20Biblioteca%20chilena%20de%20traductores.%20o%20el%20sentido%20de%20una%20colecci%F3n.pdf>

SEGOVIA, Tomás, *Miradas al lenguaje*. México, El Colegio de México, 2007. (Serie trabajos reunidos).

SUCHET, Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*. París, éditions des archives contemporaines, 2009.

TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de investigación en estudios de traducción*, trad. Rosa Rabadán y Rquel Merino, Cátedra, Madrid, 2004.

VENUTI, Lawrence, Intr. a *Rethinking translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres, Routledge, 1992.

VEERMER, Hans J., "Skopos and commission in translational action", trans. Andrew Chesterman, en Lawrence Venuti (ed.) *The translation studies reader*. Routledge, London, 2000.

ZASLAVSKY, Danielle. (2009) "La prensa entre mediación e intermediación: el *tercero* como condición del discurso periodístico", en Rosa Graciela Montes y Patrick Charaudeau, (coord.), *El "tercero", Fondo y figura de las personas del discurso*. Puebla. BUAP, Vicerectoría de investigación y estudios de posgrado, pp. 83-103

#### Diccionarios electrónicos

BOBBIO, Norberto, MATTECUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco, *Diccionario de Política* [8ªed.],. México, Siglo XXI editores, 1995. p. 1023.

*Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, en <http://dem.colmex.mx/>

*Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, en <http://www.rae.es/rae.html>

*Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, en <http://atilf.atilf.fr/>

#### Bibliografía general

Sobre José Alcántara Almánzar:

<http://rsta.pucmm.edu.do/biblioteca/html/dominicanos2/alcantara/biografia.htm>

Sobre Carrol F. Coates: <http://www2.binghamton.edu/romance/the-faculty.html>

Sobre Edwige Danticat: <http://www.enotes.com/farming-bones/author-biography>

Sobre Era:

<http://fredalvarez.blogspot.com/2011/01/cuarenta-aniversario-de-editorial-era.html>

Sobre Gérard Pierre-Charles: <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=12031008>

Sobre Jorge Zalamea: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zalamea.htm>

Sobre la bandera cubana: <http://banderacubana.com/>