



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**LA PUESTA EN ABISMO DE TRADUCTOR Y AUTOR EN *J'IRAI CRACHER*
SUR VOS TOMBES/I SHALL SPIT ON YOUR GRAVES DE VERNON
SULLIVAN/BORIS VIAN**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ANA LUCÍA DE LA MADRID LUNA

DIRECTORA

DOCTORA MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE 2024



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**LA PUESTA EN ABISMO DE TRADUCTOR Y AUTOR EN *J'IRAI CRACHER*
SUR VOS TOMBES/I SHALL SPIT ON YOUR GRAVES DE VERNON
SULLIVAN/BORIS VIAN**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ANA LUCÍA DE LA MADRID LUNA

DIRECTORA

DOCTORA MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE 2024

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del CONAHCyT.

Comisión Lectora
Doctora María Elena Isibasi Pouchin.
Doctor Erik Daniel Franco Trujillo.

RESUMEN

Elevado a concepto, el procedimiento narrativo de la *mise en abyme*, que suele traducirse en español como puesta en abismo, permite analizar estructuras y fenómenos complejos, por ejemplo, los inherentes al sistema surgido cuando Boris Vian, autor, se presenta como traductor de su heterónimo, Vernon Sullivan, al publicar su novela *J'irai cracher sur vos tombes*. Para el análisis de la estrategia inicial, motivada por fines económicos y de posicionamiento en el campo literario, propongo trasponer la farsa como metáfora, que además permite incluir los paratextos en torno a la obra y un feminicidio en el que autor-traductor, editor y otras personas cercanas a ellos son involucrados y perseguidos legalmente. Surgido de la necesidad de fundamentar el estatus de traductor, examino el pseudoriginal *I shall spit on your graves*, producto de una autotraducción, para develar las facetas de autor y traductor de Vian, así como para resaltar sus elementos estilísticos y estructurales. Para ello, recorro, desde la narratología, al concepto de metaficcionalidad. Para resaltar las valencias discursivo-ideológicas principales del proyecto traductor del pseudoriginal, empleo el concepto de interseccionalidad. Mis hallazgos demuestran que las relaciones entre traductor-autor, texto fuente-texto meta, realidad-ficción son de complementariedad y complejidad antes que dicotomías. Asimismo, que el efecto a conseguir en una traducción prima sobre las limitaciones lingüísticas de la persona traductora y no puede sustraerse de sus convicciones ideológicas.

Palabras clave: *Boris Vian, mise en abyme, farsa, pseudotraducción, pseudoriginal, autotraducción, metaficcionalidad, interseccionalidad*

ABSTRACT

As a concept, the narrative procedure of *mise en abyme* makes it possible to analyze complex structures and phenomena such as those inherent to the system that arose when author Boris Vian presented himself as the translator of *J'irai cracher sur vos tombes*, by Vernon Sullivan, one of his heteronyms. To analyze the overall *mise en abyme*—motivated by economic purposes and to gain a position in the literary field—I transpose “farce” as a metaphor. Such a gesture allows for the inclusion of paratexts, both around the book and around a femicide, which led to legal procedures against the book’s author-translator, its editor, and other people close to them. I examine the pseudoriginal *I shall spit on your graves*, product of a self-translation and of Vian’s need to gain the translator status, to reveal Vian's facets as author and translator, as well as to highlight its stylistic and structural elements. To do so, I rely on the narratological concept of metafictionality. I also highlight the main discursive-ideological stances of the pseudoriginal translation project by means of the concept of intersectionality. My findings show that the translator-author, source text-target text, and reality-fiction relationships are complementary and complex, rather than dichotomous. Furthermore, my research reveals that the effect to be achieved in a translation surpasses the translator’s linguistic abilities and cannot possibly conceal his or her ideological biases.

Key words: *Boris Vian, mise en abyme, farce, pseudo-translation, pseudoriginal, self-translation, metafictionality, intersectionality.*

RÉSUMÉ

Élevé au rang de concept, le procédé narratif de la *mise en abyme* permet d'analyser des structures et des phénomènes complexes, par exemple ceux inhérents au système qui s'est formé lorsque Boris Vian, auteur, s'est présenté comme le traducteur de son hétéronyme, Vernon Sullivan, lors de la publication de son roman *J'irai cracher sur vos tombes*. Pour l'analyse de la stratégie initiale, motivée par des fins économiques et de positionnement dans le champ littéraire, je propose de transposer la farce en métaphore, ce qui permet également d'inclure les paratextes entourant l'œuvre et un féminicide dans lequel l'auteur-traducteur, l'éditeur et d'autres personnes proches d'eux sont juridiquement impliqués et persécutés. Partant de la nécessité de justifier le statut de traducteur, j'examine le pseudo-original *I shall spit on your graves*, résultat d'une autotraduction, afin de révéler les visages de Vian en tant qu'auteur et traducteur, ainsi que de mettre en évidence ses éléments stylistiques et structurels. Pour ce faire, j'utilise le concept de métafictionnalité, issu de la narratologie. J'emploie aussi le concept d'intersectionnalité pour mettre en évidence les principales valeurs discursives et idéologiques du projet de traduction du pseudo-originel. Mes résultats montrent que les relations entre traducteur-auteur, texte source-texte cible, réalité-fiction sont complémentaires et complexes plutôt que dichotomiques. De même, l'effet à obtenir dans une traduction prime sur les limitations linguistiques de la personne traductrice et ne peut être soustrait à ses convictions idéologiques.

Mots clés : *Boris Vian, mise en abyme, farce, pseudo-traduction, pseudo-original, autotraduction, métafictionnalité, intersectionnalité.*

AGRADECIMIENTOS

Llevar a cabo este trabajo de investigación ha sido un gusto y un privilegio y no habría sido posible hacerlo sin el apoyo de El Colegio de México, la beca otorgada por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, la beca de extensión asignada por Fundación Colmex en conjunto con Fundación Coppel y el gran apoyo académico y administrativo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Mi más sincero agradecimiento.

A mi directora de tesis y guía durante todo este proceso, la Doctora María Elena Madrigal Rodríguez, quien me ayudó a acotar mis ideas, asirlas mejor y profundizar en ellas, por ayudarme a apuntalar mi metodología y no caer en la imprecisión conceptual, por acompañarme en un viaje de descubrimiento hacia nuevas perspectivas para evidenciar los aspectos más enriquecedores de mi objeto de estudio. También, por ayudarme a descubrir conceptos como la interseccionalidad que ampliarán mis horizontes de investigación. Sobre todo, agradezco el valioso tiempo que me brindó para reuniones y lecturas, su dedicación, su paciencia y los ánimos que me dio en momentos de angustia. Esta experiencia no hubiera sido la misma sin su acompañamiento.

A los lectores de mi trabajo, el Doctor Erik Daniel Franco Trujillo, de El Colegio de México, y a la Doctora María Elena Isibasi Pouchin, de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes llevaron a cabo una lectura meticulosa, cuyas observaciones y comentarios me permitieron llevar a término este proyecto.

A mis guías de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, las Doctoras Haydée Silva Ochoa y María Elena Isibasi Pouchin por alentarme a continuar mi investigación acerca de Boris Vian en un programa tan completo como la Maestría en Traducción de El Colegio de México. A mis colegas del Colegio de Ciencias y Humanidades: el Licenciado David Méndez García, el Doctor Javier Fuentes Maya, la Maestra Araceli Mejía Olguín, el Doctor José Luis Gómez Velázquez y la Doctora Perla Edith Mendoza Delgado, quienes me apoyaron a lo largo del proceso.

A todo el profesorado de la Maestría en traducción para quienes tengo profundo cariño y admiración y me han demostrado el tipo de profesora, investigadora y persona en el que me quiero convertir. Profesores que han compartido a manos llenas su tiempo y conocimiento y de quienes me llevo la más grata experiencia. A nuestros estimados

bibliógrafos del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México: Jonathan Israel Escobar Farfán y María Juana Espinosa Menéndez por su apoyo para poder acceder a las fuentes primarias que fueron la base de mi investigación, su conocimiento, compromiso y dedicación merecen toda mi admiración.

A mis compañeros de la maestría Lizbeth, Camila, Vania, Marcela, Emilia y Luis. Fue un gusto recorrer a su lado este camino, aprender de ustedes y conocer sus brillantes investigaciones.

A mi madre, padre y hermano por ser mi sostén y cómplices durante todo este proceso, por acompañarme, escucharme y alentarme en los momentos que más lo necesité. Por creer en mí, incluso cuando yo dudaba.

A Tanya, Tania, Yuss, César, Mai, May-Ek, África, Citlalli, Cary y Carrie por celebrar mis logros y estar siempre orgullosos de mí, les quiero y admiro mucho. También a quienes caminaron a mi lado parte del camino, aunque no llegaron a ver el resultado final.

A Nicole Bertolt por su atención y disposición para compartir conmigo información valiosa acerca de Boris Vian y del fenómeno *J'irai cracher sur vos tombes* por correo electrónico y a la doctora Clara Sitbon por sus siempre atentos correos y por el tiempo que me regaló en nuestra reunión virtual, por escuchar mis ideas y guiar algunos aspectos que me parecían poco claros, por brindarme su conocimiento y sus opiniones.

Finalmente, agradezco a todas las maravillosas personas con las que he conocido en el Colegio de México y han estado conmigo a lo largo de la maestría, que directa o indirectamente han colaborado en mi formación e investigación, les ofrezco mi cariño y el fruto de estos años de aprendizaje. Este trabajo es para ustedes.

Índice

Introducción	1
1) Antecedentes	1
2) Propuesta interpretativa	3
3) Objetivos	7
4) Selección de fuentes	8
5) Descripción del capitulado	10
Capítulo 1: Boris Vian en abismo	15
1) Vian autor	18
2) El nacimiento de Vernon Sullivan	24
A) La farsa	26
B) La heteronimia	29
3) Vian traductor	33
Capítulo 2: <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	39
1) <i>Dramatis personae</i>	40
A) Michelle Léglise	43
B) Jean d'Halluin	46
C) Milton Rosenthal	49
D) Daniel Parker, una intervención decisiva	51
2) La pseudotraducción: estrategia de la creación literaria de <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	52
A) Fuentes críticas primordiales	53
B) Las pistas de la pseudotraducción en el Prefacio de <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	58
a) Justificación para la presentación de fragmentos	60
b) Interpretación de fragmentos	62

Capítulo 3: <i>I shall spit on your graves</i> , entre paratextos, un asesinato y un deceso	71
1) Hitos contextuales	72
2) <i>I shall spit on your graves</i>	79
A) Análisis cuantitativo	80
B) Autotraducción	83
C) Rasgos generales	87
Capítulo 4: Comentarios temáticos en las dos versiones	95
1) Metaficcionalidad	96
2) Interseccionalidad	103
Conclusiones	119
Bibliografía	131
Anexos	135
- Anexo 1. Imágenes	135
- Anexo 2. Tablas	149
- Anexo 3. Cuadros	154
- Anexo 4. Textos	154
- Anexo 5. Cronología	157

Introducción

1) *Antecedentes*

Boris Vian fue un músico, ingeniero, escritor, traductor, cantante, actor e inventor francés. Nació el 10 de marzo de 1920 en Ville d'Avray y fue el segundo de cuatro hijos del matrimonio Vian-Ravenez. A los 12 años mostró síntomas iniciales graves de una enfermedad cardíaca reumática y a los 15 sufrió de fiebre tifoidea, afecciones que incidieron en su muerte prematura el 23 de junio de 1959 a los 39 años. La literatura y el jazz estuvieron presentes desde muy temprano y lo acompañaron durante toda su vida y obra. Fue un personaje polifacético y su producción literaria es un ejemplo de las controversias que lo rodearon. La recepción de las obras firmadas con su nombre se vio afectada por los textos publicados bajo su máscara, Vernon Sullivan, y fue hasta después de su muerte que volvieron a ser leídos y analizados libres de la sombra de su *alter ego* literario. Otros alias de Vian, normalmente contruidos con anagramas, fueron: Boriso Viana, Brisavion, Navis Orbi, Bison Ravi, Baron Visi, Vernon Sinclair y Vernon Sullivan¹, heterónimo que acompañó –o más bien persiguió–, al “príncipe de Saint-Germain-de-Prés” hasta su muerte.

J'irai cracher sur vos tombes es la primera obra que se publica bajo el heterónimo de Sullivan como autor y las circunstancias en las que se concibe, se produce y se publica produjeron un fenómeno particular a su alrededor. En este trabajo se problematizarán los rasgos peculiares del sistema formado por el texto en francés *J'irai cracher...*, presentado como una “traducción” del *américain*, inglés de Estados Unidos, pero que en realidad es una

¹ Se pueden consultar más detalles acerca de los otros heterónimos de Vian, que variaban en género y nacionalidad, en el libro de Marc Lapprand (2006, pp. 123 ss.) *V comme Vian [Masques]* así como en la sección dedicada a este tema en la entrada de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Boris_Vian#cite_note-3, donde se menciona que había un total de veintisiete heterónimos de los cuales veintidós son periodísticos, cuatro literarios y uno sociopolítico.

pseudotraducción. Igualmente se analiza el “original” en inglés *I shall spit on your graves* que, en realidad, es un pseudoriginal producto de una *autotraducción*, así como los paratextos que propició la obra y que tuvieron gran influencia en su recepción temprana.

La trama de *J'irai cracher...* podría resumirse de la siguiente manera: El personaje principal, Lee, es un hombre de piel blanca con un octavo de sangre negra; su hermano menor, con quien comparte las mismas características, fue linchado y colgado por el padre y los hermanos de una chica blanca a quien cortejaba cuando se enteraron de que tenía sangre negra. Por esta razón, su hermano mayor, Tom, de piel oscura, le recomienda huir a un lugar donde no conozcan su ascendencia para evitar que sufra el mismo destino. Lee no quiere olvidar lo sucedido ni hacer como si nada hubiera pasado, sino que desea vengar la muerte de su hermano asesinando a dos chicas blancas de la alta sociedad del lugar, las hermanas Asquith: dos muertes por una. Engatusa, manipula, tortura y, finalmente, asesina a ambas hermanas no sin antes hacerles saber que han tenido sexo con un hombre negro. Después, en una persecución casi cinematográfica, la policía asesina a Lee para finalmente colgarlo como a su hermano menor.

Posterior a la publicación de *J'irai cracher...* y, para mayor complejidad, apareció *I shall spit...* como resultado del escándalo provocado por tres factores extratextuales: la prensa, la persecución del *Cartel d'action sociale et morale*² con Daniel Parker como

² La Liga para la recuperación de la moralidad pública, creada en 1883, fue una federación francesa de asociaciones locales que trabajaban por el respeto de lo que se consideraba como “las buenas costumbres”. Abolicionista en materia de prostitución, también se oponía a la pornografía, al alcoholismo y al juego. Inició múltiples acciones en contra de algunas películas antes de autodisolverse en 1946. La liga editó una publicación mensual, *La recuperación social*, a partir de 1893. En 1946, la sucedió *La renovación*, mientras que la Liga adoptó el nombre de Cartel de acción social y moral. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligue_pour_le_rel%C3%A8vement_de_la_moralit%C3%A9_publicue Salvo otra indicación, la traducción de citas de textos consultados en otro idioma es mía.

representante y un feminicidio ocurrido en la vida real, detonante para que procediera el juicio legal.

Pongo especial énfasis en el nudo gordiano que se produjo con el entramado constituido por una *pseudotraducción* y un *pseudoriginal*, términos de los Estudios de Traducción (en adelante ET) que no dan cuenta cabal del intríngulis, pero que sí permiten un acercamiento inicial. Es decir, la presentación de los textos produce una relación compleja entre lo que puede entenderse como *texto fuente* y *texto meta*, par de términos que generalmente se dan por sentados dentro de la práctica de la traducción y en los ET, puesto que el texto fuente se considera la base de la traducción y el texto meta su producto. Sin embargo, en este estudio de caso, el texto en francés se presenta en una primera instancia como un texto meta que proviene de un texto fuente inexistente y posteriormente aparece el texto en inglés como un texto fuente realizado con posterioridad. Empero, cronológicamente hablando, y en relación con lo dicho anteriormente, el texto en francés es el texto fuente, base de la traducción, mientras que el texto en inglés, producto de la traducción, es el primer texto meta que proviene de la necesidad de dar sustento a la farsa sobre la que se erigió *J'irai cracher...*

2) Propuesta interpretativa

Por principio de cuentas, considero el estatus del texto fuente como una *pseudotraducción* que se define, según Paolo Rambelli en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020), como “una práctica textual que tiene como objetivo poner en relieve la descendencia directa de un texto a partir de una clase de otros textos pertenecientes a una lengua y una cultura diferentes, en donde un texto fuente específico no existe” (Baker & Saldanha, p. 441).

Para los objetivos de este trabajo, me concentro en la naturaleza de la técnica narrativa que se rescata en esta entrada recuperando las ideas de Julio César Santoyo (1984), quien indica que “las pseudotraducciones actúan al menos en dos niveles al desarrollar dos narrativas diferentes: una primera ficción que noveliza la historia del original, y una segunda, una meta ficción, constituida por la propia pretendida traducción, desplazando así el foco de atención de la interferencia entre dos polisistemas culturales a la relación entre la narración y el acto de narrar” (p. 442), lo cual se encuentra en estrecha relación entre el autor y el traductor como figuras que representan qué se narra y cómo se narra.

El hecho de presentar el texto en francés como una traducción del *américain* constituye un filtro que afecta las interpretaciones, la recepción del público lector y los comentarios de la prensa. También considero que el texto meta en inglés se presentó al juez de instrucción y al público como el “original” o pseudoriginal, en este caso, producto de una *autotraducción* que, según la entrada escrita por Rainier Grutman en la enciclopedia antes mencionada, se puede considerar como “el proceso de traducción de los escritos propios a otro idioma o el producto de tal empresa” (p. 514). En el momento en que la ficción se ve superada por la realidad y la ley busca fincar responsabilidades a “traductor” y editor, se vuelve imperioso para Vian presentar el texto “original” para contrarrestar el cargo de “asesino a través de terceros”, lo que da como resultado un *pseudotexto fuente* con fecha de nacimiento posterior a su “traducción”. Puesto que esta versión en inglés no es la que se publica actualmente, la importancia del *pseudoriginal* reside en su contexto de producción, la forma en la que se llevó a cabo el proyecto de traducción y su estatus como producto de dichos fenómenos, más que en su recepción como obra literaria.

Propongo, entonces, equiparar las peripecias de los dos textos a las escenas de una gran farsa en la que sería vital cuestionarse por qué los procesos legales en contra de la obra

escalaron al punto de un cargo de asesinato, incluso si era indirecto, y cómo entran en escena, para el proemio de la farsa, el prefacio de la obra, y para el primer acto, las reseñas de prensa sobre la novela (*paratextos*³ que incidieron enormemente en el desarrollo de la trama), que atribuyeron la autoría de la obra a Vian. Para el segundo acto habría que indagar sobre el papel de Michelle Léglise, Jean d'Halluin, Milton Rosenthal y Daniel Parker como representante del *Cartel*, –perseguidores de Henry Miller por sus obras *Tropic of Cancer*⁴ y *Tropic of Capricorn*⁵ y de Sullivan por *J'irai cracher...* a causa de su contenido violento y pornográfico– cuya persecución se convirtió en propaganda gratuita para un libro que podría haber gozado sólo de un éxito moderado. Para el acto final, y que marcaría el destino de este asunto, el asesinato de Marie (Marie-Anne o Anne-Marie, según las fuentes) Masson a manos de Edmond Rouzé (Rouget o Rougé, según las fuentes), que catapultó y convirtió a la pseudotraducción en un *bestseller* con más de 120 mil copias vendidas.

³ Entiéndase por *paratexto* todo texto que acompaña al cuerpo principal de un texto (libro) y que se compone del *peritexto* (dentro del libro) y el *epitexto* (fuera del libro) (Genette, 2001, p. 10).

⁴ Publicada por primera vez en 1934 por Obelisk Press en París, Francia, en inglés. Se prohibió su importación o publicación en los Estados Unidos. En 1961, fue publicada en Nueva York por Grove Press donde también fue juzgada hasta que, en 1964, se le declaró como no obscena. Actualmente se considera como una importante obra del siglo XX [[Wikipedia Trópico de Cáncer](#)]. En español se le conoce como *Trópico de Cáncer* y la traducción fue realizada por Carlos Manzano en 1979; en el Index Translationum se registra la primera y segunda edición para editorial Bruguera en Barcelona, España. En 1982, se hizo una retraducción a cargo de Alfonso Bolado *et al.* para la editorial Mundo Actual de Ediciones también en Barcelona, España y que sólo tuvo dos ediciones, la de 1982 y otra en 1984 que incluyen tanto *Trópico de Cáncer* como *Trópico de Capricornio*, la traducción utilizada para el resto de las ediciones (hasta 2007, última fecha registrada en esta base de datos), es la de Manzano. [[Index Translationum Trópico de Cáncer](#)].

⁵ Publicada por primera vez en 1939 por Obelisk Press en París, Francia, en inglés; es la secuela de *Tropic of Cancer*. También estuvo prohibida en Estados Unidos hasta que, en 1961, el Departamento de Justicia en vigor declaró que su contenido no era obsceno. Ese mismo año, fue publicada por la misma editorial que su novela anterior [[Wikipedia Trópico de Capricornio](#)]. En español se tradujo como *Trópico de Capricornio* y fue traducida por Carlos Manzano, pero un año antes que *Trópico de Cáncer* y para la editorial Círculo de lectores de Barcelona, España. En la base Index Translationum, antes mencionada, aparecen las ediciones de Mundo Actual Editores con Alfonso Bolado *et al.* como traductores y una, en 1986, con Jaime Bellavista como traductor para editorial Planeta de Barcelona, España [[Index Translationum Trópico de Capricornio](#)].

En este trabajo llamaré *farsa* tanto a la estrategia de escritura utilizada para el texto en francés (que relacionaré con el *canular* francés y el *hoax* literario⁶ en inglés), como al fenómeno contextual en torno a la recepción de la obra y la producción del texto en inglés. Deseo poner los términos anteriores en relación con aquél nacido en los géneros teatrales y pongo el énfasis en el aspecto de la comedia burlesca que juega con la distorsión y mitificación/desmitificación de los personajes, así como el humor grueso y el protagonismo de “tipos exageradamente caricaturizados” (García Berrio, 1992, pp. 210-211), tanto dentro como fuera del texto.

Propongo leer la totalidad de este fenómeno –que inicia una tarde de verano, en la fila de un cine, en julio de 1946 y que concluye con la muerte de Vian en una sala de cine, una mañana de verano, el 23 de junio de 1959 a las 10:10–, como una *mise en abyme* a gran escala. Dicha metáfora puede sostenerse si consideramos que, como lo enuncia Dällenbach al revisar el concepto de *mise en abyme* de André Gide, “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991, pp. 15-16). De tal suerte, la metáfora especular permitiría entender los binomios autor-traductor, original-traducción y texto fuente-texto meta como relaciones literario-traductorales de complementariedad y complejidad antes que como dicotomías. Considero que la metáfora incluso puede ampliarse hasta abarcar las polaridades sociales que enmarcan los textos, convirtiéndolas así en otra clase de relatos especulares que desbordan los textos en cuestión, donde la relación de similitud, así como la correlación de “la dinámica interna entre el factor constructivo, [el] material constructivo y [el] principio constructivo” (Prada Oropeza, 1989, p. 88), nos permite

⁶ Dadas las connotaciones negativas que el término *hoax* puede tener en la actualidad, he decidido agregar el adjetivo “literario” cada vez que se utilice este término a fin de evitar interpretaciones que puedan salir de este campo de estudio específico.

considerar los textos en francés e inglés así como los paratextos como un sistema completo que merece ser estudiado. El título de mi trabajo se concibió en español con la intención de apelar a públicos más amplios que, al acercarse al tema, lo indagarán en bases bibliográficas y buscadores digitales en su lengua materna. Sin embargo, ya en el desarrollo del trabajo y tomando como base conceptual el libro de Dällenbach —sobre el que articulo la forma en la que entenderé este fenómeno—, noté que incluso en la traducción en español de dicho texto se prefiere mantener el término en francés, lo cual me permite asociar mi propuesta interpretativa con las propuestas de clasificación de esta estrategia según Dällenbach. Asimismo, puedo sortear el hecho de que, según la perspectiva o la preferencia de diferentes investigadores, en español puede haber variación entre: puesta en abismo, construcción en abismo, construcción o estructura abismal y abismación. Adicionalmente, me permite explicitar el hecho de que Gide optó por una ortografía arcaizante (*abyme*) en lugar de la que generalmente se utilizaba del término (*abîme*) a finales del siglo XIX, momento en el que caracterizó dicho fenómeno.

3) *Objetivos*

Por lo tanto, me propongo presentar y describir este estudio de caso para así dar cuenta del fenómeno y darlo a conocer en español, ya que existe poca información al respecto en nuestro idioma. De igual manera, me propongo identificar, ejemplificar y justificar la interpretación de *mise en abyme* en los diferentes planos de este sistema de textos, paratextos e implicaciones en el ámbito de “lo real material”. Asimismo, reflexionar acerca del aporte y pertinencia, si es que existe, de la *mise en abyme* dentro de los ET. Colateralmente, intento problematizar en torno a las limitaciones que supone la visión dicotómica en los ET. Con mi

investigación intento responder a las preguntas: ¿Qué elementos estilísticos permiten relacionar la figura de Boris Vian con la *mise en abyme*?, ¿cuál fue el contexto de producción de *J'irai cracher...*?, ¿cómo los elementos extratextuales dieron pie a la producción de *I shall spit...*?, ¿qué elementos diegéticos nos permiten percibir la *mise en abyme* y cómo fueron tratados en ambas versiones?, y, finalmente, ¿cómo afectan las decisiones de traducción de términos específicos en la interpretación de núcleos de sentido discursivo-ideológicos en la versión en inglés?

4) Selección de fuentes

Mi propuesta surge una vez que identifiqué el fenómeno a estudiar después de lecturas como: *J'irai cracher...*, la obra del autor en general, la biografía de Vian y la bibliografía que estudia al autor y a sus diferentes obras. El siguiente paso fue seleccionar las fuentes que serían la base de mi investigación. De *J'irai cracher...* decidí utilizar una reedición reciente: Christian Bourgois (2020) seguida del “Dossier de l’Affaire *J'irai cracher sur vos tombes*” (Anexo 1, fig. 1). La edición de la novela fue realizada por Ursula Vian (segunda esposa del autor) y el editor Christian Bourgois en 1973 y es la versión que se reimprime hasta la fecha⁷. La considero pertinente para mi trabajo puesto que va acompañada de una recopilación de

⁷ Decidí trabajar con esta edición después de revisar otras tres anteriores, dos en línea y una en físico (1973-Internet Archive [en facsímil], 2011-EbooksGratuits [versión electrónica sin garantía de integridad ya que la realizan entusiastas de la literatura y donde se incluyen las imágenes de la portada de la segunda edición de 1948 e ilustraciones de Jean Boulet], 2020-Livre de poche), aquí noté que no había modificaciones en el texto en francés, ni hechas por el autor ni por los editores. La de 1973, es la edición que se publicó después del veto de 20 años al primer Sullivan y que se indica en los libros publicados. Al no poder consultar en papel o facsímil digital las ediciones de la década de 1940, no puedo decir con certeza si hay alguna diferencia entre la versión que elegí y las primeras ediciones, aunque, después de una reunión en línea con la doctora Sitbon (De la Madrid Luna, 2024), pude constatar que hay ligeras diferencias entre el texto de 1946 y el de 1948 en francés. Sin embargo, según lo que me comenta la investigadora, son correcciones hechas a la transcripción del texto y no al contenido del relato. Además, en comunicación personal, Nicole Bertolt me confirmó que tanto esta versión como el *Dossier...* son documentos cuidadosamente revisados y que el último mencionado es el documento más completo con información paratextual en torno a este caso (De la Madrid Luna, 2023).

documentos de prensa contemporáneos al desarrollo de los hechos; dicha selección fue curada por Noël Arnaud en 1974 y revisada para esta edición por Nicole Bertolt, representante de la *Cohérie Boris Vian*, propietaria y directora de la obra de Boris Vian, y directora de su patrimonio. Para mi trabajo he decidido considerar este texto como la base para la autotraducción, ya que, aunque existen pequeñas diferencias entre la edición de 1946, la de 1948 y, probablemente, la de 1973, aparentemente son correcciones de erratas y no de contenido o de fondo.

Hay ediciones anteriores del texto en francés, como aquella publicada en 1946 por Les Éditions du Scorpion⁸ con pasta blanca con gris y rojo (Anexo 1, fig. 2). De esta edición se comenta que se terminó de imprimir el 8 de noviembre de 1946 y, según el censo de F. Roulman, hubo 8 impresiones, mucho más raras que la segunda edición de 1948 de la misma editorial, pero con pasta en color negro, rojo y blanco (Anexo 1, fig. 3) que es igual a la que aparece en la versión en inglés⁹ y hay una edición ilustrada por Jean Bouillet, también de 1947, con un tiraje de 960 ejemplares de los cuales 10 se sacaron de circulación (Anexo 1, fig. 4). Sin embargo, por cuestiones de limitación geográfica, de tiempo y de recursos, no he podido consultar esas versiones. No obstante, reitero que no hay nada que indique que el texto en francés haya sido modificado en su contenido narrativo. A pesar de eso, considero que podría enriquecer mi investigación consultar directamente las ediciones anteriores y lo integraré como parte de algún proyecto futuro.

⁸ Se puede encontrar una historia ficcionalizada acerca de la relación entre Vian y su editor en el libro *Bison Ravi et le scorpion rouge* de François Darnaudet y un artículo acerca de las obras publicadas en esta editorial por Darnaudet en el blog: <https://www.geocities.ws/polarnoir/edscorpion.html>

⁹ Me parece importante hacer notar la similitud entre la segunda edición de la versión en francés y la primera aparición de la edición en inglés ya que paratextual y gráficamente podemos notar qué tan estrecha es la relación textual y contextual entre los dos libros.

En inglés, consulté un facsímil digital¹⁰ de la edición de The Vendôme Press de 1948 (Anexo 1, fig. 5), publicado en coedición y distribuido por Les Éditions du Scorpion.¹¹ Para mi investigación era necesaria su consulta, pues es aquél que se publicó en el contexto de la persecución del texto en francés.¹² Además, la edición de Tam Tam Books de 1998 (Anexo 1, fig. 6.) podría arrojar resultados diferentes, ya que, al tener la oportunidad de cotejar dicha edición con la de 1948, pude notar que existen diferencias entre los textos en inglés, así como las atribuciones autoriales y traductorales, las cuales me gustaría tener la oportunidad de revisar a consciencia y trabajar en otro momento.

5) Descripción del capítulo

Para lograr mis objetivos, he dividido el trabajo en cuatro capítulos que corresponden a los ámbitos en que considero se operativiza la *mise en abyme* y que abarcan cuestiones de formación y *ethos* del traductor-autor, el papel de los agentes que rodearon a Vian y las pistas de la farsa localizables en el prefacio de *J'irai cracher...*, el capítulo I y el capítulo II de la

¹⁰ Consulté dicho facsímil lo consulté en la base de datos GALE PRIMARY SOURCES. [Archives of Sexuality and Gender](#) que proporciona una colección sólida y significativa de fuentes primarias para el estudio histórico del sexo, la sexualidad y el género.

¹¹ La coedición de *I shall spit on your graves* de Vernon Sullivan, se lleva a cabo con The Vendôme Press y se termina de imprimir el 2 de abril de 1948. En el artículo de Darnaudet se encuentra el siguiente comentario: “Es la traducción inversa de *J'irai cracher sur vos tombes* realizada por Boris Vian con la ayuda de Milton Rosenthal, un periodista norteamericano independiente de *Les Temps modernes*. The Vendôme Press es una fachada editorial, entonces aquí se trata de un verdadero Scorpion que no quiere decir su nombre. Sin embargo, su apariencia está calcada de los otros libros Scorpion. Éste es el libro objeto de las Éditions du Scorpion más raro y más caro de la editorial junto con las ‘tumbas’ de Boulet. Según las actas del proceso francés, este título tuvo un tiraje de 2000 ejemplares, pero los que no se vendieron (que fueron muchos) fueron machacados por decisión de la justicia. Entonces, es difícil decir cuántos existen realmente. En enero de 1951, en Londres, un stock de esta edición también se destruyó por mandato judicial. El texto en inglés de Vernon Sullivan se anunció primero con el título de *Ye shall Defile and Destroy Them* en la contraportada de algunos volúmenes de Scorpion” (Darnaudet, s/f).

¹² La doctora Sitbon me compartió que una primera versión del texto en inglés apareció por vez primera en la revista *Temps Modernes* y que trató de localizarla en los archivos de la revista y en la *Cohérie Boris Vian* [organización encargada de la difusión y preservación de la obra de Vian y que dirige Nicole Bertolt]. Sin embargo, fue imposible localizarla, lo que, en sus palabras, demuestra que “la cuestión del original que no existe todavía se plantea hoy” (De la Madrid Luna, 2024).

obra. En el primer capítulo de mi trabajo, “Boris Vian en abismo”, exploro las diferentes facetas creativas del autor, comenzando por la ficcionalización de sí mismo y de su entorno. Por cuestiones prácticas, me concentro únicamente en las obras literarias anteriores o contemporáneas a *J'irai cracher...* para hablar de aquellos rasgos de estilo que es posible identificar en esa época, sus fuentes de inspiración y su posicionamiento como creador literario, aunque Vian también se desempeñó como creador en otros ámbitos. Después, abordo la etapa previa a la publicación de la obra, el contexto que propició la creación de un personaje como Vernon Sullivan y la función que debía cumplir. Asimismo, trato nociones importantes para la creación de la metáfora de la *mise en abyme*, tales como la farsa y la *heteronimia* con base en la interpretación de Jean Ricardou, en el texto de Dällenbach (1991): “las ‘obras dentro de la obra’ reflejan la novela tanto como la novela refleja a la realidad” (p. 148), aunque con un giro: la realidad [del campo literario] dentro de la realidad que refleja la realidad de lo que pasa en la novela tanto como la novela incide en la realidad. Así, el pseudotraductor termina convirtiéndose en un traductor reconocido y continúa con su rol de importador de géneros y culturas.

En el segundo capítulo identifico y explico el papel que desempeñaron algunas personas cercanas a Vian para convertir a esta obra en el *bestseller* de ese año. Para ello, retomo las funciones de los personajes de Greimas cuya base es la *Morfología del cuento* de V. Propp: Michel Léglise como su esposa, cómplice literario, deuteragonista y donante; Jean d'Halluin como su amigo, editor, tritagonista y proveedor; Milton Rosenthal, a caballo entre personaje episódico y auxiliar y, finalmente, Daniel Parker como agresor, antagonista y adversario. También profundizo en el fenómeno de la pseudotraducción, presento los elementos que lo conforman y el objetivo a alcanzar. De igual manera, describo la pseudotraducción como estrategia de creación literaria para *J'irai cracher...* y los aportes

críticos y teóricos principales de Clara Sitbon (2016-), Marc Lapprand (1999-), David Martens (2013-) y Beatrijs Vanacker (2013-). Es posible vislumbrar indicios de la farsa desde el momento en que se publica *J'irai cracher...* y, para demostrarlo, me concentro en las pistas dejadas en el prefacio de la novela. En esta subsección, mi principal interés es sentar los antecedentes que serían la raíz de una traducción singular.

En el tercer capítulo, analizo lo que considero el meollo del fenómeno, aquello que caracteriza la singularidad de este estudio de caso. En un primer movimiento, los paratextos que cuestionan la relación autor-traductor, luego, los juicios de valor detonados por la persecución de Parker, el feminicidio, el cuestionamiento de la responsabilidad del autor, del traductor, del editor y la muerte de Vian en la sala de proyección de la película basada en la obra. También ahondo en la persecución legal, la necesidad de ubicar al *destinador*¹³ para saber quién debe asumir la responsabilidad de las acusaciones y la urgencia de presentar un original para exonerar al traductor de su presupuesta autoría disfrazada. Sin embargo, la estrategia no tuvo éxito, la farsa se descubrió y debieron asumirse responsabilidades. Como lo enuncia Sitbon (2014), una farsa es usada como recurso medular de la pseudotraducción, pero no es considerada como tal hasta que es descubierta. Cuando el engaño se descubre se abren nuevas posibilidades creativas e interpretativas para un texto que no era parte del proyecto inicial, una versión en inglés presentada como pseudoriginal que, aunque haya sido la peculiar autotraducción de una pseudotraducción, es también una *mise en abyme* que según

¹³ En el texto de Genette: “[...] el *destinador* se define por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida...” Cuando es del autor es autorial pero también puede ser editorial. “El autor y el editor son (entre otros, jurídicamente), los dos personajes responsables del texto y del paratexto que pueden delegar una parte de su responsabilidad a un tercero: un prefacio escrito por este tercero y aceptado por el autor pertenece aún, me parece, al paratexto alógrafo. Hay también situaciones en las que la responsabilidad del paratexto es en alguna medida compartida” (2001, p. 13). En el presente trabajo, el término *destinador* se encontrará en este trabajo refiriéndose en una primera instancia a lo enunciado por Genette y en una segunda instancia dentro de la propuesta de Greimas refiriéndose a quien va dirigido el texto.

la clasificación de Dällenbach (1991) se puede considerar enunciativa donde “el relato, [...], aspira a acosar el rostro invisible de su autor/lector inmanente. Pero ¿acaso no apunta simultáneamente, [...], a integrar al autor y al lector empíricos, excluidos del relato por definición?” (p. 99) y estructural donde es posible “detectar dos dispositivos puestos al servicio de la pseudo-identificación. El primero consiste en inyectar en la diégesis (a) el título del propio libro o (b) una *expresión equivalente*; el segundo, en actuar de modo que (c) el libro quede incluido en una secuencia reflexiva que ocupe su lugar”. (p. 135).

Mi trabajo culmina con una selección de fragmentos que ejemplifican cómo se articulan algunas de las categorías de *mise en abyme* catalogadas por Dällenbach en ambos textos. Para la interpretación de los fragmentos considero dos ejes temáticos: la *metaficcionalidad*¹⁴ y la *interseccionalidad*.¹⁵ También tomo en cuenta elementos de la gramática discursiva para la micro, macro y superestructura en relación con los paratextos. Para apoyar mis hipótesis, realizo un análisis de elementos cuantitativos para comparar, *grosso modo*, ambos textos con ayuda del programa en línea Voyant Tools. Me parece pertinente, para cerrar mi trabajo, comentar la versión en inglés basándome en la propuesta de Molina y Hurtado (2002) para las *técnicas de traducción*. De esta manera puedo concentrarme en el texto de 1948, puesto que de esta versión poco se ha hablado al revisar el asunto *J'irai cracher...* y reflexiono en torno a ella como un sistema funcional y dinámico.

¹⁴ Se considerará como metaficcionalidad al constructo formado por lo propuesto por Dällenbach en *El relato especular* en cuanto a la *mise en abyme* como “enclave que guarda relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991, p. 16) y la metadiégesis o metarrelato enunciado por Genette en *Figures III*, como “un relato primero al interior del que se narra un segundo [relato]” (1966, p. 239).

¹⁵ Se entenderá interseccionalidad como un concepto que “consiste en un conjunto de ideas y prácticas que afirman que el género, la raza, la clase, la sexualidad, la edad, la etnicidad, la disposición y fenómenos afines no pueden ser entendidos analíticamente de manera aislada, sino como constructos que remiten a una constelación de entrecruzamientos de relaciones de poder que propician realidades materiales de inequidad y experiencias sociales diferenciadas para los individuos y los grupos insertos en dichas constelaciones” (Collins & Chepp, 2013, pp. 59-60). Para el caso de *J'irai cracher...* considero los constructos de raza, clase social, sexo y violencia en el entramado textual a través de las elecciones en el texto 2 al traducir los términos “*N(n)oir.s*” y “*nègre.s/négresse*” del texto 1.

En mis conclusiones, examino los datos fruto de mi investigación que me permitieron verificar o modificar las hipótesis iniciales. Finalizo planteando cuestiones a explorar a partir de los hallazgos de este esfuerzo tan enriquecedor como apasionante.

Capítulo 1: Boris Vian en abismo

La enfermedad cardíaca de Vian se convirtió en el motor de su polifacetismo puesto que tenía la seguridad de que no llegaría a los 40 años; así mismo la enfermedad moldeó la relación con sus padres, lo cual se puede entrever en sus obras. A los quince años compra su primera trompeta y a los dieciséis inicia su primera orquesta de jazz en compañía de sus hermanos y algunos amigos. La lectura y escritura son habilidades que se ejercitan en la familia Vian cotidianamente, prácticas que fortalecen un intelecto demasiado exagerado y fantasioso para el gusto de sus profesores. Aprueba con facilidad sus estudios gracias a la facilidad que tiene para ellos y las exenciones médicas. Su salud es la causa por la que no fue movilizado durante la Segunda Guerra Mundial así que tiene la oportunidad de continuar con sus estudios y las *surprise-parties*. Sin embargo, estar lejos del frente no le impidió resentir los estragos de la guerra: en septiembre de 1939 llamaron a las filas de combate a su hermano mayor, Léo, y, en 1944, unos asaltantes asesinaron a Paul Vian, su padre, durante un robo a la casa de Ville d'Avray.

También en 1939, entró al *École centrale des arts et manufactures*, donde obtuvo su título de ingeniero en 1942 y empezó a trabajar en la AFNOR¹⁶ donde permaneció durante cuatro años para hacerse cargo de su nueva familia, entonces compuesta por su hijo Patrick y su esposa Michelle Léglise-Vian con quien había contraído nupcias en 1941. Los hermanos Vian conocen a Michelle Léglise y a su primo Jaques Loustalot, “el Mayor”, en 1940 durante alguna de las *surprise-parties* que organizaban. El Mayor se convirtió en un personaje recurrente en la obra de Boris y Michelle fue su cómplice literario.

¹⁶ *Association française de Normalisation*, organización que representa a Francia en la Organización Internacional de Normalización (ISO) desde 1926.

La producción escrita de Vian incluye: poemas, novelas, guiones cinematográficos, sketches, canciones, obras de teatro, artículos en revistas y periódicos, relatos cortos (*nouvelles*), crónicas y traducciones. En diferentes momentos de su amplia producción se observa cómo tanto él como las personas a su alrededor se vuelven personajes y en ese espacio literario se genera “la integración de lo otro en lo mismo, la oscilación entre dentro y fuera” (Dällenbach, 1991, p. 43).

No obstante, antes de iniciar el análisis que permita identificar la *mise en abyme* en *J'irai cracher...* y en su versión en inglés, así como extender esa metáfora al fenómeno que se estudiará en este trabajo, es preciso mencionar los cuatro puntos de referencia que Lucien Dällenbach proporciona según su interpretación del *Journal* de André Gide en su libro *El relato especular para la mise en abyme*:

- a) Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*.
- b) Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.
- c) Evocada mediante ejemplos tomados de diferentes ámbitos, constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato literario ni de la literatura en sí.
- d) Debe su denominación a un procedimiento heráldico que Gide, con toda certeza, descubrió en 1891.

Este último punto suscita ya unas cuantas observaciones:

- a) La palabra *abyme* es aquí un *terminus technicus*. [...] “*Abîme*. - Corazón del escudo. Se afirma que una figura está abismada cuando se haya con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas”.
- b) Aunque Gide no pase de la alusión, con lo anterior nos basta para comprender lo que tiene en mente: está cautivado, quizá, por la *imagen de un escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura*.
- c) Más que preguntarnos si semejante figura existe en heráldica, si no será fruto de la imaginación de Gide, tomemos la analogía por lo que vale:[sic] como tentativa de plantear una estructura de la que puede proponerse la siguiente definición: ***es mise en abyme todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*** (Dällenbach, 1991, pp. 15-16, énfasis mío).

En la metáfora que se considera para este trabajo, se piensa todo el fenómeno como texto, desde el momento en el que Vian propone al editor Jean D'Halluin proporcionarle el

próximo *bestseller*, hasta el momento de su muerte durante la proyección de la versión cinematográfica del primer Sullivan.

Previo a este periodo, Vian ya tenía una considerable producción literaria (Anexo 2, tabla 1); en 1941 comienza la escritura de una recopilación de escritos poéticos, *Cent Sonnets*, que termina en 1944, pero se publica por primera vez en 1984. En el mismo año que comienza su escritura poética, empieza a trabajar lo que se convertirá en la antología de libretos para cine: *Rue des ravissantes* (1941/59 - 1977)¹⁷ y *Cinéma science-fiction* (1946/1958 - 1964). La *nouvelle* es también un género que acompañó gran parte de su producción literaria. En 1941, escribe *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* como regalo para su esposa durante la convalecencia de un problema tiroideo detectado luego del nacimiento de su primer hijo. Al ser este un texto muy personal, no fue lanzado al público hasta 1996; otros títulos de *nouvelles* son: *Les fourmis* (1946/49 - 1949), *Le loup-garou* (1945/51 - 1970), *Le ratichon baigneur* (1946/51 - 1981), y *Les lorettes fourrées* (1946/49 - 1962). Antes de *J'irai cracher...*, escribió las novelas *Trouble dans les Andains* (1942/43 - 1966) y *Vercoquin et le plancton* (1943/44 - 1946), esta última es la que llegó a manos de Queneau quien le permitió entrar en contacto con la editorial Gallimard, que la publicaría en 1946 y lo animaría a iniciar el proyecto de dos novelas más: *L'écume des Jours*¹⁸ (1946 - 1947), título con el que competiría para el premio de la *Pléiade* y *L'automne à Pékin* (1946 - 1956).

¹⁷ La primera de las fechas entre paréntesis, que acompaña a los títulos de las obras de Vian, indica el año de producción-escritura (en algunos casos son proyectos que se realizaron en un periodo de tiempo extenso, de ahí el uso de la diagonal), y la segunda indica el año de la primera edición en libro, es necesario tener especial atención en este dato para las antologías o recopilaciones de libretos para cine, de *nouvelles* y de colaboraciones en revistas.

¹⁸ Vian considera esta obra como su primera novela y concede a las anteriores el estatus de *nouvelles* como se comentará más adelante. No obstante, en la página oficial del autor: <https://www.borisvian.org/ouvrages.html>, están clasificadas como novelas.

Como se puede observar en lo antes presentado, el año de 1946 es un año de emociones literarias y de gran fuerza creativa para Vian, ya que publica la primera de muchas colaboraciones con la revista *Jazz Hot* (posteriormente recopiladas en *Ecrits sur le jazz* [1946/59 - 1981¹⁹]), y conoce a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, quienes lo invitan a unirse al equipo de *Temps Modernes* para escribir sus *Chroniques du menteur*²⁰ (1946 - 1974²¹), pierde el premio de la *Pléiade*, comienza a colaborar con el periódico anarquista “La Rue” y, finalmente, en las vacaciones de verano escribe *J’irai cracher...* que se publicará en noviembre de ese mismo año.

1) Vian autor

Como es posible observar en la tabla 1 del Anexo 2, no había molde que limitara la producción de Vian: ni los géneros, ni las ideologías, ni las corrientes artísticas o literarias. Su producción escrita es el resultado de una época donde el mundo convulsionaba, donde “la idea de una humanidad respetuosa de sí misma vaciló” (Touret *et al.*, 2008, p. 81). Vian comenzó a escribir un par de años después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, era consciente del entorno, pero tomó la justa distancia que su intelecto le permitió para así aplicar un método de escritura particular, en el libro *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, Touret comenta lo siguiente:

La formación científica de Vian lo dota de una gran virtuosidad en la creación de otra realidad. Uno piensa en el surrealismo, pero su obra no le debe nada al automatismo, sino que privilegia los procesos concertados y lúdicos (2008, p. 227).

¹⁹ Si bien estos textos se publicaron en los números correspondientes a la publicación periódica, la fecha aquí consignada es la de su publicación como recopilación en un tomo de libro.

²⁰ En esta recopilación aparecen también textos que fueron escritos para *Les Temps Modernes* pero que fueron rechazados como: “*Impressions d’Amérique*” y “*Pas de crédits pour les militaires*”.

²¹ Fecha de la publicación en antología, ver nota 17.

Cuestionó su entorno y se rebeló siempre que pudo, pero no lo hizo irreflexivamente sino a través de su escritura en un ejercicio de “creación [que] supone un conocimiento profundo del conjunto de la herencia cultural: jugar con las formas implica que se conozcan las reglas” (*ibid.*, p. 400). No se adhirió a ninguna corriente literaria ni a un género en específico, los asimiló todos, los desmontó y los volvió a armar desde sus cimientos, pero no como un mero ejercicio de mimesis, sino que los hizo pasar por procesos paródicos y lúdicos que transformaron tanto al proceso mismo como al producto y a quien lo produce. Siguió las enseñanzas que Alfred Jarry plasmó en su *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, fundacional de lo que en 1948 se convertiría en el Colegio de ‘Patafísica’²². Los principios de la ‘patafísica fueron parte de su producción y la forma en la que dirigió su vida, porque no le exigían permanecer inmóvil, sino que le permitían cuestionar y jugar con el canon.

En lo enunciado por Jarry se pueden observar elementos que formarán parte del quehacer de Vian en todas sus formas y que permitirán en mi análisis extender la metáfora de la *mise en abyme*, ya que, como se enuncia antes de la parte de la definición:

La patafísica, cuya etimología debería escribirse “επτ (μετά τά φουδστχχ’)” y ortografía real debería ser 'patafísica, precedida de un apóstrofo, con el fin de evitar un juego de

²² Jarry consagró el capítulo VIII (“Definición”) del libro II (“Elementos de ‘patafísica”) a la noción que define de la siguiente manera: “DEFINICIÓN. - La ‘patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que concede simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad” (1911, p. 22).

Tanto Vian como Raymond Queneau tuvieron un papel importante en la creación del Colegio de ‘Patafísica y ambos fueron “Sátrapas”, que es uno de los títulos para los miembros de ese colegio. Posteriormente, en honor a su obra de teatro *L'Équarrissage pour tous*, a Vian se le otorgó el título de “*équarriseur de première classe*” (descuartizador de primera clase) y, en 1952, el de “Trascendente sátrapa”. El Colegio de ‘Patafísica fue creado el 11 de mayo 1948 para celebrar el cincuentenario de *Gestos y Opiniones del Doctor Faustroll patafísico*, escrito en 1898 por Alfred Jarry, pero publicado en 1911. Es bastante difícil definir las actividades de este grupo, puesto que no es una empresa seria.

En la “Cité Véron”, donde compartían terraza Vian y Jacques Prévert, se la bautizó como la “Terraza de los Sátrapas”. Aquí Vian, Prévert y su gata Labyronette acogieron las fiestas mayores del Colegio y más precisamente todas las que celebraban al Barón Mollet. El Colegio de ‘Patafísica decretó un periodo de ocultación, pero, según parece, el 20 de abril del 2000 celebraron la Desocultación. El Colegio sigue activo actualmente.

palabras fácil, es la ciencia de lo que se añade a la metafísica, ya sea en ella misma o fuera de ella, extendiéndose tanto más allá de ésta como ésta más allá de la física. Por ej., puesto que el epifenómeno es a menudo el accidente, la ‘patafísica será ante todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay más ciencia que la de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que puede, y quizás deba, verse en lugar del tradicional, siendo que las leyes que se creían haber descubierto en el universo tradicional son también correlaciones de excepciones, aunque más frecuentes, en todo caso de hechos accidentales que, al reducirse a excepciones poco excepcionales, ni siquiera tienen el atractivo de la singularidad (1911, p. 21; énfasis mío).

De esta manera, valerse de la “ciencia de las soluciones imaginarias”, fue para Vian el fruto de un arduo trabajo intelectual y creativo. Por esa razón no se le puede clasificar como perteneciente a un movimiento literario. Generalmente, se le considera como precursor de movimientos que se concretarían después de su muerte, como el benjamín tanto del *Nouveau Roman* como del Oulipo que se consolida a lo largo de los años 1960-1980, ya que en su escritura se ejercita la ruptura con la tradición que toma al mismo tiempo una forma menos mediatizada y más sistemática en sus búsquedas experimentales, lo que también se acerca a la ‘patafísica. La creación se organiza alrededor de limitaciones escogidas, proceso afín al del *Nouveau Roman* (Touret *et al.*, 2008, p. 397).

Hay una experimentación con los géneros, temas y corrientes literarias evidente durante toda su producción. También fue una constante en su obra el motivo del juego como parte del proceso creativo, como tema y como recurso retórico. Así, las primeras obras que escribe son parodias donde se retrata su entorno cercano (*Vercoquin...*), parodias de géneros clásicos como el cuento de hadas (*Conte de fées...*), y la parodia de un subgénero de la novela de detectives en *Trouble...*, donde los personajes están en busca de un objeto misterioso el “*barbarin fourchu*”. A pesar de la extensión de las obras (196, 125 y 190 páginas respectivamente), el mismo Vian consideraba sendos textos como *nouvelles* y otorgaba el estatus de su “primera novela” a *L’écume...* (1946 - 1947).

En el *Conte de fées...* y en *Trouble...* se puede identificar una estructura que coincide, al menos en parte, con los elementos establecidos por el formalista ruso Vladimir Propp en su libro *Morphologie du conte* (1928). Los que se identifican claramente son: aquellos relacionados con la búsqueda del héroe (de un objeto importante para él), algunas de las 31 funciones que Propp define como “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1965, p. 31), los personajes y las esferas de acción relacionadas con ellos.

En *Trouble...* se incorporan también elementos relacionados con la novela de detectives. En el artículo “Un estudio en negro: La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes hasta la actualidad” de Isabel Santaulària en el capítulo II del libro *Género y cultura popular. Estudios culturales I* (2008), se definen algunos de sus subgéneros:

La **novela de crímenes** se centra en el crimen o el criminal y es un subgénero que minimiza o elimina el proceso de investigación para centrarse en los condicionantes del crimen y la psicología del criminal. El **thriller** define a un género en el que el héroe tiene que luchar contra un enemigo con gran capacidad de destrucción o sacar a la luz una conspiración. Dentro de la ficción de detectives, el término se utiliza para definir a aquellos subgéneros en los que el objetivo del detective no es resolver un misterio, sino que la investigación está dirigida a acabar con un villano que puede ser un individuo, una compañía o una organización oficial o no oficial (pp. 68-69; énfasis en el original).

Si se tienen en cuenta los elementos antes mencionados, *Trouble...* es un texto que se encuentra a caballo entre la *nouvelle* y el thriller como subgénero de la novela de detectives. Así, se observa cómo el autor juega con los diferentes modelos genéricos y es evidente el aspecto lúdico en los temas, las búsquedas en *Conte de fées...* y *Trouble...*, las *surprise-parties* en *Vercoquin...* y el contraste entre las primeras salidas de los personajes, su inocencia y los eventos trágicos de la segunda parte en *L'ecume...*

Como estrategia retórica, los juegos de palabras fueron un recurso presente en todas las obras de Vian: novelas, crónicas, canciones, obras de teatro, inventos, etc. Los tipos más abundantes de esta figura fueron el calambur y el *mot-valise* (cruce léxico). También se encuentra el juego en sus textos periódicos como, desde el título, las *Chroniques du menteur*. Si bien las crónicas del mentiroso fueron pocas, (cinco publicadas en *Temps modernes* además de algunas otras que se escribieron, pero no llegaron a publicarse sino mucho después como se mencionó anteriormente²³), se puede ver en ellas el sentido del humor que caracterizó a Vian. En palabras de Lapprand (2006):

[Vian es un] gran escritor de humor, a menudo negro y chirriante, que nos provoca una risa irónica, una risa a carcajadas o incluso nada de risa. Nadie discutirá que la obra de Bison Ravi está, de un extremo al otro, impregnada de humor, farsa y engaño (p. 78).

En la cita antes presentada el término en francés que se relaciona con diferentes obras de Vian es *canular*. El Centre National de Ressources Textuelles (CNRTL) lo define, en su segunda acepción, de la siguiente manera: “Broma, farsa; en particular una *nouvelle fantasiosa*²⁴”. En su primera acepción, relaciona este término con la novatada, donde el alumno más antiguo y con mayor conocimiento engaña de manera divertida a los alumnos nuevos e ingenuos. Para sus crónicas, Vian utilizó un “sistema” de escritura, donde el relato se fundamenta sobre un hecho real y luego se le atribuyen otros hechos no reales. El mismo proceso es utilizado en el paratexto que acompaña a su novela *L'écume...* En la versión que consulté en español, se le nombra como “preámbulo” y aquí se observa una cierta poética que se relaciona con sus crónicas, con lo que más adelante será el *Affaire...* y con su producción en general:

²³ Ver nota 20.

²⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/canular>

Lo más importante en la vida es emitir juicios *a priori* sobre todas las cosas. Parece ser, en efecto, que **las masas están equivocadas y que los individuos siempre tienen razón**. Hay que abstenerse de deducir normas de conducta al respecto, pues no necesitan ser formuladas para que alguien las siga. **Sólo dos cosas son importantes: el amor, en todas sus formas, con chicas bonitas, y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington. El resto debería desaparecer, pues el resto es feo**, y las pocas páginas de demostración que siguen cobran toda su fuerza del hecho de que **la historia es enteramente auténtica, puesto que la he imaginado de cabo a rabo**. Su realización material propiamente dicha consiste esencialmente en una **proyección de la realidad**, en una atmósfera oblicua y caldeada, sobre un plano de referencia irregularmente ondulado y distorsionado. Como se ve, es un procedimiento confesable donde los haya.

Nueva Orleans.

10 de marzo de 1946 (Vian, 2010, pp. 85-86; énfasis mío).

En este *paratexto autorial* se retoman aspectos de la ‘patafísica que se mencionaron anteriormente: la primacía de lo particular sobre lo general, se enuncian las prioridades del autor: el amor y la música y lo bello sobre lo feo. También se abordan, someramente, nociones de verosimilitud cuando habla de la proyección de la realidad y (en el texto en francés queda de manifiesto por el uso del adjetivo “*vraie*”), cuando se refiere a que la historia es “verdadera” porque la imaginó de cabo a rabo. Así que, en cierta manera, en este texto se retoma el mismo “sistema” de escritura de las crónicas.

Los paratextos autoriales tienen una función de guiño en las obras de Vian. Si bien éste es un prefacio en forma (y se encontrará uno parecido en *J’irai cracher...* aunque con algunos rasgos característicos que se analizarán en el capítulo dos), es posible observar el gesto provocador desde *Conte de fées...*, donde el epígrafe con el que inicia la obra es el siguiente: “‘El primer capítulo no es mío.’ El autor”(Vian, 1999, p. 17).

Deja así de manifiesto que, desde ese momento existía, en el proceso creativo de Vian, una actitud contestataria respecto a la figura y funciones del autor, también respecto al canon de género ya que las obras que se han mencionado forman parte de lo que se considera

géneros menores de la literatura, a saber, el cuento, la novela romántica adolescente y la novela *noir* o novela de detectives.

2) *El nacimiento de Vernon Sullivan*

Vernon Sullivan nació una tarde de julio de 1946 en la fila de un cine. Su nacimiento no fue fortuito, sino que fue la consecuencia lógica de una serie de eventos dentro del entorno cercano de Vian y del campo literario de la época. Durante los años que siguieron a la segunda guerra mundial el *noir* y el *hard-boiled*²⁵ tuvieron un gran auge. En el libro *French and American Noir*, Alistair Rolls y Deborah Walker ubican los orígenes del *french noir* en “ese traumático periodo cuando los *années noires* dieron paso a la Guerra Fría. [...] El camino *noir* se tiende entre deseo y conocimiento; es una forma de comprometerse y como tal, es profundamente fetichista” (2009, p. 7). En este texto se relata también cuales fueron los inicios de la *Série Noire* de la editorial Gallimard:

A inicios de 1945, Marcel Achard convenció a Marcel Duhamel de organizar la publicación en francés de tres obras de ficción de detectives *hard-boiled*, los textos fueron escritos por autores ingleses: Peter Cheney (*Poison Ivy* y *This Man is Dangerous*), y James Hadley Chase (*No Orchid for Miss Blandish*) (2009, p. 30).

En este libro, se considera a Vian como mano derecha de Duhamel y como un personaje con un rol principal tanto en la importación de la literatura *noir* en Francia como del sonido del jazz de Nueva Orleans, “y aun así, en ambos casos, su rol de importador siempre debe evaluarse en contraposición con su papel de productor de literatura y música como artista francés que trabaja en Francia” (2009, p. 31).

²⁵ En el ámbito hispánico, Santaulària (2008) utiliza el término *hard-boiled* y novela negra como sinónimos y a define esta última como: “[...] otro subgénero detectivesco que se originó en Estados Unidos y que se distingue por la presentación del detective y de la sociedad en la que se emplaza la acción” y donde “a diferencia de la fórmula clásica –que en la mayoría de los casos se desarrolla en un espacio cerrado en el que se ha cometido el crimen y en el que se encuentran los sospechosos que el detective tiene que investigar– el detective de la novela negra se enfrenta a crímenes urbanos que le obligan a recorrer la gran ciudad y a moverse en diferentes ambientes, desde los barrios más sórdidos y degradados a las áreas donde habitan los ricos y poderosos en sus lujosas mansiones” (p. 68; p. 83).

Dos aspectos nucleares de este género resaltan gracias al análisis de este libro, primero: “la ficción *noir* en Francia [...] nació gracias a la traducción, en la unión de dos lenguas y dos tradiciones culturales y literarias” (2009, p. 31); y segundo: “la forma híbrida que surge necesariamente de tal fusión se hace más compleja, en este caso, por el hecho de que Peter Cheyney y James Hadley Chase [...] se hacían pasar por estadounidenses” (2009, p. 31). La *Série Noire* rápidamente ganó renombre y casi la totalidad de la novela *noir* que circulaba en Francia era traducida y publicada por Gallimard.

Fue en este contexto que Jean d’Halluin, joven editor que quería poner su editorial en el mapa, *Les Éditions du Scorpion*, pidió a Vian un favor: que le ayudara a encontrar y traducir un *bestseller*, dado que el género *noir* era el más popular del momento y deseaba encontrar un título que aún no hubiera sido descubierto por Duhamel. Vian le propone ser él quien escriba en 15 días ese éxito de ventas: el texto tendría los elementos que habían vuelto famosos a otros libros de ese tiempo: sexo, violencia y escándalo, a la manera de los escritores conocidos de la época y, justo con ese objetivo, había que tener como representante a un autor que estuviera a la altura de Raymond Chandler y Henry Miller.

El autor elegido para presentar este texto fue Vernon Sullivan. En el prefacio de la novela en la que se presenta como autor, no se habla de su génesis, si no que se relata el encuentro entre este personaje y el editor. La fecha coincide, pero el encuentro es diferente. Una vez más, se utiliza un hecho verdadero sobre el cuál construir la mentira:

Aproximadamente en julio de 1946, Jean d’Halluin conoció a Sullivan en una especie de reunión franco-americana. Dos días después, Sullivan le llevó su manuscrito. En el inter, le dijo que se consideraba más como un negro que como un blanco, a pesar de que había pasado la línea; se sabe que, todos los años, varios miles de “negros” (reconocidos como tal por la ley) desaparecen de las listas de censo y pasan al bando opuesto; su preferencia por los negros inspiraba a Sullivan un tipo de desprecio hacia los “buenos negros”, hacia aquellos a los que los blancos dan afectuosamente palmaditas en la espalda en la literatura” (Vian, 2020, p. 7).

El primer aspecto sobresaliente dentro del discurso del autor es la raza, ya que se lo presenta como un hombre americano con sangre negra y de piel clara que puede pasar desapercibido entre los blancos, es decir, el escritor aprecia más a los negros que a estos últimos. También, se instala el misterio en torno al autor so pretexto de evitar represalias en Nueva York: “El contrato firmado por Jean d’Halluin y Vernon Sullivan tiene una cláusula en la que el editor da su palabra de no revelar el verdadero nombre de su autor” (Vian, 2020, p. 176).

Desde el momento en el que se decidió poner en marcha el proyecto, comenzó a tejerse una serie de elementos que darían forma al *canular*.

A) La *farsa*²⁶

La novela que Sullivan escribe es analizada por diferentes críticos e investigadores literarios como un *canular* o *hoax* literario, según la tradición literaria desde la que se aborde el fenómeno. Sin embargo, aunque los conceptos relacionados con los términos se vinculan con la decepción o el mal gusto, en ningún momento se pierde la dimensión lúdica de engaño o farsa. Para describir este hecho Sitbon (2014) propone utilizar el término en inglés *hoax* (literario) por su riqueza, ya que:

[...] en términos lexicológicos el *canular* sólo tiene un pariente más, el adjetivo “*canularesque*”. Ningún verbo, ningún agente y ninguna “víctima” pueden ser identificados. El campo léxico del *hoax*, sin embargo, es mucho más rico. La lengua inglesa, por su mayor flexibilidad, nos propone en efecto un verbo, *to hoax*, pero también un agente, *the hoaxer*, y una víctima, *the hoaxee*. Igualmente, la decisión de utilizar el término en inglés nos permitirá poder afinar y precisar la función del autor cuando regularmente es arquitecto del *hoax*, y poder definirlo como *hoaxador*. **Ese *hoaxador* es una figura compleja que podría, aparentemente, ser explicado por la idea de deconstrucción literaria** (p. 94; énfasis mío).

²⁶ Para precisiones acerca de cómo se entiende el término farsa en este trabajo, véase en la introducción el apartado “propuesta interpretativa”.

Si bien estoy de acuerdo con las precisiones terminológicas que propone Sitbon como experta en el tema, para mi trabajo creo pertinente utilizar el término farsa, porque considero que, para el lector en español, mantiene las ideas de engaño y juego que serán importantes para mi análisis. Además, considero que es una decisión lógica ya que mi propuesta de interpretación se apoyará en la metáfora de la *mise en abyme* (puesta en abismo)-puesta en escena, un término relacionado con un género dramático puede ser bastante productivo. Así, en caso de ser necesario, para mi trabajo podré hacer uso de los términos: *farsa* como el fenómeno, *farsante* como el agente, *farsesco* como adjetivo para los eventos que lo ameriten y *farsear* en caso de necesitar un verbo; también considero utilizar otros, en el entendido de que estos se refieren a lo definido anteriormente por Sitbon e incluso, de creerlo necesario, considero utilizar tanto el término en francés como los propuestos en inglés o derivados de ellos.

También me parece importante no perder de vista lo que se refiere al autor como el arquitecto de la farsa, como “figura compleja que podría, aparentemente, ser explicada por la idea de deconstrucción literaria”. En este estudio de caso, la deconstrucción literaria rebasa la *diégesis*²⁷ y los roles dentro del fenómeno literario para transformarse en la metáfora especular de la *mise en abyme*.

²⁷ “La *diégesis* designa (según un uso ahora difundido) el universo del relato primero” (Genette 1982, p. 239, nota 1), también se menciona en la nota 4 de *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel “no en el sentido platónico-aristotélico, sino en el que ha dado Genette: ‘el universo espaciotemporal que designa el relato’ (1972, 280). [...] La noción de historia y la de *diégesis* pueden utilizarse como términos sinónimos, como el *contenido narrativo* de un relato; aunque cuando las necesidades analíticas lo requieren, es pertinente la sutil distinción que propone Genette: si la *diégesis* es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la *diégesis*; es decir el concepto de *diégesis* o universo diegético tiene una mayor extensión que el de la historia” (1998, p. 11).

Esta estrategia literaria permite cuestionar el lugar, el estatus, así como la legitimidad del autor. De los tres tipos que enuncia Sitbon, la farsa de Vian-Sullivan se relaciona con la imitación donde se desea exponer las fallas de un sistema literario preconcebido, ya sean las fallas del campo donde se producen, de recepción, de contenido o de lo establecido por el género. Sin embargo, la farsa no se considera como tal hasta el momento en el que se descubre, es hasta el momento de su revelación que se entiende y al mismo tiempo se destruye como estrategia creativa, aunque también abre nuevas posibilidades interpretativas. La farsa, en este sentido, designa tanto al proceso como al producto y así se relaciona estrechamente con la traducción y, por esta razón, es que la pseudotraducción es una de las herramientas más productivas para presentar este tipo de farsas. Sitbon pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre la farsa literaria y la deconstrucción una vez que ésta se revela puesto que:

Ese cambio de estatus va a la par de una inversión de la función del autor, donde la dinámica se transforma al poner al frente la ficcionalidad de una o varias instancias autoriales implicadas en el seno del *hoax*. En resumen, un *hoax* jamás puede ser leído como tal, a menos de que sea objeto de un análisis retrospectivo. Ese carácter retrospectivo sugeriría que el *hoax* puede tener un alcance profundamente deconstructivo, inherente a su estructura. La revelación es el pilar estructural del *hoax* y efectúa una división inevitable entre el “*hoax* en potencia” y el “*hoax* en acción” (2014, pp. 95-96).

Vian, como traductor, y d'Halluin, como editor, se esforzaron en darle credibilidad a la farsa, primero al crear a Sullivan y, después, al anclar a este personaje en el prefacio de la obra: se le otorgó una nacionalidad, una raza, un posicionamiento respecto a ella y un estilo literario²⁸. Sullivan sería quien llevaría la responsabilidad del texto que en realidad no

²⁸ Este elemento acerca del estilo o filiación literaria de Sullivan queda de manifiesto en el prefacio, rasgo que se analizará en el capítulo 2.

“escribió” sino que solamente “firmó”. Cuando comienzan las persecuciones legales, incluso se le dota de mayor verosimilitud al hablar de los términos de su contrato²⁹.

Todos los elementos que servían para conformar la farsa también dotaron a Sullivan de una serie de características que lo llevaron a un estatus diferente al de un nombre de pluma o un juego de identidad como en otros de los textos de este autor, Sullivan cobró una autonomía que no había tenido ninguno de sus otros alias, lo que nos permite reflexionar acerca de la figura autorial en este caso.

Aunque hasta el momento se han utilizado términos como nombre de pluma y alias al referirse a cómo Vian firmaba algunos de sus textos, es necesario hacer algunas precisiones terminológicas para explicar cuál fue la estrategia elegida para Sullivan.

B) La *heteronimia*

Para abordar este aspecto dentro de la totalidad del fenómeno, creo que es importante abundar acerca del *peritexto* relacionado con el nombre del autor. Para explicar el fenómeno, retomaré las imágenes presentadas en la introducción y algunas otras para poder comentar acerca de la función de quienes aparecen consignados ahí. De momento sólo abordaré el nombre del autor, pero más adelante abundaré en el del traductor en ese espacio peritextual.

En *Umbrales*, Genette explica la función del lugar en el que se encuentra el nombre del autor:

[...] las inscripciones del nombre en la portadilla y en la cubierta no tienen la misma función: la primera es modesta y por así decirlo legal, generalmente más discreta que la del título; la segunda tiene dimensiones variables según la notoriedad del autor y, cuando las normas de la colección se oponen a toda variante, una sobrecubierta le deja el campo libre, o una faja permite repetirlo en caracteres más insistentes, y a veces sin nombre de pila. El principio de esta variante es simple: cuanto más conocido es un autor, más se ostenta su nombre, pero esta proposición tiene al menos dos atenuantes: en principio, el autor puede ser célebre por razones extraliterarias antes

²⁹ Cita de la página 26: “El contrato firmado por Jean d’Halluin y Vernon Sullivan tiene una cláusula en la que el editor da su palabra de no revelar el verdadero nombre de su autor” (Vian, 2020, p. 176).

de haber publicado lo que sea; luego, una práctica promocional de tipo mágico (hacer como si para obtenerlo) lleva al editor a adelantar un poco la gloria imitando sus efectos (Genette, 2001, p. 37).

El nombre de Sullivan como autor aparece en la portada, lugar que corresponde al autor en la época y el género (Anexo 1, fig. 2), tal como se puede observar en los ejemplares de la *Série Noire* (Anexo 1, fig. 7), que hoy en día continúa publicándose y está formada por más de 2800 títulos³⁰.

En la edición, de tiraje limitado, ilustrada por Jean Boulet, en la portada aparece el nombre del artista debido a que el énfasis no está puesto en la novela sino en las ilustraciones. Sin embargo, en la portadilla, el autor recupera su estatus a través de la disposición de la información que ahí se encuentra (Anexo 1, fig. 4).

En las versiones en inglés de la novela, apreciamos un cambio de información que va de la mano con la distancia temporal. La edición contemporánea a la segunda edición en francés mantiene la misma disposición y diseño de la primera y segunda edición del texto en francés, mientras que, en aquella publicada en la década de 1990, no sólo cambia el nombre del autor en la portada, sino también el título de la obra (Anexo 1, fig. 6), fenómeno interesante que se explorará en futuras investigaciones.

En su libro, Genette aborda el tema del *pseudonimato* como un conjunto de “prácticas que consisten en no inscribir al frente de un libro el nombre legal de su autor” (2001, p. 44). Después de una serie de reflexiones acerca de los diferentes tipos de esas prácticas con sus ejemplos, decide definirlo como “un autor real que ‘firma’ su obra con un nombre que no es exacta o completamente su nombre legal” (p. 45). Aunque el caso de Sullivan podría simplificarse para entrar en esta definición, estoy segura de que se trata de un fenómeno más

³⁰ <https://unciegoconunapistolablog.wordpress.com/2017/01/25/la-serie-noire-de-gallimard/>

complejo, relacionado con lo que presenta unas páginas después al hablar de Kierkegaard, Pessoa y sus heterónimos:

[...]estamos aquí en el límite de la suposición de autor, ya que cada una de estas hipóstasis, en Kierkegaard y más aún en Pessoa, **está dotada de una identidad ficticia por vía paratextual (prefacios, noticias biográficas, etc.) y sobre todo textual (autonomía temática y estilística)** (p. 48; énfasis mío).

La identidad ficticia y textual que se encuentran en Sullivan y sus obras tienen características diferentes a los seudónimos que Vian utilizó en sus escritos para *Jazz Hot* o en algunas de sus novelas, incluso es diferente a la vida que tuvieron sus alias ficcionalizados. Sullivan fue autor de obras con una temática y un estilo propios, su producción, breve pero prolífica, consta de cinco novelas publicadas en “vida” y una póstuma (Anexo 2, tabla 2): *J'irai cracher sur vos tombes* (1946 – 1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947 - 1948), *I shall spit on your graves* (1948 - 1948), *Et on tuera tous les affreux* (1948 - 1948), *Elles se rendent pas compte* (1949/50 - 1950) y *On n'y échappe pas*, Boris Vian y el Oulipo (1950 - 2020)³¹, así como la *nouvelle* que se publica por primera vez junto con la segunda novela de Sullivan y posteriormente apareció en la antología de Vian, *Le loup-garou, “Les chiens, le désir et la mort”*³². Es curioso ver cómo se consigna *On n'y échappe pas* en la página oficial de Vian, lo cual es consecuencia también de lo particular del ejercicio, una especie de cadáver exquisito. El libro se publica en 2020 como parte de las celebraciones del centenario del nacimiento de Vian, se toman los primeros cinco capítulos dejados como borrador y diferentes miembros del Oulipo escriben un capítulo para completar la novela que tiene que

³¹ Información consultada en <https://www.borisvian.org/ouvrages.html>

³² Estas son obras que se pueden ver publicadas con el nombre de Sullivan y son las que consideraré como parte de la producción de este heterónimo, sin embargo, he leído algunas fuentes, sobre todo digitales y sin mencionar una fuente verificable, que incluyen dentro de la producción de Sullivan la *nouvelle* “Martin m’a téléphoné” y algunas obras de teatro como “La merienda de los generales”, “Descuartizamiento para todos”, “Los constructores del imperio” y “El último de los oficios”. <https://www.cultura.gob.ar/boris-vian-el-artista-irreverente-8812/>

responder a las limitaciones elegidas que caracterizan la obra del autor, en este caso en particular, la limitante es que debe parecer un Sullivan.

Incluso una vez que ha caído la máscara, ésta sigue siendo parte de la fórmula, ya que, como también comenta Genette:

[...] el gusto por la máscara y el espejo, el exhibicionismo indirecto, el histrionismo controlado, todo se une en el seudónimo al placer de la invención, de lo ficticio, de la metamorfosis verbal, del fetichismo onomástico. El seudónimo es una actividad poética, tal como una obra. Si sabes cambiar de nombre, sabes escribir (2001, p. 49).

Vian decide participar en la puesta en escena al experimentar con *el juego de la máscara* que, en palabras de Mónica Velásquez Guzmán (2009), se puede definir de la siguiente manera:

El juego de la máscara es oscilar entre ocultar y mostrar al hablante, pasando de su identidad a su desconocimiento como otro. Por medio de la máscara se puede ser ajeno, asumir los lugares posibles de la existencia; en este sentido, la máscara es un denso movimiento existencial por el que yo se vacía y va transitando identidades, sin dejar necesariamente de ser él (p. 20).

El juego permite el desdoblamiento que se considera como una fractura en diferentes “rostros” o “voces”, donde también la escritura se convierte en el lugar en el que el mismo lenguaje se convierte en materia dual propiciando un proceso que no sólo se limita al proceso creativo del autor que decide utilizar un heterónimo sino también al traductor: "Los heterónimos responden a una disociación psicológica del autor, pero también a una comprensión vital de la escritura como teatralidad que hace posible fingirse otro" (Velásquez Guzmán, 2009, p. 38). Cuando Vian decide escribir la obra bajo el nombre de Sullivan sufre un primer desdoblamiento, un segundo al presentarse como traductor y uno más que se extiende al infinito al escribir-traducir el “original”, réplicas aplicables a este caso en particular, pero la sensación de desdoblamiento es una sensación que todo traductor ha experimentado cada que se encuentra frente a un nuevo texto.

3) *Vian traductor*

Volvamos un poco la mirada a las imágenes en la sección anterior. Como se puede apreciar en los libros de la *Série Noire*, es habitual mencionar la lengua desde la que se traduce (“traducido del inglés”, “traducido del *américain*”) y el nombre del traductor en la portada junto con el título de la obra, el autor y la editorial (Anexo 1, fig. 7). El caso de *J'irai cracher...* no fue la excepción, puesto que, en su primera edición, el nombre del “traductor” aparece en la portada junto con el del “autor”, tal vez un poco velado por el contraste entre el color de la portada y de la tinta utilizada para escribir “traducido del *américain* por Boris Vian” (Anexo 1, fig. 2). En la segunda edición la portada se conforma a la usanza de los libros de la *Série Noire*, aunque con unos gráficos “explosivos” propios de la editorial (Anexo 1, fig. 3). La tercera edición cambia su disposición respondiendo a lo que se comentó anteriormente, pero toda la información se encuentra en la portadilla (Anexo 1, fig. 4). El mismo formato de portada utilizado para la segunda edición en francés se reproduce en el “original” en inglés y ambas ediciones son del mismo año, sólo que Vian deja de aparecer como “traductor” para convertirse en prefacista (“con una introducción de Boris Vian”, Anexo 1, fig. 5). La otra versión del texto en inglés, aparecida casi medio siglo después que su predecesora, pierde a su autor, a su traductor e incluso su título (Anexo 1, fig. 6), y es hasta la página de los derechos de autor³³ que aparecen Boris Vian y Milton Rosenthal como los traductores al inglés (Anexo 1, fig. 6).

³³ Aunque también aquí se menciona que hay una edición de Christian Bourgois de 1982, no he podido localizar el texto ni he logrado encontrar (al menos hasta este momento), alguna foto en línea de dicha edición.

Es interesante que en esta versión se reconozca también a Rosenthal como traductor, ya que no hay suficientes registros acerca del alcance de su participación en la traducción³⁴. De lo que sí se tiene un registro más preciso, es de la participación de Michelle Léglise(-Vian), quien incluso compartió créditos con él en *La Dame du Lac* de Raymond Chandler (Anexo 1, fig. 8).

El motivo de que se realizaran estas traducciones a cuatro manos (incluso, tal vez, a seis), puede entenderse porque en diferentes fuentes (Nöel Arnaud y Marc Lapprand, por mencionar algunos), se menciona que el conocimiento de la lengua inglesa de Vian era limitado:

[...] tradujo dos de las grandes obras de Raymond Chandler con ayuda de su esposa Michelle, quien, a diferencia de su esposo era una verdadera anglista: *The Big Sleep* y *The Lady in the Lake* (con la nota “Traducido del *américain* por Boris y Michelle Vian [sic]”), ambos aparecieron en la *Série Noire* en 1948 (Lapprand, 2019).

Esto quiere decir que gran parte de sus traducciones eran traducciones indirectas, Michelle leía, resumía y traducía los textos a Vian quien después los escribía en francés³⁵. Este hecho nos permite reflexionar acerca de algo que lleva años discutiéndose en traducción y que está relacionado con el bilingüismo del traductor, puesto que la carrera de Vian como tal inicia apenas después de su oficio como pseudotraductor y ambas tienen un éxito equiparable. El 3 diciembre de 1946, un mes después de la publicación de *J'irai cracher...*, Hélène Maurice-Bokanovski, editora de *Éditions des Nourritures terrestres*, escribe una carta a Vian para ofrecerle traducir una nueva novela:

Señor: He leído sus traducciones con gran interés, particularmente la de Vernon Sullivan y me preguntaba si quisiera traducir para nosotros un libro americano de Kenneth Fearing, *The Big Clock*, el cual tenemos la intención de publicar en *Éditions des Nourritures terrestres* (Lapprand, 2019).

³⁴ Se profundizará acerca del rol de traductores de Léglise y Rosenthal en el *Affaire 'J'irai cracher...'* en el capítulo 2.

³⁵ En *The Big Sleep* sólo se menciona a Boris Vian como traductor (Anexo 1, fig. 9).

El libro fue publicado en junio de 1947, lo que permite ver que, a los ojos de una editora en lengua francesa cuyo trabajo es ser una lectora experimentada, las “traducciones” de Vian eran textos que se insertaban adecuadamente en la cultura y lengua metas, sin tener realmente en cuenta su dominio de la lengua fuente.

Fue la primera de muchas traducciones que Vian hizo de autores que no eran heterónimos suyos. En su artículo, Lapprand (2019) menciona 11 novelas, 11 *nouvelles* y tres obras de teatro, todas desde un texto fuente en inglés a excepción de dos obras de Strindberg.³⁶ Con este último ejemplo, queda claro que no son tanto los elementos lingüísticos los que priman en la práctica traductora de Vian sino la comprensión del texto fuente y la capacidad de trasladar el sentido, el efecto y la función del texto fuente en la cultura meta en una especie de *transcreación*. Sus traducciones tuvieron una recepción favorable, aunque llegaran a ser “paródicas”, como Lapprand (1992) comenta:

Vian llena su traducción [como práctica] de cierta dimensión paródica, insertando aquí y allá pasajes interpretados más o menos de manera libre, incluso, añadidos, lo que entonces hace que se deslice el régimen de la transposición de lo “serio” a lo “lúdico”, y acercando así, inexorablemente, sus traducciones (parodias) a sus pseudotraducciones (farsas) (p. 538).

Lapprand también identifica tres estrategias de traducción que considera aportan la dimensión paródica a las traducciones de Vian. Acotadas a las traducciones de novelas policíacas, dichas estrategias que generalmente operan en un registro humorístico son: la amplificación, la interpretación lúdica y el uso de un término inesperado en una novela policíaca traducida del *américain*. Sin embargo, más allá de las estrategias usadas en el plano

³⁶ Si bien, de la lista que presenta Lapprand en su artículo menciona la lengua desde la que Vian tradujo y que se sabe que la nacionalidad de Strindberg es sueca, no menciona desde qué lengua tradujo Vian a este autor, se asume que la lengua fuente podría ser el sueco, que el autor hubiera escrito en inglés o que el texto base de traducción de Vian fuera una traducción al inglés. Sin embargo, no es algo que se pueda afirmar con base en los documentos. También es interesante notar que, en la página oficial de Boris Vian, donde se hace la lista no exhaustiva de sus traducciones, no se menciona la lengua o lenguas desde las que traduce.

lingüístico-textual, es necesario considerar cómo la práctica traductora de Vian tuvo un alcance mayor al de la mera producción de textos. Jean-Marc Gouanvic (2005), presenta una visión desde la sociología de la traducción del aporte de Vian al campo literario francés del siglo XX.³⁷ Uno de los aspectos más interesantes que aborda este texto, con las limitaciones que impone la publicación, se refiere al *habitus*³⁸ del traductor que se considera aquí de la siguiente manera:

Si un traductor impone un ritmo al texto, un léxico o una sintaxis que no se origina en el texto fuente y pone su voz en lugar de la del autor, no se trata, en esencia, de una elección estratégica consciente, sino de un efecto de su *habitus* específico, adquirido en el campo literario meta (p. 158).

Dicha toma de decisiones no es una estrategia completamente novedosa, sino que forma parte de una añeja tradición francesa del siglo XVII, *Les belles infidèles*³⁹, estrategia de traducción en la que la literalidad de las palabras, aunque algunas veces también su sentido, se dejan de lado en aras del ennoblecimiento de la lengua meta y de la elegancia atribuida a los autores clásicos griegos y latinos que se traducían y que se ajustaban a la moda o norma de la época. En este caso, si bien es posible intuir algunas consonancias entre *les belles...* y la forma de traducir de Vian, la función y efecto es completamente diferente. Ya que, tal y como lo señala Toury (1978), en el apartado 3 “Translational Norms: An Overview” del

³⁷ En tal sentido, Gouanvic estipula que sólo se puede hablar de un campo literario francés hasta este siglo ya que su estabilización se dio en el periodo entre guerras, cuando las cuestiones de derechos de publicación, censura y acumulación de capital social y literario empiezan a formarse en este contexto. Los contratos, juicios por faltas a la moral y la creación de series especiales marcan la autonomización del campo literario francés (pp. 158-159).

³⁸ El sentido de *habitus* en este contexto se relaciona con la propuesta de Bourdieu inscrita en el artículo de Gouanvic. Bourdieu define al *habitus* como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991, p. 92).

³⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Belle_infid%C3%A8le

capítulo “The Nature and Role of Norms in Translation” al hablar de las normas de la cultura meta al momento de llevar a cabo una traducción: “lo que el traductor introduce en la cultura meta [...] es una versión de la obra original, recortada a la medida de un modelo preexistente”. Aquí ya no se habla de una moda generalizada sino de paradigmas literarios específicos y preexistentes, como el *noir* y la ciencia ficción de los Estados Unidos que Vian siguió para realizar sus traducciones.

La fuerza creativa del autor que se vio en su propia producción tanto literaria como en otros campos, así como su rol de importador de obras y culturas, se presentó una vez más como fruto de su labor de traductor, “Boris Vian introdujo la ciencia ficción americana y promovió un campo específico para la literatura de ciencia ficción en Francia” (Gouanvic, 2005, p. 159). Uno de los rasgos que destacan en sus traducciones y que marcaron un hito fue establecer el uso del lenguaje vernáculo que no era común en la literatura francesa del momento, ya fuera original o traducida. Vian promovió este género a partir de 1950 a través de diferentes acciones: participando en reuniones con admiradores del género y publicando críticas y traducciones/adaptaciones. Acerca de cómo llevó a cabo su tarea como traductor, Gouanvic considera aspectos del *habitus* de Vian y da primacía al hecho de que fuera ingeniero. Sin embargo, como lo mencioné en la sección de Vian autor, creo que, en este sentido, lo que permitió que se crearan “las condiciones para la formación de un campo especializado de la ciencia ficción” (2002, p. 161), no fue tanto su formación como ingeniero sino su estrecha relación con los miembros y con el Colegio de ‘Patafísica y es en este *habitus* donde reside el capital simbólico⁴⁰ de Vian, puesto que, “a través de su traducción, el

⁴⁰ “El capital simbólico, con las formas de beneficios y de poder que asegura, no existe si no es en la relación entre propiedades distintas y distintivas –tales como el cuerpo pulcro, lengua, vestimenta, mobiliario (cada una de las cuales recibe su valor de su posición en el sistema de propiedades correspondientes, que a su

traductor interviene como agente que confiere al autor y a la obra una cantidad de capital al someterla a la lógica de un campo literario meta y a sus mecanismos de reconocimiento” (Gouanvic, 2005, p. 162).

Paradójicamente, el capital simbólico y los mecanismos de reconocimiento a los que Vian tuvo acceso en vida fue a través de la máscara donde era posible reconocer su estilo, aunque sus obras no tuvieron el mismo reconocimiento que sus traducciones y pseudotraducciones. Gracias a su juego de máscaras y espejos, el proceso creativo pudo multiplicarse entre su labor de autor y traductor siempre dejando a críticos y lectores la pregunta “¿de quién es esta voz?”.

De esta manera podemos ver que el presentarse como traductor, sin haber traducido realmente, lo provee de reconocimiento. Su “traducción” fue aceptada porque él era un escritor francés que escribe en un ámbito francés y que conoce dicho campo literario. Gracias a esta especularidad casi mágica, se convierte en un traductor que efectivamente traduce, o transcrea, obras que fácilmente pueden insertarse en dicho campo literario, y así, el autor que se oculta detrás de la máscara de Sullivan y que se enuncia en su obra como traductor, termina desdoblándose para convertirse en traductor de otros autores, pero con un capital simbólico que le permite tomarse libertades con los textos que dentro de la dicotomía autor-traductor, sólo son permitidas a los autores, conformando así la primera de las *mise en abyme* que es posible apreciar en este estudio de caso.

vez remite al sistema de las posiciones en las distribuciones)– e individuos y grupos dotados de los esquemas de percepción y apreciación que los predisponen a *reconocer* (en el doble sentido del término) esas propiedades, es decir, a constituir las en estilos expresivos, formas transformadas e irreconocibles de las posiciones en las relaciones de fuerza. No hay práctica o propiedad (en el sentido del objeto apropiado) característica de una manera específica de vivir, que no pueda verse afectada por un valor distintivo en función de un principio de pertinencia socialmente determinado y expresar por ello una posición social” (Bourdieu, 2013, p. 206).

Capítulo 2: J'irai cracher sur vos tombes

La novela consta de un prefacio y veinticuatro capítulos de diferente extensión, sin título y marcados por números romanos. Vian la redactó en quince días, durante unas vacaciones de verano con familia y amigos mientras se hacía cargo de los cuidados a su hijo enfermo de paperas. Inicialmente, el título de la obra iba a ser *J'irai danser sur vos tombes*, sin embargo, la primera esposa de Vian, Michelle Léglise, propuso cambiar el verbo *danser* (bailar) por *cracher* (escupir) y finalmente se prefirió el más provocador. Vian tenía las herramientas estructurales, conocimiento y dominio del género para poder imitar ese tipo de obras, mediante un proyecto narrativo en el que participaron otros tres personajes de su entorno, todos ellos conscientes de que se trataba de un entramado farsesco. Los objetivos de este capítulo son presentar a quienes incidieron directa o tangencialmente en el desarrollo del fenómeno que nos ocupa y que tuvieron un rol clave para la sucesión de eventos, además de ofrecer un panorama de las investigaciones en inglés y francés que se han hecho en torno a *J'irai cracher...* como pseudotraducción por parte de los especialistas primordiales en el tema. También hablo de la pseudotraducción como estrategia de creación literaria y cómo se puede definir dentro del presente estudio de caso. Para finalizar, presento una selección de *zonas de significación*⁴¹ del Prefacio a *J'irai cracher...* para ejemplificar gestos del autor que indican el carácter farsesco de un paratexto que finalmente es un instructivo para la lectura y recepción de la obra, particularidades que se evidencian aún más cuando se leen en

⁴¹ Llamaré a los fragmentos seleccionados “*zonas de significación*” (ZS) en el sentido en el que lo considera la crítica de traducciones como pasajes en los que “el texto original se condensa, se representa y se simboliza a sí mismo, con lo cual alcanza su propio objetivo” (Berman, 2009, p. 54).

consonancia con los comentarios metatextuales insertos en los capítulos I y II de la novela, lo cual permite cuestionar si el prefacio puede considerarse en realidad como paratexto y texto.

1) Dramatis personae

Decidí nombrar a esta primera sección “*Dramatis personae*” fundamentalmente porque establezco una relación entre la función de los personajes en la literatura dramática, –como entes de ficción, según lo presentado por Adriana Azucena Rodríguez– con la participación de un listado de personas que rodearon a Vian y cuyo conocimiento o desconocimiento del entramado farsesco que se llevaba a cabo, le terminan por dar mayor sustento a la farsa y a la *mise en abyme*. A continuación, detallo el papel de cada uno y añado un personaje más: Daniel Parker cuya presencia incidental resultó clave para el desarrollo de la trama.

Comprender el sistema como una serie de peripecias que forman parte de una puesta en escena y que también nos permite considerar a algunas personas del entorno cercano a Vian como personajes que desempeñaron un papel en ella conforme a “la clasificación establecida por la tragedia [con base] en la especialización de los actores” (Rodríguez, 2022, p. 27), enriquece la interpretación. En la actualidad dicha taxonomía se puede entender como una “gradación jerárquica”, según la terminología de Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* sin perder el énfasis en el desarrollo de la acción y en la intervención de los actores (Rodríguez, 2022, p. 27), situaciones y características traspasables a Léglise, d'Halluin, Rosenthal y Parker, incluso. Así, existe la nomenclatura clásica de protagonista, deuteragonista, tritagonista y antagonista basada en el criterio de intervención y la jerarquía terminológica de personaje principal, secundario, incidental, complementario, episódico o ambiental. Rodríguez señala que se puede hablar de estereotipos, tipos e

individuos, personajes prefijados y estáticos, planos y redondos, individuales y colectivos o actantes, según lo propuesto por A.J. Greimas.

Las diferentes formas de nombrar a los personajes están ligadas a una serie de cambios en la idea de imitación aristotélica. Las bases para considerar los diferentes planos en la nomenclatura se relacionan con aspectos que se van configurando a lo largo del tiempo para modificar la visión clásica de personaje unitario, por ejemplo: el carácter, la individualidad, la psicología, el inicio y desarrollo de la trama, las consecuencias en el comportamiento y evolución de los personajes, diversos elementos que se interrelacionan en la personalidad del individuo ficticio, la unidad, la pluralidad y, por último, su función. La noción se relaciona con lo propuesto por Propp y se entiende como “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de la intriga”⁴².

En la metáfora de puesta en escena en que me baso, Vian fungiría como protagonista por sus intervenciones mayoritarias. Además de personaje principal, se le puede considerar como un personaje individual, ya que es “el resultado de una mayor preocupación por el individuo, propia [...]de la evolución cultural de sus autores dentro de una tradición de personajes más complejos” (Rodríguez, 2022, p. 30), que no se mantiene estático, sino en un continuo proceso de evolución por cómo cambia su vínculo ya que primero busca el reconocimiento de Sullivan como escritor de *bestsellers* y luego deslindarse de esta sombra que termina persiguiendo y devorando sus demás obras. Complementariamente, es un personaje individual puesto que es “capaz de representar el conflicto entre el hombre y su ámbito social en el contexto de la economía liberal” (Rodríguez, 2022, p. 33) y, dentro de la

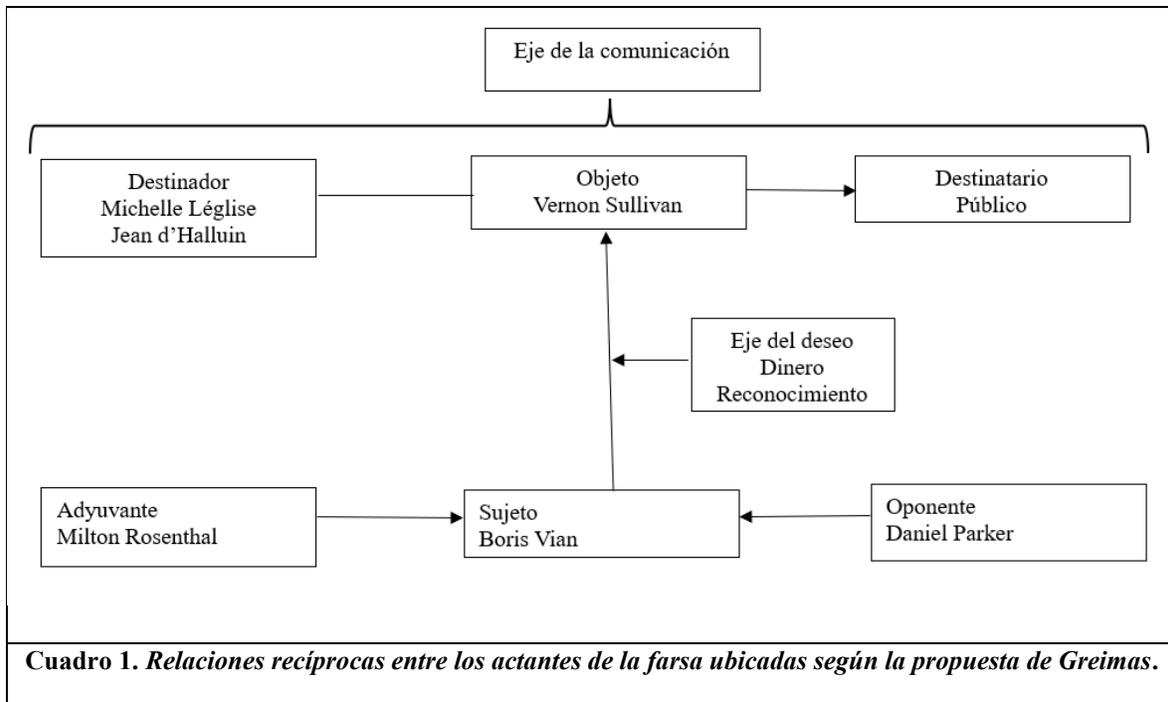
⁴² Cita de *Morfología del cuento*, pp. 31-32 en Rodríguez, 2022, p. 34.

noción de actante, se le puede considerar como un *Sujeto* que “se vincula con el objeto a través del eje del deseo, pues el objeto lo es de su deseo” (Beristain, 2008, p. 6).

Hasta cierto punto, los mismos rasgos se aplican para Sullivan, aunque dentro del primer plano, el de la nomenclatura clásica, no se le consideraría como un personaje principal, sino más bien un personaje ambiental puesto que “su función es casi de utilería, para crear el ambiente de la ficción” (Rodríguez, 2022, p. 27); dentro de la noción de actante, dado que era más un constructo que una realidad y por la poca agencia que finalmente pudo tener en muchos aspectos, no sería descabellado considerarlo como un *Objeto* entendido como “Representante del Bien deseado, del Valor orientante” según la tabla comparativa entre Propp, Souriau y Greimas que Beristáin presenta en su diccionario (2008, p. 6).

Aunque estos son los personajes en los que se basa mi investigación –y en donde es más evidente la especularidad de la *mise en abyme*–, hay también otros personajes importantes en el desarrollo de la trama. En seguida, los clasificaré, dentro de los parámetros estipulados para los personajes teatrales, y presentaré a tres de ellos: Michelle Léglise, Jean d’Halluin y Milton Rosenthal. Concluyo con la presencia de Daniel Parker, decisiva en el sistema de esta farsa. Para visualizar estas relaciones, retomaré el esquema que aparece en el libro de Beristáin de las relaciones recíprocas de los actantes según Greimas (2008, p. 6, Anexo 3, cuadro 1, reproducido enseguida). En resumen, se pueden abstraer y clasificar los personajes según la tabla 3 (Anexo 2), según su categoría actancial⁴³ como se explicará extensa y detenidamente a continuación.

⁴³ Estoy considerando la categoría actancial dentro de la propuesta de A.J. Greimas ya que es el tipo de homologación que mantiene cercanía con las funciones de V. Propp. En el *Diccionario de retórica y poética*, se puede encontrar definido “Actante”, relacionado con lo dicho por Greimas, como: “una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para Greimas, ‘el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración’. Por lo que el actante, para ese autor, es



Cuadro 1. Relaciones recíprocas entre los actantes de la farsa ubicadas según la propuesta de Greimas.

A) Michelle Léglise

Michelle Léglise desempeña un papel importante en la trama. Podría decirse que es la deuteragonista, ya que estuvo al lado de Vian a lo largo de todo el proceso del *Affaire...* y tuvo, dentro de la terminología que se propuso anteriormente, un papel secundario; sin embargo, su incidencia en la producción de Vian no es nimia. Es posible decir incluso que cumple un rol de estereotipo, ya que “responde a un retrato prefijado y reiterativo en formas de expresión y de conducta, fruto, en ciertos casos, de una larga tradición literaria” (Rodríguez, 2022, p. 28). Es decir, se le puede incluir en el conjunto de aquellas “mujeres de escritores” que no fueron sólo esposas sino “editoras, traductoras, asistentes, choferes, mecanógrafas, psicólogas, madres, amas de casa y cómplices del proceso creativo” (Maldonado, 2017). Podemos considerarla también un personaje prefijado puesto que,

la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, [sic.] y se descompone en papeles actanciales” (Beristain, 2008, p. 5). Para la entrada completa, consultar las páginas 5-12.

aparentemente, ‘no ‘evoluciona’, a pesar de los cambios de situación: responde a un modelo, un principio o un valor personalizado” (Rodríguez, 2022, p. 31) a la vez que a la noción de “personaje plano” pues parece construida en torno a la única idea o cualidad de esposa aunque, cuando se analiza, su injerencia como cotraductora, transcriptor, lectora y cómplice literaria resulta en un aporte capital. No considero pertinente tratar de clasificarla dentro de la definición de un personaje individual o colectivo, ya que no estoy convencida de que sea un aspecto adecuado para su papel, sino que, más bien, podría identificarse con la noción de *Donante* en el plano actancial por haber sido ella quien equipó a Vian con las lecturas de autores anglófonos y quien le enseñó inglés en sólo seis meses.

Michelle Léglise nació el 12 de junio de 1920 en Burdeos y murió el 13 de diciembre de 2017 en París, a los 97 años. Estudió en el liceo Lamartine, conocido por ser una institución estricta, y como los padres de Michelle eran aprehensivos, se mudaron frente a él para poder vigilar a la joven. La línea terminal de sus estudios fue el área de latín-inglés y pasó unas vacaciones de verano en Inglaterra, lo cual le permitía considerarse bilingüe (Leménager, 2020).

Michelle conoció a los hermanos Vian en el verano de 1940. Su primer encuentro fue con Lelio, el hermano mayor de Boris, en una playa en Capbreton. Ella se encontraba ahí, durante lo que se conoce como el éxodo de 1940 en Francia⁴⁴, con Pierre-Claude, su hermano, mientras sus padres se encontraban en Agen a causa del ahogamiento de su hermano menor. Fue invitada a una de las *surprise-parties* de los Vian y fue acompañada por Jacques Loustalot, su primo, 5 años menor e inspiración para muchos de los personajes de las obras

⁴⁴ El éxodo de 1940 en Francia fue una huida masiva de la población en mayo y junio de 1940 cuando el ejército alemán invadió la mayor parte del territorio nacional durante la Batalla de Francia. Este éxodo fue uno de los más importantes del siglo xx en Europa. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89xodo_de_1940_en_Francia&oldid=157830357

de Boris. Después de algún tiempo, la amistad entre Michelle y Boris se hizo más estrecha. Un hombre había pedido la mano de Michelle a sus padres, así que ella había salido con él y, en teoría, estaba comprometida, pero al no sentirse cómoda con la situación, decidió terminar ese compromiso, para disgusto de su madre, y se lo contó a Boris, quien en seguida mostró interés en convertirse en su esposo. Se casaron en 1941 a pesar de la guerra y fueron pareja hasta 1952/53. Tuvieron dos hijos, Patrick (1942) y Carole (1948). También fue cercana a Jean-Paul Sartre— hasta la muerte del filósofo y escritor francés en 1980 (Leménager, 2020).

Se desempeñó como traductora, poeta e intérprete. Acompañó a Vian en el descubrimiento y creación del jazz, el cine, la literatura y la escritura de muchas de sus diferentes obras. Leía y transcribía sus escritos. Llegó a comentar en la entrevista para *Le Nouvel Obs* en 2011 (republicada años después cuando ella falleció en 2017 y en 2020, en ocasión del centenario de nacimiento de Vian): “cuando trabajaba en la Afnor, en la noche me traía 10 o 20 páginas que yo teclaba enseguida, porque tomé mecanografía dos años. Sus manuscritos eran impecables. Fíjense en las 450 páginas de *La espuma de los días*, prácticamente no hay una sola tachadura” (Leménager, 2020). También fungió como intérprete para los músicos angloparlantes que visitaban a la pareja en las diferentes *caves* de Saint-Germain-des-Prés.

A propósito de la traducción al lado de Vian indicó:

Tradujimos a Chandler, Peter Cheney, Richard Wright, James Agee... Yo hacía una primera traducción, él la pasaba en limpio. Él hacía de Vian, como Baudelaire hacía de Baudelaire con Edgar Poe. Pero realmente no se tomaba libertades. El párrafo tenía que respetar el pensamiento del autor. Hasta ahora, Boris es uno de los raros traductores cuyas traducciones no hay que rehacer, siguen siendo tan buenas como desde hace cincuenta años. Porque era un escritor (Leménager, 2020).

Hacia 1951, Michelle tenía una relación sentimental con Sartre mientras Boris empezaba una con Ursula Kübler. La pareja se separa y Vian se casa con Kübler en 1954. Tuvieron un divorcio difícil por afectaciones personales y por motivos económicos.

Michelle se convierte también en una de las lectoras de Sartre, quien le confía un buen número de sus manuscritos. Continuó con su labor de traductora del inglés al francés y redactó artículos sobre el cine. También participó, en 1947, en el cortometraje *Bouliran cherche une piscine*, con una duración de cuatro minutos, guion y dirección de Jean Suyeux y de Vian⁴⁵, e hizo una aparición en la serie documental *Human, All Too Human* de 1999 en el capítulo dedicado a Sartre⁴⁶. En 1985, cedió un importante fondo de manuscritos a la Biblioteca Nacional de Francia y repartió su biblioteca en 2002. Vivió durante un tiempo en el sur de Francia con su hijo Patrick, aunque cuando murió residía en París.

Fue cómplice literaria y de vida para Vian y compañera en gran parte de su desarrollo como creador; también fue pieza clave en momentos estratégicos del *Affaire...*: la elección del título, la sugerencia de no declararse el autor de la farsa, así como su compañera de traducción. Fue también partícipe de los momentos en los que se creaba la obra y testigo de las reuniones entre escritor y editor.

B) Jean d'Halluin

Jean d'Halluin juega aquí un papel de tritagonista, personaje secundario, tipo que, a diferencia del estereotipo, tiene mayor individualidad pues “reúne ‘un conjunto de rasgos psicológicos y morales reconocidos por el público como peculiares de un modelo ya

⁴⁵ Encontré la referencia a esta pieza en: https://www.imdb.com/title/tt8834578/?ref=nm_ov_bio_lk, sin embargo, no la pude encontrar y ver.

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=q3tt1eZO6s&ab_channel=PhilosophyOverdose

configurado por la tradición dramática, pero que carecen de la marca de reiteración mecánica y la superficialidad del estereotipo” (Rodríguez, 2022, p. 29). Se puede interpretar como un personaje estático si se tiene en cuenta que permanece invariable a lo largo del asunto de esta obra e incluso en sus decisiones editoriales tomadas después, visto que “responde a un modelo, un principio o un valor personalizado” (Rodríguez, 2022, p. 31). Además, es un personaje plano, construido en torno a una única idea o cualidad, en este caso, de publicar una obra que se convierta en un *bestseller* y que ponga a su editorial en el mapa del campo literario. Hasta cierto punto, es un personaje colectivo ya que, aunque es quien está al frente de la publicación, representa a toda la industria editorial de la época que debía enfrentarse a la censura y persecución de grupos como el *Cartel*. Dentro de la noción de actante, podría ser considerado como un *Emisario, Proveedor o Destinador* pues es quien moviliza las condiciones adecuadas para el desarrollo de la trama, por lo que su complejidad apunta a considerarlo como “una unidad semántica completa” (Rodríguez, 2022, p. 36).

Jean d’Halluin nació en Rennes el 21 de enero de 1923. Según la declaración de André Berry, durante los juicios legales que se encuentran en el *Dossier...*, se puede tener una idea de la formación de este personaje:

Sabía [...] que el Señor d’Halluin tenía detrás de sí una carrera perfectamente respetable. [...] Tenía y tiene una buena crianza, educación, cultura, proviene de una generación de impresores, tenía un padre periodista también muy respetable. Después de haber estudiado en un colegio religioso de Rennes y cursado el liceo en Lyon, terminó el bachillerato y, únicamente, los estragos de la tisis le impidieron continuar con sus estudios (Vian, 2020, p. 314).

Fundó en 1946 su editorial *Les Éditions du Scorpion* que inicialmente estuvo ubicada en la calle Clément. Respecto a cómo inicia la editorial y las obras que publica, Berry continúa:

D’Halluin, sumido en grandes dificultades financieras, lanzó, con la suma absolutamente ínfima de, creo que, 25 000 francos, ediciones, en absoluto, basadas

en obras de pornografía, pues creo que había empezado pura y simplemente publicando libros infantiles y de los más infantiles que hay. Sin duda luego, llevado por los vientos de la moda, d'Halluin publicó obras que en realidad eran, a los ojos del mundo, demasiado humorísticas para ser pornográficas, obras cómicas que, en cierto modo, eran más bien una especie de novela de moda, que representaban la explotación de las novelas de moda (Vian, 2020, p. 314).

En cuanto al nombre de la editorial se pueden encontrar dos presuposiciones, la primera es la afición del editor hacia estos artrópodos y la segunda es que era en honor al signo zodiacal de su esposa Colette, *la Scorpionne*; sin embargo, no he encontrado una fuente confiable que confirme o desmienta cualquiera de las dos explicaciones.

Jean era hermano de Georges d'Halluin, mejor conocido como “Zozo”, contrabajista en la Orquesta Claude Abadie donde Vian tocaba la “*trompinette*”. Existen dos historias alrededor de cómo ambos personajes concibieron la génesis de *J'irai cracher...*: la primera se encuentra en el artículo de Darnaudet (2009) a través del diálogo que relata el hermano de Boris, Alain Vian: “Oye, Boris... ¿Podrías escribirme un libro que guste tanto como *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller?” Y la respuesta fue: “Bueno, dame un par de semanas y se me ocurrirá algo”. La segunda se encuentra en el documental de 2022 presentado por Arte France y Les Films d'ici: *J'irai cracher sur vos tombes. Rage, sexe & jazz* realizado por Natacha Giler y relatada por Christelle Gonzalo:

Vernon Sullivan nace en la cola de un cine, en julio de 1946. En esa cola se encuentran Boris Vian, su mujer, Michelle, y Jean d'Halluin, un joven editor que en verdad necesita poner en marcha su editorial. Y para eso, ve que hay algo evidente: tiene que publicar un *bestseller*. En el verano de 1946, lo que mejor funciona es la novela policiaca, el *thriller*, la *Série noire* (que nació un año antes en Francia), es decir, libros estadounidenses de *suspense*. La conversación hace eco en la cabeza de Boris Vian que, todavía en la cola del cine, le dice a Jean d'Halluin: “Dame quince días y yo lo escribo” (Giler, 2022, 1'18"-2'06”).

Una de las dificultades con las que me he encontrado durante mi investigación es un rasgo que Léglise menciona en su entrevista: “Con frecuencia, los biógrafos le atribuyen

cosas que no son de él, porque lo hace más interesante. Ese ya no es Boris Vian, es un dios. Y, de golpe, pierde toda su humanidad” (*Leménager*, 2020, sección "*Clichés agaçants*"). Y si bien estoy consciente de los prejuicios o sesgos de los informantes y la contradicción de algunas fuentes, elijo la última versión para poder construir mi metáfora de la *mise en abyme*.

D'Halluin estuvo al frente de la editorial de 1946 a 1969 durante al menos tres etapas claras. La primera (1946-1951), cuando publicó los libros de Vian y Sullivan, estuvo rodeada de escándalos y se caracterizó por sus portadas en blanco, negro y rojo de títulos explosivos. La sigue otra (1951-1967), en la que desaparece el formato anterior de las portadas y con autores de notoriedad desigual y de temática dispar. La última (1967-1969), en la que las dificultades económicas se intensifican. Para ganar dinero, su hermano decide trabajar como autor y editor independiente porque no se puede pagar a los autores, como por ejemplo Yves de Mellis, a quien se le ofrecen acciones de la editorial. A causa de las deudas, los hermanos fueron requeridos por ley. Su falta de respuesta puso fin a la editorial. En su artículo, Darnaudet da noticia de 174 títulos publicados por la editorial, sin embargo, se supone que hubo alrededor de 290 sin tomar en cuenta aquellos que se anunciaban en las contraportadas y nunca aparecieron. Un ejemplo es *Le casseurs de colombes* de Vian. Sobre la búsqueda de este texto, Darnaudet escribió la novela *Bison Ravi et le Scorpion rouge* (2008) y que probablemente sea la base de lo que en 2020 se convirtió en *On n'y échape pas*.

C) Milton Rosenthal

El tercer personaje capital para el *Affaire...* es Milton Rosenthal, quien puede considerarse como uno de los personajes episódicos que “tienen una intervención mínima para relacionar o coordinar, retrasar o relacionar los episodios” (Rodríguez, 2022, p. 27). Dada la escasa

información disponible, no lo caracterizaré en los otros tres aspectos, sino dentro de la noción de actante como *Ayudante, Auxiliar o Adyuvante*, un auxiliante positivo, proyección de la voluntad del propio *Sujeto* que se vincula a él como una fuerza que favorece su voluntad, es decir, su deseo (Beristáin, 2008, p. 6). En su caso, significaba lograr un texto en inglés y que fuera lo suficientemente auténtico como para pasar por el “original” de la obra.

Los datos mínimos acerca de este personaje se pueden encontrar en el artículo de Lapprand “Boris Vian, Inventor of America” (2019), mientras habla sobre la preparación en inglés de la obra:

El traductor fue su amigo Milton Rosenthal, un ex GI y un corresponsal norteamericano ocasional para *Les Temps modernes*. Luego de volver a los Estados Unidos, Rosenthal se escribía regularmente con Vian, le daba detalladas percepciones de la vida diaria de los norteamericanos, lo que, naturalmente, era una importante fuente de información para él [Vian] (p. 5).

El hecho de que sea Lapprand el autor del artículo, quien escribe la introducción y quien dirige la segunda versión en inglés de la obra, da las bases para saber por qué ahí se le conceden créditos de traductor. De sus colaboraciones con *Temps Modernes* sólo pude rastrear una imagen del índice del número 11-12, año 1, agosto-septiembre de 1946, en el que participa con la colaboración “Lettres d’un Américain mobilisé” (Anexo 1, fig. 10).

En el texto *Boris Vian*, Claire Julliard (2007) menciona que Rosenthal no fue traductor, sino que lo ayudó a dar los últimos retoques al texto “original” y también se menciona que la pareja de Rosenthal, Colette Lacroix, escribió para Vian un “falso testimonio” que se presentó en la *commissaire de la 1ère section des Renseignements généraux* el 4 de julio de 1947.

Estos personajes, sobre todo aquellos de los que es difícil comprobar documentalmente toda la información, o cuando la información es contradictoria, se

convierten también pistas que se pueden seguir para rastrear la estrategia sobre la que se construyó la farsa.

D) Daniel Parker, una intervención decisiva

En esta puesta en escena, Daniel Parker desempeña el rol de antagonista y a pesar de los resultados que tuvieron sus acciones, lo considero más como un personaje ambiental secundario, como el detonante de todo el fenómeno que se formó alrededor, pero no como el artífice de lo que ocurrió. También es un personaje estereotípico de la “buena moral”; es estático en el sentido de que sus motivaciones no cambian a lo largo de la trama, plano y colectivo puesto que se puede hacer fácilmente la metonimia entre él como individuo y el *Cartel* porque aquí se puede observar “la construcción de una base inconsciente común al grupo más que al individuo” (Rodríguez, 2022, p. 34). En el plano de actante, tendría la función de *Opositor* o *Adversario*.

Hay muy pocos detalles biográficos acerca de este personaje. Lo que se puede reconstruir con base en las fuentes es que era arquitecto, daba conferencias en las afueras de París proponiendo la clausura de las casas de citas y fue el representante del *Cartel d'action sociale et morale* para demandar legalmente aquellas obras que atentaban contra “las buenas costumbres”; ejemplos de esas obras son: *Printemps noir*, *Tropique de Cancer*, *Tropique de Capricorne* y *J'irai cracher sur vos tombes*. Fue un encarnizado perseguidor de estos libros y en particular del de Sullivan-Vian. Durante el primer juicio entablado contra la novela no obtiene resultados favorables porque:

El artículo 28 de la ley de prensa del 29 de julio de 1881 [que] dispone que el delito de ultraje a los valores, cuando se comete por medio de un libro, se beneficia de todas las normas especiales de la ley de prensa que garantizan la libertad de expresión y, en particular, es un delito que debe remitirse a audiencia. En 1882, todos los demás

delitos cometidos por cualquier medio de expresión se remiten al Tribunal de Magistrados; los libros permanecen en audiencia.

En 1898: nueva ampliación. Anteriormente, para que se cometiera un delito, la palabra o la imagen escrita o impresa debía comunicarse en un lugar público. Esta vez, se persigue incluso la entrega de documentos escritos o imágenes fuera de un lugar público.

En 1908, la ley se amplía aún más, pero los libros siguen estando protegidos por una ley especial (Vian, 2020, p. 345-346).

Por tal razón, en lugar de detener la publicación de la obra, actúa como su mejor promotor al atizar el morbo producido por el asunto. Las ventas aumentaron y la novela se convierte así en el *bestseller* de 1947. Sin embargo, a pesar de esta aparente victoria para “traductor” y editor, la ley no protege a la edición de 1948 ni al texto en inglés, como tampoco a *Les morts...*, cuya publicación se prohíbe y los ejemplares tienen que retirarse de la venta o, incluso, ser destruidos.

La figura de Daniel Parker es una constante a lo largo del fenómeno y también se plasma como personaje principal en el segundo Sullivan. Bajo su máscara de moralidad, según Darnaudet Jean-Jacques Pauvert rememora en *Visages de la censure*, “se hallaba también un pedófilo-pederasta notorio que escapó de la condena por mediación de autoridades eclesiásticas...” (Darnaudet, 2009).

2) La *pseudotraducción*: estrategia de la creación literaria de *J'irai cracher sur vos tombes*

La novela ha dado mucho de qué hablar más allá del momento de su publicación, sobre todo, desde la segunda mitad de la década de 1960, cuando proliferan los artículos académicos

sobre la obra,⁴⁷ los libros dedicados a su autor y reflexiones alrededor de la pseudotraducción. En todos ellos, los principales temas que se estudian son la pseudonimia, el contexto de recepción de la obra, la paratextualidad, el canon de la novela policiaca pre y post Vian, la violencia, etc., temas que trato somera o profundamente en mi acercamiento. Mi aportación consiste en centrarme en el contexto de recepción, la influencia de los paratextos y el juicio legal como motores de creación de un pseudoriginal para deslindar al traductor-autor de dificultades legales, además del “original” en inglés que se presentó al juez y al público, pues no se ha estudiado a profundidad.

Los textos previos han sido materia de un acervo valioso, aunque vasto, difícil de manejar y contradictorio en ocasiones. Por tal razón he decidido concentrarme mayoritariamente en los trabajos de investigación de Sitbon y de Lapprand. Uno de los grandes retos en el curso de mi investigación ha sido interpretar y seleccionar la información sin caer en el culto a la persona, defecto que, en mi opinión, a veces es perceptible en algunos de los estudiosos de Vian.

A) Fuentes críticas primordiales

Clara Sitbon es una investigadora originaria de Córcega, estudió en Lyon, luego de una licenciatura en Letras (con especialidad en Lengua Francesa, Literatura y Ciencias Políticas) y un máster en Enseñanza del Francés como Lengua Extranjera; realizó un doctorado en la Universidad de Newcastle, Australia, y actualmente trabaja en la Universidad de Sídney. Sus

⁴⁷ En el Anexo 1, fig. 11, se encuentra la imagen generada a partir de la página web “*connected papers*” en la que se pueden observar las relaciones entre artículos relativos a la obra de Vian, la heteronimia y la traducción. La lista se localiza en: <https://www.connectedpapers.com/main/6800125b1e70fb282337a49a9ef80e6fd5d21eac+118024105c41f78a9f44d740a21dcb46134eb18f/Connected-Papers-%7C-Find-and-explore-academic-papers/graph>. Si bien yo fijé los parámetros para la realización del grafo, la selección de documentos se hizo con base en lo programado en la página, por lo cual es probable que no sea una selección exhaustiva sino sólo un acercamiento.

ejes de investigación son: Boris Vian y Vernon Sullivan, los *hoax* literarios, autoría y sus variaciones, las humanidades digitales y la ficción de crímenes. Algunos de los textos que ha escrito al respecto de la obra, del autor y de su heterónimo son, en orden cronológico:

- 2014.- El artículo “Jeux textuels et paratextuels dans *J'irai cracher sur vos tombes: Au-delà du canular*” en colaboración con sus dos directores de tesis Alistair Rolls y Marie-Laure Vuaille-Barcan.
- 2015.- Tesis doctoral *Figures du hoax littéraire : le cas de Vernon Sullivan*.
Participó en la redacción de un capítulo de libro en colaboración con sus directores de tesis, “Serializing Sullivan: Vian/Sullivan, the Série noire, and the effet de collection”.
- 2016.- También en colaboración con los investigadores antes mencionados, el artículo “*J'irai cracher sur vos tombes and the Série Noire: Pseudonymy, pseudo-translation, pseudo-parody*”.
- 2018.- Autora única del artículo, “Fluctuations autoriales au sein du hoax littéraire.
- 2019.- Autora del libro *Boris Vian, faiseur de hoax: Pour une demystification de l’Affaire Vernon Sullivan*.
- 2020.- Capítulo de libro “Tiret ou (ne) pas tiret ? La double auctorialité chez San-Antonio et Vernon Sullivan”.
Capítulo de libro, “Boris Vian et Vernon Sullivan, ou la représentation iconographique d'une impossible contigüité”, que aparece en el libro *Boris Vian l’adaptateur adapté* en el que también participa como coeditora al lado de Alistair Rolls y B. Andreo.
- 2022.- En colaboración con C. Bouzereau y C. Pajona, el artículo “L'heteronymie a l'epreuve de la logometrie: quand Vian rencontre Sullivan (Heteronymy through the logometric lens: when Vian meets Sullivan)”.
Participó con el artículo “Boris Vian 2.0: humanités numériques, et traces de pluralité auctoriale” en la revista *Études littéraires*, vol 51, número 1, 2022, el título de la publicación fue *Boris Vian en son deuxième siècle* que se publicó bajo la dirección de Lapprand.⁴⁸

Marc Lapprand es un escritor francés, doctorado por la Universidad de Toronto. Es especialista en Boris Vian y actualmente es profesor emérito en Estudios Franceses y Francófonos en la Universidad de Victoria en Canadá desde 1989. Sus áreas de investigación son la teoría literaria, la estética, los movimientos de modernismo y *avant-garde* en la literatura francesa y también se ha interesado en la psicología evolutiva y el darwinismo

⁴⁸ Fuente: <https://www.sydney.edu.au/arts/about/our-people/academic-staff/clara-sitbon.html>

literario. Su pasión por la obra y vida de Boris Vian ha dado como resultado tres libros, catorce artículos y más de veinte prefacios e introducciones. Fue co-supervisor del equipo de edición de las obras completas de Vian publicadas por Fayard en 15 volúmenes de la colección Pauvert y director del equipo de edición de sus *Œuvres romanesques complètes I, II* para la “Biblioteca la Pléyade” de Gallimard. Es miembro del Oulipo y actualmente es investigador asociado del Institut national des sciences humaines et sociales (CNRS - París), sobre Humanidades Médicas. Además de publicaciones en francés e inglés, algunas de sus obras se han traducido al español, rumano y árabe. Algunos libros y artículos que ha publicado sobre Boris Vian son:

- 1991.- Le discours politique de Boris Vian: référence et contre-référence”.
- 1992.- “Les traductions parodiques de Boris Vian”.
- 1993.- *La vie contre*.
“Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert : actes du Colloque Vian-Queneau-Prévert”, Université de Victoria (Canada).
- 1998.- Edición y presentación de *I Spit on Your Graves* versión en inglés de *J’irai...*
- 2002.- *Boris Vian : Blues pour un chat noir et autres nouvelles*, presentado y comentado por Marc Lapprand.
- 1999-2003.- *Œuvres complètes de Boris Vian* (15 volúmenes).
- 2004.- “Vian, el novelista a gran velocidad”.
- 2006.- *V comme Vian*.
- 2008.- *Boris Vian, le swing et le verbe* de Nicole Bertolt, Marc Lapprand y François Roulman.
- 2009.- *Boris Vian : «Si j’étais poète»* de Marc Lapprand y François Roulmann.
“Relire Vian Aujourd’hui”.
- 2019.- “Boris Vian, Inventor of America”.
- 2022.- Boris Vian in his second century”/“Boris Vian et son deuxième siècle”.⁴⁹

La *pseudotraducción*, estrategia de creación literaria, se reconoce *a posteriori* cuando se descubre que no existe un texto fuente del que provenga. Para ahondar en el tema, baso mi investigación en el *dossier* “Scénographies de la pseudo-traduction” de *Les lettres romanes*, revista especializada en el estudio científico de las literaturas romance y en su

⁴⁹ Fuente: <https://www.uvic.ca/humanities/french/about-us/faculty/emeritus/lapprand-marc.php>

historia (números 3-4 del año 2013). Me parece pertinente incluso la afinidad entre el nombre del *dossier* y la propuesta interpretativa que elaboro en mi trabajo, ya que el hecho de que aquí se consideren las “escenografías de la pseudotraducción” permite concebir la estrecha relación que hay entre este proyecto de escritura y la puesta en escena que se proyecta de igual manera en la *mise en abyme*. Aunque sea una de las formas marginales de las prácticas de la escritura, la pseudotraducción se construye sobre la imitación de dispositivos textuales particulares que le permiten, al menos de manera artificial, identificarse con los textos de la tradición a la que fingen pertenecer. De “Scénographies...”, a continuación, extraigo una definición del término que complementa lo presentado en la introducción. Para finalizar, analizo el prefacio de la obra que, dentro de las categorías establecidas por Genette (2001), se puede considerar un *paratexto original* (surgido simultáneamente al texto) y “*pseudoalógrafo*⁵⁰”. Sin embargo, es en realidad un *paratexto autorial* donde es posible encontrar algunas pistas que develan la pseudotraducción y, en esa medida, la farsa. Rastreo los indicios mediante una selección de fragmentos en las versiones francesa e inglesa de la novela y expongo mis reflexiones respecto al tema.

Para entender por qué es a través de la traducción que se falsifican estructuras textuales, es importante recordar a Genette en *Palimpsestes* (1982), cuando clasifica la traducción como una transposición lingüística que forma parte del grupo mayor de *transposiciones formales*, que “sólo tocan el sentido por accidente o por una consecuencia perversa y no intencional” (p. 238). Vale resaltar la relación de transtextualidad entre los textos fuente y meta a la que la pseudotraducción agrega un grado más de complejidad al

⁵⁰ Paratexto escrito por un tercero y aceptado por el autor (Genette, 2001, p. 13). En este caso particular, en teoría, “autor” y editor, como figuras responsables del texto, ceden al “traductor” la atribución putativa y la responsabilidad asumida de este paratexto.

relacionar el texto meta con un texto fuente, que no existe, y con la tradición a la que pretende pertenecer.

En *J'irai cracher...*, siguiendo a Martens y Vanacker, Vian “efectivamente, recurrió al *topos* del *manuscrito*, fórmula clásica de autenticación, que evoca la existencia de un tipo de prototexto, del texto en su estado original, puro y privado, lo que firma con este hecho la entrada en juego del dispositivo mistificador” (2013, p. 355). Asimismo, Martens presenta, en el resumen de su apartado “Du manuscrit à l’imprimé. La pseudo-traduction comme rite d’institution auctorial”, rasgos que iluminan la motivación y los procesos por los cuales la pseudotraducción se consagra:

La pseudotraducción constituye un rito de institución auctorial propio del dominio literario, a través del cual, según determinadas socioantropologías institucionalizadas, algunos autores configuran su postura durante momentos cruciales de su carrera, en particular en su inicio. Para periodos más recientes, la escenografía paratextual sobre la que se crea el proceso implica así, casi sistemáticamente, un pasaje del texto manuscrito al texto impreso. Por imaginario que sea ese *topos*, forma parte de la pragmática del texto. Su estudio tiene por finalidad no solamente poner en evidencia algunos parámetros de lo imaginario de la traducción, sino también y sobre todo aclarar la especificidad de la pseudotraducción. En el contexto más general de los tipos de suposiciones del autor, subrayando principalmente los envites simbólicos de este dispositivo independiente (2013, p. 431).

No siempre las relaciones transtextuales en la pseudotraducción se mantienen en secreto ya que, en el *paratexto factual*⁵¹, el contexto precisa o modifica la significación de la obra. Siendo que finalmente “todo contexto es paratexto”, en el caso de Vian, su estrategia para eximir al “traductor” de cualquier responsabilidad, es uno de los tantos indicios –muy seguramente intencionales–, de su intrínquilis por develar la verdadera naturaleza de su ejercicio literario.

⁵¹ En *Umbrables*, Genette indica: “Llamo *factual* al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción” (2001, p. 12).

B) Las pistas de la pseudotraducción en el Prefacio de *J'irai cracher sur vos tombes*

En esta sección analizo el prefacio, paratexto supuestamente alógrafo, que tiene al menos tres objetivos: ser una estrategia publicitaria, un instructivo de lectura o recepción y un juego que deja entrever al lector que la obra escoltada no es una traducción *in strictu sensu*. En el prefacio, Vian jugará con los grados de responsabilidad de los involucrados en la obra oscilando entre el *paratexto oficial*⁵² y el *oficioso*⁵³, dentro de un espacio editorial que valida lo que ahí se encuentra y que intenta corroborar el proceso que deslinde de toda responsabilidad autorial a quien firma el prefacio de la obra: el “traductor”. Cabe acotar que la primera y segunda de las obras publicadas de Sullivan cuentan con este tipo de paratextos: en el primer Sullivan es un prefacio y en el segundo, *Les morts...*⁵⁴, es un posfacio.

Ambos espacios paratextuales son diferentes: mientras el prefacio de *J'irai cracher...* consta de cinco párrafos breves, que en la disposición del libro equivale a dos páginas, el posfacio de *Les morts...* se compone de casi el triple de párrafos de mayor longitud y dispuestos en cinco páginas aproximadamente, puesto que no sólo presenta la obra, sino que refuta los comentarios relacionados con *J'irai cracher...* De vuelta al prefacio, el traductor-autor trata temas importantes para la recepción de la obra e incluye un momento de reflexión

⁵² “Es ‘Oficial’ todo mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y/o editor [en mi caso “traductor”] y del que no puede rehuir la responsabilidad. ‘Oficial’, pues, es todo lo que, de fuente autorial o editorial, figura en el paratexto ántumo, como el título o el prefacio original; o aun los comentarios firmados por el autor de una obra de la que es completamente responsable” (Genette, 2001, p. 14).

⁵³ “Es ‘Oficioso’ la mayor parte del epitexto autorial, entrevistas, conversaciones y confidencias de las que pueda desembarazarse de responsabilidad con denegaciones[...] ‘Oficioso’ también, y quizá, sobre todo, lo que el autor deja o hace decir a un tercero, prefacista alógrafo o comentarista ‘autorizado’ [...] Existen naturalmente, muchas situaciones intermedias o indecisas en las que no hay sino una diferencia de grado, pero la ventaja de estos matices es innegable: estamos a veces interesados en que ciertas cosas ‘se sepan’ (se supone) sin haberlas dicho” (Genette, 2001, p. 15).

⁵⁴ Escrito en 1947 y publicado al año siguiente. En esta obra, el personaje principal y autor de tres asesinatos, Dan Parker, comparte nombre con el representante del *Cartel*, detalle adicional de las borraduras de los límites entre la ficción y el paradigma de realidad que Vian era aficionado a traspasar.

metatextual. En el posfacio, un “*préface également seconde*” (1973, p. 181), Vian aprovecha para responder a los comentarios de los críticos, del público receptor y del *Cartel*⁵⁵, por esa razón, empieza así:

Las diversas reacciones al primer libro de Vernon Sullivan me han animado a borrajear, para el segundo libro de este joven autor, un prefacio también segundo. Esto tiene una ventaja: habrá cuatro o cinco páginas más, lo que da, como decimos en el oficio, una mano al volumen. Además, no es mala idea charlar de vez en cuando con el lector, para demostrarle lo que se piensa de él (1973, p. 181).

También hace referencias explícitas al prefacio de *J'irai cracher...* ya que más de un periodista había identificado elementos que hacían pensar que el “traductor” estaba tratando de tomarle el pelo a críticos y lectores⁵⁶ siendo que él era el verdadero autor:

En primer lugar, refiriéndose a un pasaje del primer prefacio sobre la venta de ensalada -un pasaje que habrían entendido bien los editores, si de ellos dependiera-, los citados críticos me atribuyeron alegremente la autoría del libro. Esas son maneras de viles patanes: yo soy demasiado casto y demasiado puro para escribir esas cosas (Vian, 1973, pp. 181-182).

Más adelante, Vian indica que el objetivo del prefacio de *J'irai cracher...* es únicamente comercial, como sucede con toda publicación:

Seamos claros. Mi traducción está más o menos escrita en francés (no académico, por supuesto, sino honesto). Pero me había tomado la molestia, en ese primer prefacio, espoleado por el más repugnante espíritu comercial, de advertir a los interesados, de decirles (cosa que todavía quieren ignorar) que un editor es un comerciante de libros (Vian, 1973, p. 183).

Casi para terminar, culpa a los críticos de no ocuparse tanto de la obra sino de los escritores y de armar un gran escándalo de algo sin mayor valor literario, lo que da como

⁵⁵ Aquí se observa la continuación de la discusión literaria y social-moral. En el paratexto se rebaten los comentarios de la crítica y la prensa a quienes reprocha que hablen de los escritores y no de la obra (punto central de su oficio), que se busquen a sí mismos en los textos, que su vocabulario y visión sean reducidas. Hace responsable a la crítica de convertir a *J'irai cracher...* en un éxito literario dejando en el olvido a libros de mayor valor. Da su opinión acerca del primer Sullivan, hace un comentario superficial acerca de su traducción y justifica el primer prefacio como resultado de una estrategia comercial, aunque recuerda al público y la crítica que los libros son también un negocio.

⁵⁶ En el párrafo citado se hallará la expresión “*raconter de salades*”, que se entiende como decir mentiras tratando de convencer al interlocutor y que he traducido como “la venta de ensalada”.

resultado que libros de poca calidad se conviertan en éxitos, mientras que hay buenos libros que ni siquiera obtienen su atención:

Los críticos han hecho de este libro [*J'irai cracher...*] un éxito literario (se digan cosas buenas o malas, cuando todo el mundo habla de él, es un éxito literario). Y los buenos libros siempre esperan a sus críticos. Pero vamos, señores críticos, ¿los libros que no entienden no son al menos dignos de mención? Sería la mejor referencia para el lector. Pero lejos de admitir que les sorprenden, los sofocan. Y, de hecho, no les sorprenden en absoluto: están fuera de su campo de visión, todo ocurre en otro nivel. De esos se podrían citar veinte ejemplos (Vian, 1973, p. 185).

a) Justificación para la presentación de fragmentos

A continuación, presento fragmentos del prefacio para rastrear y justificar mi interpretación de las pistas de la pseudotraducción que habían sido ya detectadas por los críticos literarios. Por coherencia y pertinencia decidí mostrar las ZS en las versiones francesa e inglesa confrontadas ya que considero ambos textos como parte de un sistema. Para el comentario sobre el prefacio, parto de que en la versión en inglés se enuncie como “una introducción” cuando se podría haber omitido esa primera guía de lectura y que, además, sea una calca de la versión en francés. A guisa de explicación propongo dos hipótesis:

- Se deseaba tener un texto introductorio, pero por la premura de la publicación del “original” no se pudo redactar uno nuevo que incluyera los elementos desarrollados meses después en el posfacio de *Les morts...*
- La inclusión de la *traducción literal*⁵⁷ del prefacio en la versión en inglés es un elemento farsesco más con el que Vian busca seguir provocando a la crítica.

⁵⁷ Entiéndase por traducción literal lo que Molina y Hurtado proponen en su artículo “Translation techniques revisited...”: Traducir una palabra o expresión palabra por palabra, corresponde al equivalente formal de Nida y es cuando la forma coincide con la función y el significado. Es lo mismo que la traducción literal en *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay y Darbelnet – SCFA (2002, p. 510).

En cuanto al análisis de los fragmentos del prefacio, se partirá de su disposición en tablas que den cuenta del número de extracto, el número de párrafo y el texto en el que se encuentra: cronológicamente el 1 corresponde a la versión en francés y el 2 para la correspondiente al inglés. Decidí no utilizar la nomenclatura “texto fuente” y “texto meta” a razón de lo comentado en la introducción⁵⁸ ya que a la luz del descubrimiento de la farsa es que se puede considerar al texto 1 como texto fuente y al texto 2 como texto meta.⁵⁹ Sin embargo, en un inicio y antes de que la crítica, la prensa y el juicio descubrieran el engaño, el texto 1 fue considerado como texto meta y, efímeramente, el texto 2 como texto fuente. A continuación, para después hacer la interpretación de fragmentos, presento el prefacio en francés de manera integral.⁶⁰

§	PRÉFACE
1	C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit.
2	Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs. C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman dont Jean d'Halluin acquit les droits complets de publication sitôt qu'il en eut pris connaissance par l'intermédiaire d'un ami. Sullivan hésitait d'autant moins à laisser son manuscrit en France que les contacts déjà pris par lui avec des éditeurs américains venaient de lui montrer la vanité de toute tentative de publication dans son pays.
3	Ici, nos moralistes bien connus reprocheront à certaines pages leur... réalisme un peu poussé. Il nous paraît intéressant de souligner la différence foncière qu'il y a entre celles-ci et les récits de Miller ; ce dernier n'hésite en aucun cas à faire appel au vocabulaire le plus vif ; il semble au contraire que Sullivan songe plus à suggérer par des tournures et des constructions que par l'emploi du terme cru ; à cet égard, il se rapprocherait d'une tradition érotique plus latine.

⁵⁸ Véase introducción, página 3.

⁵⁹ E incluso desde esta perspectiva, habría que cuestionarse ¿texto meta en qué sentido? Si consideramos la relación de texto fuente con lengua y cultura fuente y texto meta con lengua y cultura meta, el texto 2 no cumple con lo estipulado en dichas relaciones ya que, aunque se escribió/tradujo en inglés, la lengua del traductor-autor era el francés y la cultura [¿?] en la que buscaba introducirse era francesa, puesto que no tuvo alcances para llegar a una cultura meta anglófona. Sin embargo, no fue un texto de gran difusión como para introducirse en la cultura (sea francesa o inglesa), sino que fue un instrumento de validación que se impuso para justificar al texto 1 frente a la crítica, la moral y la ley francesas, lo que nos lleva a otra de las *mise en abyme* presentes en este estudio de caso.

⁶⁰ En el Anexo 4 se podrán encontrar las versiones en inglés (Prefacio ING, Vian, 1948) y en español (Prefacio ESP, Vian, 1992).

4	<p>On retrouve, par ailleurs, dans ces pages, l'influence extrêmement nette de Cain (bien que l'auteur ne cherche pas à justifier, par un artifice, manuscrit ou autre, l'emploi de la première personne, dont le romancier précité proclame la nécessité dans la curieuse préface de <i>Three of a kind</i>, un recueil de trois romans courts réunis récemment en Amérique sous la même couverture et traduits ici par Sabine Berritz) et celle également des plus modernes Chase et autres supporters de l'horrible. À cet égard on devra reconnaître que Sullivan se montre plus réellement sadique que ces devanciers illustres ; il n'est pas surprenant que son œuvre ait été refusée en Amérique : gageons qu'elle y serait interdite le lendemain de sa publication. Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs "vrais", de la même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public.</p>
5	<p>Hélas, l'Amérique, pays de Cocagne, est aussi la terre d'élection des puritains, des alcooliques, et de l'enfonchez-vous-bien-ça-dans-la-tête : et si l'on s'efforce en France à plus d'originalité, on n'éprouve nulle peine, outre-Atlantique, à exploiter sans vergogne une formule qui a fait ses preuves. Ma foi, c'est une façon comme une autre de vendre sa salade.</p> <p style="text-align: right;"><i>Boris Vian</i></p>

b) Interpretación de fragmentos

El prefacio de *J'irai cracher...* es, según Martens y Vanecker (2013), un espacio donde las figuras prefaciales se multiplican: quien desempeña el rol de "traductor" es también el escritor y aparece su editor y cómplice Jean d'Halluin, cuya función es deslindarlo de la responsabilidad autorial. En la ZS 1, se precisa la manera en que el editor conoció a Sullivan y se retoman elementos que han sido mencionados anteriormente. La reunión en la que Vian y d'Halluin se pusieron de acuerdo para llevar a cabo la estrategia literaria tiene lugar en julio de 1946. El "tipo de reunión francoamericana", que se daba en Francia en la posguerra podría consistir en una reunión política, de amigos o cualquiera de las reuniones de las *caves* de Saint-Germain-des-Près. Entonces, al igual que en otras crónicas del mentiroso, Vian parte de hechos verdaderos sobre los que se articulan los hechos farsescos, ya que era imposible que d'Halluin pudiera haber "encontrado" o "conocido" a Sullivan y mucho menos que fuera él quien le hubiese entregado su manuscrito.

ZS 1		
§	Texto 1	Texto 2
1	C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion	It was in July 1946 that Jean d'Halluin met Sullivan at a sort of Franco-American meeting.

	franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit.	Two days later, Sullivan showed him his manuscript.
--	--	---

En la ZS 2, se hace visible un elemento para tener en cuenta para la lectura de la novela: la raza⁶¹. Se indica a qué grupo racial pertenece Sullivan: un hombre con sangre negra y piel blanca, de aquellos que “pasaron la línea”. El “pasar la línea” es una máscara detrás de la que se pueden ocultar Vian como autor, Sullivan como vocero de la crítica social y Lee como un protagonista que busca una forma retorcida de justicia, pero que no es, de ninguna forma, un modelo a seguir. En esta medida, Vian habita y se desplaza entre los lugares y no-lugares de creador (como traductor y autor) y de vendedor exitoso de libros. De igual manera también se puede interpretar como el “*nègre*”, escritor fantasma detrás del trabajo de quien firma.

ZS 2		
§	Texto 1	Texto 2
2	Entre-temps, il lui dit qu’il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu’il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ;	In the meantime, he told him that he considered himself more as a nigger than a white man, in spite of having passed the “line” ; we know that every year, several thousand negros (thus designated by law), disappear from the census lists and pass to the opposite camp ;

El comentario acerca de las apreciaciones de raza (ZS 3), deja entrever una crítica social, aunque también podría leerse como una metáfora de la tarea del escritor donde quienes se alinean a las expectativas de la crítica son reconocidos y reciben la aprobación como recompensa. La expresión “una palmada en la espalda” conlleva un dejo de desprecio por

⁶¹ En el capítulo 4, apartado 2) Interseccionalidad, profundizaré con respecto a la variación léxica entre las versiones en francés e inglés de los términos “Noir” y “nigger”/“negro”, ya que considero que esta variación tiene mayor correlato en el nivel de violencia racial y social y permite reflexiones sustanciales con respecto a la pseudotraducción. Tal vez, en este sentido, la variación permite identificar que, por la carga semántica de la elección de palabras, quien tomó la decisión de utilizar esos términos haya sido alguien diferente a Vian, posiblemente Léglise o Rosenthal. La variación en el segundo párrafo del prefacio y averiguar quién fue quien la materializó en la versión en inglés propone nuevas incógnitas que sería enriquecedor abordar en otro trabajo.

parte del crítico que la otorga, mientras rebaja al escritor que la recibe y que es exponencial si el crítico es blanco y el escritor negro.

ZS 3		
§	Texto 1	Texto 2
2	sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs.	his preference for negroes inspired Sullivan with a sort of contempt for "good niggers", those that the white people tapped affectionately on the back in literature. He had the idea that one can imagine and also meet negroes just as "tough" as white men.

En la ZS 4, Vian se deslinda aún más de la responsabilidad con respecto a la obra al inventar que fue a través de un amigo que Jean d'Halluin supo de la novela, lo que lo llevó a adquirir los derechos para su publicación, situación contradictoria si anteriormente se había dicho que fue Sullivan quien había entregado (en francés) o mostrado (en inglés) el manuscrito al editor. Entonces, ¿el editor sabía de antemano de la novela y por eso se acercó a Sullivan? o después de conocer a Sullivan, ¿el amigo le contó de la novela y por eso quiso adquirir los derechos y luego le llevaron el manuscrito? o ¿fue Sullivan ese amigo? Son cuestionamientos que, dentro de este fragmento, no se plantean y mucho menos se buscan resolver.

ZS 4		
§	Texto 1	Texto 2
2	C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman dont Jean d'Halluin acquit les droits complets de publication sitôt qu'il en eut pris connaissance par l'intermédiaire d'un ami.	This is what he had personally tried to demonstrate in this short novel of which Jean d'Halluin acquired the complete publication rights as soon as he heard about it through a friend.

En la ZS 5, se pone en marcha una estrategia de mercado para despertar el interés de los receptores del libro y que tiene una doble función. Primero se atiza en el lector la curiosidad por saber la razón por la que el texto había sido rechazado por los editores

americanos y luego se justifica que no exista un original publicado. La supuesta existencia de un original funge como garante de lo que el lector tendrá ante sí y es la cristalización de la estrategia de pseudotraducción.

ZS 5		
§	Texto 1	Texto 2
2	Sullivan hésitait d'autant moins à laisser son manuscrit en France que les contacts déjà pris par lui avec des éditeurs américains venaient de lui montrer la vanité de toute tentative de publication dans son pays.	Sullivan did not hesitate about leaving his manuscript in France, all the more so as his American publishers had just shown him the inutility of any attempt to publication in his country.

La ZS 6 conlleva una provocación a Parker y al *Cartel*, censores de las obras de un género “realista”. El adjetivo no solamente alude al género literario, sino que veladamente reprocha la actitud de Parker y sus seguidores por negarse a enfrentar las verdaderas causas de la violencia social.

ZS 6		
§	Texto 1	Texto 2
3	Ici, nos moralistes bien connus reprocheront à certaines pages leur... réalisme un peu poussé.	Here, our well-known moralists will reproach certain pages their... realism a little advanced.

En la ZS 7, una vez que se ha insertado a Sullivan en el grupo de autores perseguidos por la censura, como en el caso de Henry Miller, se presenta una estrategia para elevar la calidad de la obra de Sullivan: alabar su capacidad de no recurrir a un lenguaje crudo y directo. Sin mucho sustento, se lleva al lector a inferir que el autor es capaz de giros expresivos dignos de reconocimiento, a diferencia de Miller, incluso.

ZS 7		
§	Texto 1	Texto 2
3	Il nous paraît intéressant de souligner la différence foncière qu'il y a entre celles-ci et les récits de Miller ; ce dernier n'hésite en aucun cas à faire appel au vocabulaire le plus vif ; il semble au contraire que Sullivan songe plus à suggérer par des tournures et des constructions que par l'emploi du terme cru ;	It seems to us interesting to emphasize the main difference existing between these and the stories of Miller ; this latter does not hesitate, in any case, to use the most vivid vocabulary ; on the contrary it seems that Sullivan thinks more of suggesting by a turn of expression and

	construction of a sentence than by the crude word.
--	--

La ZS 8 cierra con una frase un tanto oscura en la que dice que Sullivan pertenece a “una tradición erótica más latina”, aunque en la época no hay algo que pueda identificarse con el término. La falta de explicación propicia que el lector imagine lo que guste sobre el “erotismo latino”. Por mi parte, me pregunto si la frase acerca de Sullivan podría leerse como un guiño a que el autor y el texto son intrínsecamente latinos por la familia de la que proviene la lengua francesa y la tradición erótica francesa.

ZS 8		
§	Texto 1	Texto 2
3	il se rapprocherait d'une tradition érotique plus latine.	In this respect, he comes nearer to a more latin erotic tradition.

En cuanto a la ZS 9, se crea una genealogía de influencias literarias para Sullivan y su posible canonización dentro de un género en el que la pseudotraducción se puede inscribir. Usa como modelo para imitar a autores como Cain y Chase, publicaciones como *Three of a Kind*, estrategias de escritura como el uso de la primera persona y la explotación de la sensación que producen las obras del género, horror en francés y conmoción/escándalo en inglés. También demuestra el conocimiento de los agentes de este campo en formación – como la traductora de Cain y su obra–, aunque con una errata cuando el texto aparece en inglés.

ZS 9		
§	Texto 1	Texto 2
4	On retrouve, par ailleurs, dans ces pages, l'influence extrêmement nette de Cain (bien que l'auteur ne cherche pas à justifier, par un artifice, manuscrit ou autre, l'emploi de la première personne , dont le romancier précité proclame la nécessité dans la curieuse préface de <i>Three of a kind</i> , un recueil de trois romans courts réunis récemment en Amérique sous la même couverture	We meet, besides, in these pages, the extremely clear influence of Cain (in spite of the fact that the author does not seek to justify, by an artifice, written or otherwise, the use of the first person , of which the writer mentioned proclaims the necessity in the curious preface of “ Three of a kind ”, a collection of three short stories recently assembled in America in one book and translated

et traduits ici par Sabine Berritz) et celle également des plus modernes Chase et autres supporters de l'horrible .	here by Sabine Beritz) ; and one by the equally ultramodern Chase and other supporters of what is shocking .
---	--

La provocación a los censores se reitera en la ZS 10 al mencionar que el sadismo es la razón por la que el texto fue rechazado en Estado Unidos. La afirmación es una suerte de reto a que también sea prohibido en Francia, muy probablemente con el fin de que al escándalo sigan los mismos números de ventas que alcanzaron las obras antes mencionadas.

ZS 10		
§	Texto 1	Texto 2
4	À cet égard on devra reconnaître que Sullivan se montre plus réellement sadique que ces devanciers illustres ; il n'est pas surprenant que son œuvre ait été refusée en Amérique : gageons qu'elle y serait interdite le lendemain de sa publication.	In this respect we must acknowledge that Sullivan shows himself really much more of a sadist than his illustrious predecessors ; it is not surprising that his book should have been refused in America : we wager it would be banned the day following its publication.

En la ZS 11 se habla de la venganza como reacción colectiva de los negros enmascarados o los falsos blancos. En francés, el pueblo es hostigado y aterrorizado mientras que, en inglés, sobreexplotado, maltratado y aterrorizado en su búsqueda por liberarse del dominio de los verdaderos blancos. Se elige, para ejemplificar, la búsqueda de la venganza como una trampa, metáfora de las pinturas rupestres –del periodo neolítico para el francés y paleolítico para el inglés. La figura más identificable de estas representaciones pictóricas es el bisonte que, casualmente, coincide con uno de los nombres de pluma de Vian. Considero que las simpáticas variantes entre las versiones del francés y del inglés fueron motivadas por la afición de Vian a tender divertidas trampas a su lectorado.

ZS 11		
§	Texto 1	Texto 2
4	Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée , une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs "vrais", de la	As for its back-ground, one must see a manifestation of a desire for revenge in a race still, whatever one may say, over-worked, badly treated, and terrorised , a sort of temptation of exorcism, against the domination of "real whites",

même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public.	in the same manner that paleolithic men painted bisons transperced with arrows to allure their prey to the traps, a quite considerable contempt for the probability and also the concessions of the public tastes.
---	--

La ZS 12 condensa los temas tratados, por una parte, la contradicción entre una idealización de Estados Unidos como un paraíso terrenal, pero que, por la otra parte, también es una tierra de puritanos, de alcohólicos y de mentalidades retrógradas que mantienen sometida a una raza entera, una sociedad que finalmente no practica lo que predica.

ZS 12		
§	Texto 1	Texto 2
5	Hélas, l'Amérique, pays de Cocagne, est aussi la terre d'élection des puritains, des alcooliques, et de l'enfonchez-vous-bien-ça-dans-la-tête :	Alas, America, land of cockayne, is also the chosen land of puritans, of drunkards, and of those people who say "bear that well in mind"

Considero que en la ZS 13 se hallan los indicios más evidentes de la farsa. Primero, se da a entender que la literatura de Francia es más original que la de Estados Unidos ya que en ese país nadie se avergüenza al explotar una fórmula demostradamente efectiva. Aunque, en realidad, la consolidación del *noir* se dio en Francia y quien está explotando sin vergüenza esa fórmula es el mismo Vian tras la máscara de Sullivan. En la última frase se encuentra el detalle que se comentó ampliamente en la prensa y que Vian manipula en el posfacio de *Les morts...*⁶² pero que es la justificación de todo este entramado: es una estrategia como cualquier otra para vender lo que se escribe. Esta última sentencia queda bastante matizada en inglés, sin embargo, en la versión en francés, la carga connotativa del término “*salade*” por la colocación en la que se utiliza en lenguaje coloquial “*raconter de salades*” subraya la perspectiva farsesca de lo que se ha dicho anteriormente y de lo que se está por leer a la

⁶² Véase nota 56.

manera del prefacio del *Quijote*, donde el autor también se esconde tras la máscara de traductor, es una guía de lectura donde el prefacio que normalmente es texto fuera del texto termina formando parte de él puesto que su lectura enriquece las posibilidades interpretativas de la novela que le sigue.

ZS 13		
§	Texto 1	Texto 2
5	et si l'on s'efforce en France à plus d'originalité, on n'éprouve nulle peine, outre-Atlantique, à exploiter sans vergogne une formule qui a fait ses preuves. Ma foi, c'est une façon comme une autre de vendre sa salade.	and if in France, we strive to more originality, on the other side of the Atlantic, no anxiety is felt in exploiting unblushingly a formula which has proved its value. In all sincerity it is as good a way as any other of selling one's writings...

La interpretación de la novela, la recepción del lector y la crítica se ven influenciados por los elementos enunciados a lo largo del prefacio: el contenido temático, el estilo de Sullivan, el acento en la violencia y el sadismo, su clara inscripción al género, la lista de los autores que inspiraron a Sullivan. En perfecta concordancia todos ellos se reiterarán en los capítulos I y II, en voz de un personaje, el jefe de Lee, supuesto conocedor del campo literario francés de su momento, en sus aspectos social y económico, y además de los hábitos de los consumidores.

Los comentarios aquí expuestos, y los que se desarrollarán en los capítulos siguientes, no están dirigidos a evaluar la calidad de la traducción –al margen de que se la pudiera considerar como pseudotraducción o autotraducción–, ya que, como práctica, es llevada a cabo según un método interpretativo-comunicativo (Hurtado Albir, 2008, p. 258), donde la traducción conserva la misma finalidad y produce el mismo efecto que el texto en el que se apoya. El análisis estará más bien enfocado en la *mise en abyme* que se forma entre lo que pasa dentro de la historia y lo que sucedió con *J'irai cracher...* en sus diferentes planos.

En importante tener en cuenta que el contexto en el que se produjo *J'irai cracher...* fue determinante en su estructura y contenido. Hubo una clara intención del traductor-autor de dejar pistas veladas del proyecto de creación y de escritura y del trasfondo farsesco, sobre todo en los elementos que guían la lectura y preparan al lector para entrar inconscientemente en el juego de la farsa. El traductor-autor prepara al lector para enfrentarse a un texto del que, si bien se quiere deslindar a través del relato de la génesis de la publicación y fundamenta su rol de traductor, no puede evitar dejar migajas de lo contrario.

Los primeros elementos que permiten intuir la *mise en abyme* de traductor-autor es el enmascaramiento de nombre, de nacionalidad y de raza, máscara que se lleva aún más lejos a través de las selecciones de escritura, puesto que si Vian ya había experimentado con el género *noir*, la manera de expresarlo había sido diferente, aquí se apega al modelo de la novela de crímenes norteamericana al adoptar el canon de escritura del género: primera persona, narración convulsa y dinámica, atención al criminal y sus motivaciones y la obligatoria aparición de la policía y su código moral. Como guinda del pastel, asoma provocativamente su cara a través del velo que había tendido, dejando ver de manera subrepticia uno de sus nombres de pluma, así como el objetivo que busca con la obra que presenta y el llano recordatorio, más lúdico que cínico, de que gran parte del tiempo, la literatura es más un negocio que un arte (a pesar de lo que los románticos de la literatura desean [deseamos] pensar). De esa manera, Vian dejó en el prefacio la primera parte de su receta para escribir un *bestseller*.

Capítulo 3: *I shall spit on your graves*, entre paratextos, un asesinato y un deceso

El surgimiento del mecanoscrito, la versión publicada y el guion cinematográfico de *I shall spit...* estuvieron marcados por el revuelo periodístico, la contingencia, el azar, un hecho de sangre y un fallecimiento. A continuación, describo algunos hitos contextuales de gran incidencia en el *Affaire...*⁶³, que ayudan a explicar algunas características textuales del pseudoriginal. En una primera sección de este capítulo, hago un recuento de las causales de su surgimiento.

La razón por la que es necesario hacer un recuento de los orígenes de la novela es justificar el porqué de la aparición del texto en inglés. Si la serie de hitos contextuales que se enuncian a continuación no hubieran sido parte del fenómeno, el texto en inglés jamás habría visto la luz. Es probable que, sin la crítica y la censura, la obra no habría atraído la atención del público y las ventas no habrían sido significativas, *ergo* los procesos legales no habrían procedido y no hubiera sido realmente necesario presentar el “original”, bien como evidencia frente al juez de instrucción o como evidencia que daría fundamento a la farsa. Con lo que se puede inferir por las fuentes, el texto en inglés no era parte del proyecto inicial y fueron los eventos extratextuales (representados por la prensa, la censura y la ley), los que dieron pie a la producción de *I shall spit...*

⁶³ Para complementar, pongo a disposición del lector una cronología detallada que podrá consultar en el Anexo 5. La cronología se conforma de los siguientes rubros: fecha del paratexto (año, mes, día), el suceso del que se da noticia y finalmente la fuente en la que apareció, además del número de página en la que aparece en el *Dossier...*

1) *Hitos contextuales*

A continuación, destaco algunos hitos contextuales de gran incidencia. El recuento inicia con la publicación de *J'irai cracher...* el 21 de noviembre de 1946, cuando se promociona como una traducción del *américain* (inglés de Estados Unidos). Ese mismo día los periódicos *La Dépêche* y *Époque* publican notas breves condenando el contenido de la obra. Cinco días después, el 26, aparecen las “bonnes feuilles” de la novela en *Franc-Tireur*, periódico en el que Vian colaboraba, con la intención de dejar de lado el aspecto escandaloso y enfocarse en la crítica a la desigualdad racial. Ese mismo día, Robert Kanters publica su nota en *Spectateur*, un texto más “objetivo”, según palabras de Vian y cuyos argumentos el autor retomará para el posfacio de *Les morts...* El periodista cierra comentando que esperará a leer el original, idea que persiste en la mente de Vian.

En diciembre, en una nota de *Samedi-Soir*, donde también colabora Vian, y quien pudo haberla redactado junto a su editor, se enfatizan los rasgos escandalosos de la novela ya que es un elemento de éxito para el género. Además, inician las notas en las que se cuestiona la existencia de Sullivan y los periodistas de *Carrefour* y *Gazette* se preguntan si no será realmente Vian el verdadero autor. El debate continúa por varios meses, así como la sospecha de que se trata de un “*pastiche*” o *canular*.

El 7 de febrero de 1947, el periódico *Combat* anuncia en una de sus notas que Daniel Parker y el *Cartel* perseguirán al editor y “traductor” de la obra por faltas a la moral por la vía del libro que deriva en una denuncia presentada el 30 de mayo de ese año.

Después del artículo de *Samedi-Soir* del 7 de febrero de 1947 y hasta julio del mismo año, Vian empieza a darle de vueltas a la idea de fortalecer la mistificación invitando a París a Sullivan y tiene prisa por poner en debate la versión en inglés “auténtica” de la novela.

Durante el mes de febrero, Vian busca que diferentes testigos den fe de su calidad de simple traductor. En marzo se publican los “Evangelios”, ilustrados por Jean Boulet, quien después ilustrará una nueva edición de *J'irai cracher...*

El 28 de marzo de 1947 Anne-Marie Masson es asesinada por Edmond Rougé y, presuntamente, se encuentra un ejemplar de *J'irai cracher...* en la escena del crimen, hecho que servirá de argumento a las acusaciones del *Cartel*. En las notas periodísticas aparecidas el día siguiente, es posible encontrar algunas inconsistencias: en *Libération* la mujer es llamada Marie-Anne Masson, el hombre Edmond Rouzé y se mencionan el libro encontrado en la habitación junto con el pasaje⁶⁴ que incitó el crimen así como una nota con los motivos del asesino en el mismo lugar; en *France-Libre*, el nombre de la mujer coincide, pero el del hombre cambia a Edmond Rouget, se nombra como autor del libro a Franz Kafka y se dice que el texto con los motivos del asesino fue encontrado en su casa; *Nice-Matin* y *Franc-Tireur* restituyen la obra a Vian, pero de nuevo cambian los nombres, ahora, Anne-Marie Masson y Edmond Rougé; *Pays* y *Combat* no mencionan al autor ni el título de la obra, sólo hablan de una novela de moda. El periódico *France-Soir* es el primero en cuestionar la responsabilidad del autor frente a un acto tan vil. Dos días después del asesinato y al día siguiente del alboroto mediático, el asesino se suicida ahorcándose en el bosque de Saint-

⁶⁴ El pasaje citado en el periódico es el siguiente: «J'ai eu du mal à dire tout ça. Les mots ne venaient pas tout seuls. Elle était là, les yeux fermés, allongée par terre avec sa jupe relevée jusqu'au ventre. J'ai senti encore la chose qui venait le long de mon dos et ma main s'est refermée sur sa gorge sans que je puisse m'en empêcher ; c'est venu ; c'était si fort que je l'ai lâchée et que je me suis presque mis debout. Elle avait déjà la figure bleue, mais elle ne bougeait pas. Elle s'était laissée étrangler sans rien faire. Elle devait respirer encore. J'ai pris...» (Vian, 2020, pp. 137-138). “Me costó decir todo eso. Las palabras no acudían a mi boca. Jean estaba allí, tendida en el suelo, con los ojos cerrados y la falda levantada hasta el vientre. Volví a sentir la cosa que me subía por la espalda y mi mano se cerró en su garganta sin que pudiera evitarlo; me corrí. Fue tan fuerte que la solté y casi me puse en pie. Tenía ya la cara azulada, pero no se movía. Se habría dejado estrangular sin ofrecer resistencia. Aún debía de respirar. Cogí...” (Vian, 1992, trad. J. Martí Garcés, p. 153).

Germain. Al dar la noticia, el periódico *Libération* menciona el original como *Ye shall defile and destroy them*⁶⁵ y también se incluye una “biografía” de Sullivan.

En mayo de 1947, *France-Dimanche* llama a Vian “asesino” a través de terceros, a lo que el autor responde durante una entrevista en *Point de vue* con el texto conocido como “Je ne suis pas un assassin”. Dado el revuelo provocado, Jean d’Halluin pide a Schwizgebel los “plomos⁶⁶” de *J’irai cracher...* Schwizgebel fue el responsable de la primera impresión de *J’irai cracher...* y, después, se le acusó de haber proporcionado los plomos a sabiendas de que se utilizarían para la segunda impresión de la obra. No se menciona la fecha exacta, pero se sabe que es después del 30 de mayo y antes del 10 o del 23 de septiembre. La primera denuncia presentada por el *Cartel* no procede legalmente puesto que la ley del 16 de agosto de 1947 evita persecuciones en contra de obras que atenten contra las “buenas costumbres” que hayan aparecido antes del 16 de enero de 1947.

En la nota de *Carrefour* del 29 de septiembre de 1948, se indica que el juez de instrucción Baurès lanzó la acusación contra “X” al tener aún dudas acerca de la identidad del autor de *J’irai cracher...* Sin embargo, en el veredicto se menciona que esa denuncia fue presentada desde el 20 de enero de ese año y ya en septiembre se explicitan los nombres de d’Halluin y Vian. En la denuncia del 20 de enero se persigue únicamente a *Les morts...*

El 2 de abril de 1948, Servan y Goldsticker, codirectores de la editorial Vendôme Press, en conjunto con la casa Lecram, imprimen y publican *J’irai cracher...* (50 mil

⁶⁵ Título que había aparecido en alguna de las contraportadas, como título a publicar, de las próximas publicaciones de *Scorpion*. Ver nota 11.

⁶⁶ Placas tipográficas para la impresión de un libro.

ejemplares) y su versión en inglés *I will⁶⁷ spit on your graves*, (2 mil ejemplares); los libros fueron vendidos por *Scorpion* en Saint-Germain-des-Prés.

El 24 de junio el juez de instrucción Baurès presenta al Tribunal correccional los cargos contra Jean d'Halluin y Boris Vian por “faltas a la moral” por la vía del libro y el 24 de septiembre hay una requisición suplementaria a la denuncia del *Cartel* contra *Les morts...*, donde, de nuevo, se nombra a d'Halluin y a Vian. Para el 14 de noviembre, el juez presenta al Tribunal Correccional cargos contra d'Halluin, Vian, Schwizgebel, Servan, Goldsticker y el matrimonio Souverain (también responsables de la impresión).

En la nota de *Combat* del 24 de noviembre de 1948, durante una entrevista, Vian menciona que se presentaron frente al juez él mismo, su editor Jean d'Halluin y M. Pierre,⁶⁸ el impresor, quien estaba cubierto por la ley de amnistía de agosto de 1947; fue la primera vez que se presentaron frente a la ley. El entrevistador pregunta si Vian ha admitido frente al juez que él es el autor de *J'irai cracher...*, a lo que contesta que sí, pero que mintió; afirma que Sullivan existe y que una prueba de ello es que los estilos de ambos son completamente diferentes, que admitió ser el autor para salvar a Sullivan y evitarle problemas del otro lado del Atlántico. Después agrega que se presentó sin abogado puesto que “no mienten tan bien. Tienen la costumbre, pero no suficiente imaginación” (Vian, 2020, p. 280), luego comenta que su siguiente proyecto es la preparación de la puesta en escena de *L'equarrissage pour tous* y, para terminar, promete al entrevistador que le presentará a Sullivan cuando esté en París para Navidad, pero que guarde el secreto.

⁶⁷ Este es el verbo modal que aparece en el veredicto del 13 de mayo de 1950. Sin embargo, tanto en los adelantos de las contraportadas de *Les Éditions du Scorpion* como en la versión publicada, aparece consistentemente el verbo “*shall*” que además tiene una marcada connotación de lenguaje bíblico condenatorio.

⁶⁸ En la entrevista de Vian sólo aparece el primer nombre. Sin embargo, con esta información no queda claro si el impresor que estaba protegido por la amnistía en el primer juicio es Schwizgebel y que fue hasta el segundo juicio que fue condenado. No obstante, es algo que se puede interpretar a través de los datos.

Durante 1949 se da seguimiento al proceso legal y el 3 de julio de ese año se prohibió la obra a consecuencia de la farsa. Normalmente, los libros de autores franceses sometidos a juicios similares sólo eran retirados de los escaparates a diferencia de los de autores extranjeros que sí podían ser prohibidos, diferencia que el juez de instrucción aprovechó para prohibir⁶⁹ *J'irai cracher...* y no hubo lugar a una rectificación, incluso, cuando desde mucho antes, noviembre de 1948, ya se había informado en el juzgado y a la prensa que el verdadero autor de la obra era Vian. Para tomar esa decisión el juez Baurès no pidió la opinión de la Comisión del libro y declaró:

No hay libros prohibidos, sólo existen libros embargados. Solamente los escritos firmados por un autor extranjero pueden ser “prohibidos”, de acuerdo con las leyes sobre la prensa, emitidas por el ministerio del Interior, sin que haya habido con anterioridad ni orden ni dictamen de la Comisión del Libro. Boris Vian, sujeto francés, fue víctima de la ley porque firmó su libro *J'irai cracher sur vos tombes* con el nombre imaginario de Vernon Sullivan, ciudadano norteamericano (Vian, 2020, p. 392).

El 20 de abril de 1950, inicia el proceso legal⁷⁰ contra *J'irai cracher...* en su versión francesa e inglesa y contra *Les morts...* Vian será representado por el Maître Georges Izard. El 13 de mayo se da el veredicto en contra de los involucrados que incluyeron multas: Jean d'Halluin, 100 mil francos; Boris Vian, 100 mil francos; Schwizgebel, 25 mil francos; Servan, 25 mil francos y Goldsticker, 25 mil francos. También deberían pagar a la secretaria del Tesoro por el juicio 11,420 francos más 720 francos por gastos de actuaría. Además, se ordena retirar y destruir todos los ejemplares de *J'irai cracher..., I will spit [sic.]...* y *Les morts...* El matrimonio Souverain no fue citado con regularidad y su asunto se aplazó al 8 de julio de 1950. El 16 de mayo, Vian, en respuesta al veredicto, escribe el artículo “Je suis un

⁶⁹ Dicha prohibición fue de aproximadamente 20 años, ya que es hasta 1971 que se vuelve a imprimir algún ejemplar de la obra.

⁷⁰ En el *Dossier...* se transcribe la audiencia (pp. 313-383).

obscédé sexual”, donde cuestiona los argumentos del juez y habla acerca de la negación a la libertad de pensar y de escribir y, respecto a que los libros “pornográficos” estén al alcance de los menores, comenta que probablemente, como sucede con su hijo, no sean textos que busquen o quieran leer.

Después del veredicto, como estrategia del abogado defensor, los involucrados aplazaron múltiples veces el volver a presentarse ante el juzgado y la obligación de pagar las multas para eludir la aplicación de las condenas, situación que cambia después de la ley de amnistía para los delitos cometidos antes del primero de enero de 1953⁷¹. Sin embargo, para ser exculpados, debían cumplir con dos requisitos: tener una condena definitiva y haber pagado su multa. Para que pudieran beneficiarse de esa ley, se decidió eximirles la multa y condenarlos a 15 días en prisión. De esa manera, al ser sus delitos anteriores a enero de 1953, la condena carecería de efecto y sólo tuvieron que pagar los gastos de primera instancia y de apelación (que fueron de 21,694 francos) y 1,140 francos por gastos de actuario que dividieron entre 5: la esposa Souverain, Vian, d’Halluin, Schwizgebel y Servan, puesto de Goldsticker murió el 25 de agosto de 1952.

Después de las dificultades legales que sufrieron Vian y el resto de los involucrados, el autor acalla toda mención a la obra. Sin embargo, desde finales de 1953, Jaques Dopagne con ayuda de sus amigos Maurice Gnassia y Colette Lacroix logra reunirse con Vian para presentarle un proyecto de adaptación cinematográfica de la obra en la que el amor triunfe sobre la venganza o sobre el escándalo, en donde los personajes trasciendan el amor bestial

⁷¹ El 6 de agosto de 1953, el Presidente de la República promulga la ley n° 53-681 cuyo primer artículo enuncia: “La República francesa da testimonio de la Resistencia, cuyo combate dentro y fuera de las fronteras salvó la nación. Es por fidelidad al espíritu de la Resistencia que ella [la nación] hace caso para que hoy sea dispensada la clemencia. La amnistía no es una rehabilitación ni una venganza, tampoco una crítica contra aquellos que, en nombre de la nación, tuvieron la pesada tarea de juzgar y castigar” (Vian, 2020, p. 395).

mediante uno que los transporte más allá de sí mismos. Vian da su visto bueno y, el 31 de marzo de 1954, envía una carta a Dopagne donde sella su acuerdo. La principal condición para realizar el proyecto era que el título escandaloso no fuera utilizado y que la adaptación tuviese como título “La Pasión[sic.] de Joe Grant” o probablemente algún otro.

En junio del mismo año, la Sociedad Phaté-Cinéma reserva el guion de la obra y comienza con ambos responsables las negociaciones. Dos cláusulas posteriormente les causarían problemas: “[Phaté se] reserva la facultad de ceder los beneficios de su acuerdo a algún tercero o Sociedad que quiera designar a condición de permanecer como garante y solidario con el cesionario de la ejecución integral del acuerdo” y “si en un plazo de 15 días después de la recepción de una carta de recomendación, los autores no retomaban la continuidad o los diálogos en las fechas estipuladas, Pathé tendría la libertad, en ese momento y sin ningún tipo de indemnización, de confiar ese trabajo a cualquier otro autor de su elección” (Vian, 2020, p. 409). Más adelante, Phaté abandona el proyecto y tiempo después ambos autores descubren que alguien más está grabando la película. Luego de una serie de investigaciones, el 17 de octubre de 1957, Vian otorga a la Sociedad Nouvelle Océans-Films los derechos cinematográficos y de televisión de la obra; esa sociedad se disuelve por corto tiempo y momentáneamente se convierte en la SIPRO (Sociedad Independiente de Producción). Los derechos pasan por las manos de diferentes productoras por lo que el compromiso de guion para los diálogos se vuelve caótico, lo que también causará problemas a Vian y Dopagne. En marzo de 1959 Vian y Dopagne compran a d’Halluin el título puesto que no se había incluido en las negociaciones anteriores y para el 6 de marzo, en la firma del contrato con la C.T.I. (Cinéma Télévision Internationale), Vian garantiza que se le reconozca a él y a Dopagne como dueños del título y que después del título aparezca la leyenda “Basada en el guion original de Boris Vian y Jacques Dopagne”. Un amigo vecino de Dopagne, Pierre

Seghers, quien publicaría una colección de guiones cinematográficos, al conocer el periplo de Vian y Dopagne con el guion cinematográfico, se muestra interesado en incluirlo en su antología a lo que ambos autores acceden; el libro aparecerá en agosto de 1959. Seghers recibe el contrato firmado por Vian el martes 23 de junio, fecha en la que coinciden, en la sala del cine Marbeuf, la proyección privada de la película producto de la adaptación de Gast y la muerte de Vian a las 10:10.

2) I shall spit on your graves

La serie de hitos contextuales que rodearon la creación de *J'irai cracher...* desde su génesis hasta la muerte de Vian, permiten asir aquellos elementos que forjaron *I shall spit...* y, de esa manera, desentrañar el texto en inglés. El revuelo provocado por la aparición de *J'irai cracher...* fue resultado de opiniones exaltadas en los medios y el cuestionamiento acerca de la paternidad de la obra. Si bien la idea de presentar un “texto fuente” en inglés aparece fugaz con el comentario de Kanters, la necesidad de realizarlo proviene del suceso criminal en el que se involucró la “traducción”. Una de mis primeras hipótesis fue que el texto en inglés se realizó para el juez, aunque por lo que se puede entender por la transcripción del juicio, lo más probable es que el juez no lo hubiera leído, puesto que, en los veredictos el título con el que se refiere al texto es *I will spit on your graves*, y también es probable que tampoco haya leído el texto en francés, sino que se basó en las denuncias presentadas por Parker y el *Cartel*. Finalmente, la versión en inglés se lleva a cabo con la intención de mostrar el manuscrito “original” y así validar el papel de Vian como traductor. Es decir, el “original” surge como un paratexto con esa única función, y conforme se desarrolla la trama, se convierte en un

texto con vida propia y transita de ser un paratexto que no parece destinado a la publicación a convertirse en un “original” posterior a su traducción.

A) Análisis cuantitativo

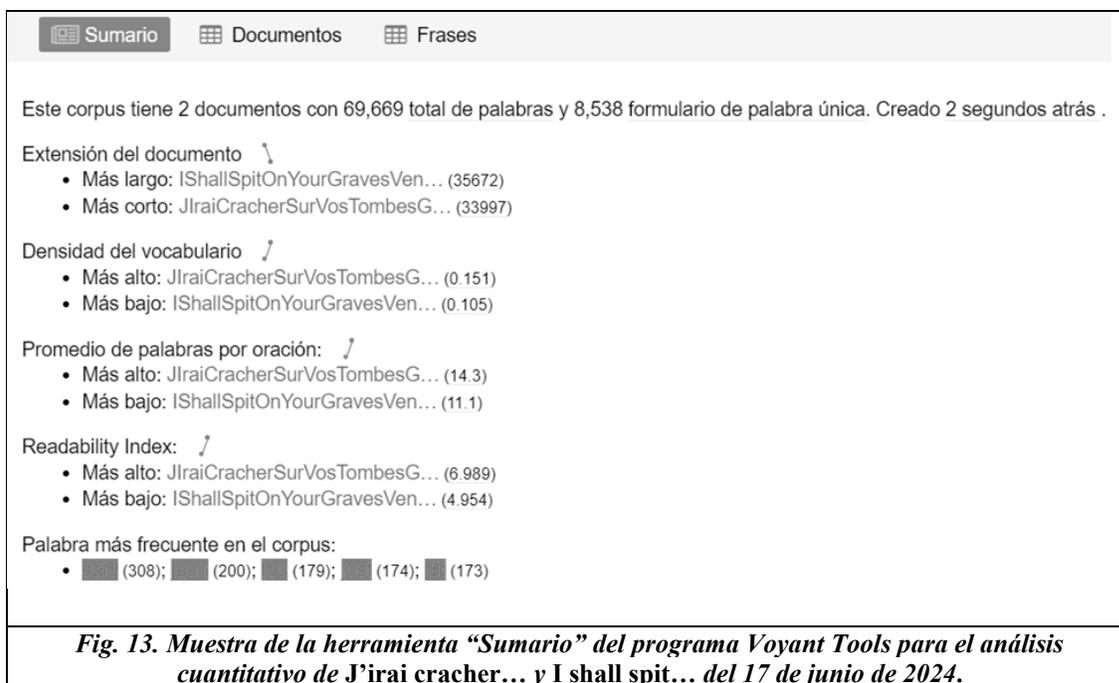
Lo que motivó mi interés en este estudio de caso fue notar que, aunque mucho se ha escrito acerca de *J'irai cracher...* como pseudotraducción, poco se hablaba del texto en inglés. Luego, notar que las fuentes que había consultado previamente y que se fundamentaban en el texto en inglés, en su bibliografía, referían la edición de la década de 1990, primera versión en inglés que leí de la obra, y fue sorprendente y enriquecedor para mi investigación descubrir que había una versión anterior. Cuando la consulté y cotejé, noté que había diferencias sustanciales en momentos nodales de la obra, que, si bien en esta ocasión no puedo señalar minuciosamente porque serían motivo de un trabajo completamente diferente, me permitían acercarme de forma nueva a este texto. El elegir el texto de 1948 como base de mi investigación, me permitió percibirlo como un producto directamente relacionado con su contexto de producción, y así apreciar su transición de paratexto (título anunciado en las contraportadas, en las notas de prensa y en las entrevistas al autor) a una obra *per se*. Quizá las diferencias entre el texto de 1948 y el aparecido medio siglo después no afecten la recepción y el efecto causado en el público. Sin embargo, considero que la materialidad y enunciación de *I shall spit...* son producto de aquello que estaba a su alrededor, razón por la cual considero que centrar mi atención en esta versión para el estudio de caso significa un aporte para los ET.

Para saber cómo *I shall spit...* se articula dentro del sistema creado por *J'irai cracher...*, incluyendo a los paratextos que acompañaron sendas publicaciones, es importante

leer con detenimiento, describir y analizar *I shall spit...*, primeramente, dentro de su estructura material, formal y narrativa como texto independiente. Llevé a cabo este acercamiento de la siguiente manera: mi primer paso fue seleccionar las ediciones con las que trabajaría, transcribir ambos textos en Word y disponerlos en dos columnas, en espejo, para tenerlos a la vista con divisiones por capítulos (Anexo 1, fig. 12). En seguida, comparar el contenido de ambas versiones mediante un análisis cuantitativo que me permitiera observar su materialidad, inicialmente número de palabras, en inglés con 1,675 más que el texto en francés. Las dos versiones están compuestas por un prefacio y 24 capítulos.

Una vez que hube hecho algunas observaciones preliminares, decidí separar los textos (por lengua y por capítulos) para procesarlos con el programa Voyant Tools (Sinclair y Rockwell, 2016)⁷², que da como resultado métricas para el análisis cuantitativo. Con base en el análisis de contenido que permite hacer comparaciones a gran escala sobre un conjunto de textos, es posible observar patrones no evidentes en nuestra lectura personal y que requeriría procesamientos manuales complicados. El programa tiene diferentes herramientas, pero me concentré en la llamada “Sumario” que proporciona una visión general de ciertas estadísticas textuales del corpus: número de textos, palabras (totales) y palabras únicas (tipos), extensión de los documentos, densidad de vocabulario (palabras únicas entre palabras totales) y palabras por oración. Al procesar los textos en francés e inglés me arrojó los datos de la fig. 13 (a continuación, y en el Anexo 1), y que resumo de la manera siguiente:

⁷² <https://voyant-tools.org/>



- La versión en inglés es más larga que la versión en francés, lo que puede estar motivado por el hecho de que, si bien el inglés es una lengua más sintética que el francés, la falta de maestría en el uso de la lengua del productor del texto en inglés da como resultado una serie de estructuras barrocas que aumentan el número de palabras en esa versión.

- El texto en francés tiene una mayor densidad de vocabulario, es decir, en la versión en francés la repetición es menos frecuente que en la versión en inglés. Este fenómeno está relacionado con que el repertorio léxico en una lengua con la que hay mayor familiaridad no es equiparable con el que se tiene en una lengua que es ajena al productor del texto.

- En términos generales, el texto en francés cuenta con frases más largas, característica posiblemente relacionada con el francés y las lenguas romance, puesto que en el inglés se suelen preferir frases cortas y concisas. Sin embargo, al no dominar completamente el sistema, la paráfrasis o el intento de calco de otra lengua produce estructuras innecesariamente largas y complejas que minan la comprensión del texto.

- En cuanto al “Readability Index”, a su vez basado en el índice Coleman-Liau (test de legibilidad diseñado por Meri Coleman y T. L. Liau para medir la comprensibilidad de un texto)⁷³, el texto en francés es más legible que el texto en inglés.⁷⁴

- Las palabras que más se repiten indican dos cuestiones interesantes dentro del contenido de la/las obra.s. Primero, que el verbo más utilizado en ambas sea un verbo de dicción (“*dit*”/”*dire*” en francés con 173 apariciones a lo largo de la obra en alternancia con otros verbos de dicción como “*murmurer*”, “*demander*”, “*affirmer*”, etc. y “*said*”/”*to say*” en inglés con 308 apariciones), nos ubica en el aspecto performativo del relato basado en diálogos entre los personajes lo cual lo provee de dinamismo, aspecto que los críticos comentaron en su momento. Segundo, después del protagonista Lee (cuyo nombre aparece 159 en ambos textos y cuya primacía es evidente al ser el personaje principal), las hermanas Jean (mencionada aproximadamente 200 veces en ambos textos) y Lou Asquith (mencionada 179 en ambos textos) son los personajes que mayor peso tienen en el desarrollo de la historia.

B) *Autotraducción*

El texto en inglés puede ser considerado como una *autotraducción* teniendo en cuenta que Vian fue el encargado de supervisar y revisar su traslado de una lengua a otra y que como autotraductor “asume el doble rol de traductor y recreador. Por este hecho, el acto autotraductivo recibe un nuevo alcance, el producto que genera puede ser considerado como una segunda creación del autor” (Ferraro & Grutman, 2016, p. 10). Sin embargo, no cumple

⁷³ https://en.wikipedia.org/wiki/Coleman%E2%80%93Liau_index. Herramienta que mide la facilidad de comprensión de un texto basada en el léxico y construcciones gramaticales utilizadas.

⁷⁴ Sin embargo, es necesario tener en cuenta que este resultado está basado en relaciones matemáticas de sílaba/palabra cuya precisión sigue desarrollándose y que estas cifras poco o nada pueden decirnos acerca del aspecto cualitativo-literario de una obra. Los datos son interesantes en el contexto de cómo se organizan las palabras dentro de las frases en contextos lingüísticos generales.

con algunos rasgos característicos a ese tipo de traducción como pueden ser la diglosia, el bilingüismo (oral y de escritura) o un trasfondo migrante por parte del autor como se retoma en diferentes capítulos del libro antes citado. Retomando la idea de este fenómeno como un evento particular, no es sorprendente descubrir que como autotraducción también lo sea y me parece pertinente retomar la relación entre el acto autotraductivo de *I shall spit...* y la relación con el tiempo que Paola Puccini expone en el capítulo “La prise en compte du sujet. Une approche anthropologique de l’autotraduction” donde retoma de Marc Augé la paradoja de la novela policiaca que está “escrita en pasado evocando un evento anterior al presente de la investigación, pero que es capaz de suscitar una conciencia aguda del futuro en el lector” y se entiende la autotraducción como intriga porque “si se examinan los procesos lingüísticos, culturales e identitarios que entablan los escritores autotraductores, [son] procesos que terminan por parecer una verdadera ‘aventura’ y se puede concluir que la autotraducción es bastante ‘intrigante’” (Ferraro & Grutman, 2016, p. 70). Aunque para Vian esta fue la única autotraducción que realizó, para mí es evidente que haber elegido presentar la obra bajo su heterónimo, el género, así como la estrategia de la pseudotraducción y sentir la necesidad de realizar la autotraducción para justificar la existencia de un “original” fueron procesos que se apegan al acto creativo referido en las citas anteriores y que abona a la especularidad de la metáfora de la *mise en abyme*. La decisión de llevar a cabo el proceso autotraductivo y practicar la especularidad es poco común, como lo demuestra el caso similar más contemporáneo aunque no con las mismas condiciones que presenta Eva Gentes en su colaboración “...Et ainsi j’ai décidé de me traduire” del escritor Andreï Makine, quien nació en Siberia en 1957, pero que lleva viviendo en Francia desde 1987 y que para poder publicar su primera novela después de que fuera rechazada, tuvo que presentarla como pseudotraducción del ruso al francés del traductor ficticio Albert Lemonnier, antes de

declarar que Makine era un escritor francés que escribía directamente en francés. En ese caso, fue la editorial quien “(¡sin saberlo!) obligó a un escritor a fabricar un original ruso a partir de un texto francés, considerado como una traducción por el editor, mientras que la verdadera autotraducción es el falso original ruso” (Ferraro & Grutman, 2016, p. 95). En este caso, a diferencia de d’Halluin, no hubo participación por parte del editor; sin embargo, es también, una estrategia para posicionarse en el campo literario.

J’irai cracher... aparece a finales de noviembre de 1946 y en abril-junio de 1948 (apenas un año y medio después) se imprimen 2 mil ejemplares de *I shall spit...* que desaparecen entre el 3 de julio de 1949 y el 13 de mayo de 1950 puesto que el juez de instrucción Baurès ordena retirar y destruir los ejemplares que aún existieran⁷⁵. La relación temporal entre el texto 1 en francés y el texto 2 en inglés permite que se le considere, según Grutman, como una *autotraducción consecutiva*, pues el proceso autotraductivo se desarrolla posterior a la producción y publicación del texto 1 (Baker & Saldanha, 2020, pp. 257-260). Como se verá en los ejemplos más adelante, algunas de las decisiones tomadas al momento de construir el texto en inglés forman parte del *pacto autotraductivo*, según lo presentado por Alessandra Ferraro en su colaboración “Traduit par l’auteur”, donde “[al ser declarado el estatus de autotraducción] el autor orienta la lectura al establecer una especie de contrato de lectura con su público” (Ferraro & Grutman, 2016, p. 122), en el caso de Vian, con el público, la crítica, la censura y el juez de instrucción.

También, como mencioné anteriormente, es una traducción que sigue el método interpretativo-comunicativo que cumple la misma función y produce el mismo efecto que el

⁷⁵ No hay noticia de que se haya hecho alguna reimpresión de esa edición, razón por la cual los ejemplares existentes hoy en día son escasos y costosos, en caso de que se puedan encontrar. Sitbon me compartió que François Roulmann, experto en los textos de Vian, posee las primeras ediciones de *J’irai cracher...* y *I shall spit...* (De la Madrid, 2024).

texto del que proviene. Es decir, sigue siendo una novela policiaca estructurada a la manera de aquellas que formaban parte del canon y que, si bien no fue ampliamente distribuida, contaba con los elementos enunciados desde el prefacio, aunque, según mi interpretación y análisis, el destinador primario de esta versión no fuera el público lector. En ese sentido, el texto en inglés se sostiene por sí mismo y entra en los parámetros del *noir* en inglés y, aunque por momentos la redacción es un tanto peculiar, el lector puede leer y comprender el contenido sin grandes dificultades. Por ejemplo, en el capítulo I, mientras Lee habla de la relación entre su hermano Tom y Clem, su amigo de la universidad y quien escribió su carta de recomendación, en la versión en francés se puede leer: “*Clem ne se comportait pas avec lui comme les autres étudiants. Il lui parlait volontiers ; [...]*” (p. 9), mientras que en la versión en inglés se lee: “*Clem never treated him like he did the other students. He was glad to talk to him.*” (p. 7); construcción que además de ser poco común en inglés, plantea la duda sobre el referente del pronombre “*he*” de la primera frase. Al lector habituado a leer en inglés, el texto 2 le deja un regusto a traducción. Es interesante reflexionar en torno a este efecto, ya que está íntimamente relacionado con las condiciones mismas en las que se inscribe el texto en inglés, puesto que normalmente la traducción tiene como objeto introducirse a un nuevo entorno cultural y en teoría eso es lo que hace la pseudotraducción pues logra introducir un texto “norteamericano” en un contexto francés, pero el texto en inglés sólo se produce para justificar la existencia de un original que se introduce en un contexto cultural francés, con un tiraje pequeño y que, después de sólo dos años, desaparece sin haber tenido un gran número de lectores. Además, por la documentación que es posible consultar, el proceso no se realizó en solitario si no que fue un trabajo colaborativo en el que seguramente participaron Michelle Léglise y Milton Rosenthal en una mezcla de *closelaboration* (“una participación íntima que se instaura cuando los traductores son también escritores, poetas y compañeros de vida”) y

autotraducción asistida (donde “autor y traductor colaboran sobre la base de las competencias lingüísticas recíprocas, de un conocimiento profundo de la literatura y de los cuadros culturales en las dos lenguas” [Ferraro & Grutman, 2016, p. 147]) y que, según Valeria Sperti en “La traduction littéraire collaborative”, “se funda sobre la idea de negociación y de reescritura: el traductor es un co-autor que tiene en cuenta no solamente el ‘original’, si no una serie de limitaciones ideológicas y culturales para adaptar mejor el texto al sistema literario de la lengua de llegada” (Ferraro & Grutman, 2016, pp. 142-143). En el caso de Vian, las limitaciones no están ligadas tanto al sistema literario de la lengua de llegada sino a la situación social y legal que se generó alrededor del texto en francés, como un ejercicio de escritura segunda dirigida a su.s lector.es potencial.es.

C) Rasgos generales

¿Cuáles son los elementos que producen el efecto “de traducción”? Si se considera únicamente el texto en inglés, el primer elemento que llama la atención del lector es la disposición del texto en el libro. A primera vista (Anexo 1, fig. 14) es notorio que el texto en inglés sigue las reglas de puntuación del francés, detalle que puede no tener que ver con el autor sino con los editores o impresores. Igualmente, pudiera indicar la premura de la edición o la falta de conocimientos editoriales del contexto anglófono. En la imagen, se puede observar que los diálogos son introducidos por comillas, que los signos de interrogación y exclamación, así como los dos puntos y punto y coma se encuentran separados del texto por un espacio y que en algunos momentos el uso normalizado en inglés de los apóstrofes no es consistente. Segundo, en cuanto al repertorio léxico, además de las repeticiones de palabras que indican un inventario limitado, es evidente la variación en el uso de algunos términos

como por ejemplo el de “*drugstore*” que en el texto en inglés aparece 10 veces y se puede ver escrita de tres formas diferentes: 5 veces en una sola palabra, 4 veces con un guion intermedio (“*drug-store*”) y una ocasión en dos palabras (“*drug store*”). También son visibles el uso de algunos falsos cognados (*transperced* en lugar de *transpierced*) y la presencia de discordancias sintácticas entre algunos elementos de las frases como el género de algunos sustantivos (el uso del pronombre femenino para hablar del auto cuando no es la marca de género que le corresponde en inglés), así como de colocaciones peculiares en la estructura de algunas frases (“*Don't be saying I said something which I didn't say.*” [p. 10]), elementos todos que pueden pasar desapercibidos cuando únicamente se tiene en cuenta el texto en inglés. Es hasta el momento en el que se ponderan ambas versiones que los elementos antes mencionados y algunos otros resultan más evidentes; a continuación, algunos ejemplos:

El término con el que se denomina a las chicas del pueblo, en las cuatro veces que aparece en francés se escribe en una sola palabra (“*bobbysoxers*”), mientras que en inglés lo hace con un guion intermedio (“*bobby-soxers*”).

En la ZS 14, párrafo cuatro del prefacio, es posible observar cuatro elementos que llaman la atención; primero, en el nivel semántico, la *amplificación*⁷⁶ en el paso del francés al inglés puesto que mientras en el texto 1 sólo hay dos adjetivos (*brimé et terrosisée*), en el texto 2 hay tres (*over-worked, badly treaded, and terrorised*)⁷⁷. Segundo, la *creación*

⁷⁶ Describo mis ejemplos utilizando la terminología de Molina y Hurtado y defino las diferentes técnicas de traducción (procedimientos que sirven para analizar y clasificar cómo trabaja la equivalencia traductora) que identifico en mis ZS. La *amplificación* consiste en: “introducir detalles que no están formulados en el texto fuente: información, paráfrasis explicativa [...]. Incluye la explicitación de la SCFA, la adición de Delisle, la paráfrasis legítima e ilegítima de Margot, la paráfrasis explicativa de Newmark y la perífrasis y paráfrasis de Delisle. Las notas al pie son un tipo de amplificación. La amplificación es lo opuesto a la reducción” (2002, p. 510).

⁷⁷ Escribir “terrorised” con “s” permite entrever que la variante británica es la utilizada, puesto que en la variante norteamericana este adjetivo se escribe generalmente con “z”, que hubiese sido la opción elegida por un hablante nativo, así, tenemos una muestra más de que quien redactó el texto en inglés no es un “ciudadano norteamericano”, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/terrorise>.

*discursiva*⁷⁸ que provoca un contrasentido en comparación con lo que se enuncia en el texto 1 cuando “*une sorte de tentative d’exorcisme*” se convierte en “*a sort of temptation of exorcism*” detona una serie de connotaciones religiosas en el texto 2 que no se encuentran presentes en el texto 1. Tercero, es un *préstamo*⁷⁹ que tiene bases históricas puesto que el término en inglés proviene del francés, sin embargo, en inglés su morfología evolucionó agregándole una “i” (“*transpierced*”), que no aparece en el texto 2 y que se mantiene como podría haber sido utilizada en el texto 1 (“*transpercé*”⁸⁰) mientras que lo que se encuentra en francés es “*frappé*”. Finalmente, el último segmento del periodo puede considerarse como un *calco*⁸¹ estructural con pequeños cambios en el texto 2 (“*a quite considerable contempt for the probability and also the concessions of the public tastes*”), del texto 1 (“*un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public*”), que da como resultado una estructura particular y semánticamente ambigua, sin embargo, dicha ambigüedad se encuentra desde el texto 1.

ZS 14		
§	Texto 1	Texto 2
4	Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu’on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d’exorcisme , vis-à-vis de l’emprise des Blancs “vrais”, de la même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public.	As for its back-ground, one must see a manifestation of a desire for revenge in a race still, whatever one may say, over-worked, badly treated, and terrorised, a sort of temptation of exorcism , against the domination of “real whites”, in the same manner that paleolithic men painted bisons transperced with arrows to allure their prey to the traps, a quite considerable contempt for the probability and also the concessions of the public tastes.

⁷⁸ “Establecer una equivalencia temporal que es totalmente impredecible fuera del contexto. [...] Coincide con la propuesta de Delisle” (Molina & Hurtado, 2002, p. 510).

⁷⁹ “Tomar una palabra o expresión directo de otra lengua. Puede ser puro (sin ningún cambio) [...] o puede ser naturalizado (para entrar en las reglas ortográficas de la lengua meta). El préstamo puro corresponde al préstamo de la SCFA. El préstamo naturalizado corresponde a la naturalización técnica de Newmark” (*loc. cit.*).

⁸⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/transpercer>

⁸¹ “Traducción literal de una palabra o frase extranjera, puede ser léxica o estructural [...] Corresponde a la aceptación de la SCFA” (*loc. cit.*).

Para presentar las ZS del cuerpo de la novela se indicarán: en número de la ZS, el capítulo en el que se encuentra, la versión a la que corresponde y, al final del texto, el número de página del libro del que se extrajo el fragmento presentado.

En las ZS 15, es posible observar tres técnicas utilizadas. En primera instancia, “*La Nash*”, referencia particular con la que Lee se refiere a su auto, del texto 1, en inglés experimenta una *generalización*⁸² (“*My car*”) en el texto 2. También aquí se ejemplifica el uso del *préstamo puro* a lo largo del texto 1 para dar la impresión de que existe un original en inglés detrás de la “traducción” en francés y que trata de mantenerse en el texto 2. Para terminar, se podría considerar la errata del final del fragmento como un tipo de *transposición*⁸³ motivada por la interferencia del francés en el texto en inglés, donde el cambio opera de un sustantivo femenino (“*la voiture*”), a un pronombre sujeto cuyo género coincide con el del referente del texto 1 y no aquél que correspondería al mismo referente en inglés (“*car*”), lo cual añade un elemento más para confirmar textualmente que la lengua fuente de la novela es efectivamente el francés y no el inglés, razón por la que no es posible considerar a este texto como el “original”/texto fuente y a la versión en francés como la “traducción”/texto meta. Además de que dicho elemento persiste en la ZS 16, donde, aunque ya no aparece el referente en el texto 1 con marca de género, en el texto 2 se explicita el género femenino (“*her/she*”).

ZS 15	
CAPÍTULO XVII	
Texto 1	Texto 2

⁸² “Utilizar un término más general o neutro [...]. Corresponde con la aceptación de la SCFA. En oposición con la particularización” (*loc. cit.*).

⁸³ “Cambiar una categoría gramatical” (op. cit., p. 511)

La Nash m’attendait un block plus loin. Je mis le contact et je partis. Sitôt hors de la ville, je bloquai l’accélérateur à fond et je laissai filer la bagnole (p. 117).	My car was waiting for me a block away. I turned the ignition and took off. As soon as I was out of town, I stepped hard on the gas and let her ride (p. 163).
--	---

ZS 16	
CAPÍTULO XVIII	
Texto 1	Texto 2
Le moteur ronflait comme celui d’un tracteur et le thermomètre marquait cent quatre-vingt-quinze, mais je poussai quand même, et ça tenait le coup (p. 119).	The motor roared like a tractor and the thermometer was way up around two hundred, but I pushed her all the same and she stood up (p. 165).

En el texto 2, la mayoría de los calcos utilizados en el texto 1 presentado como la “traducción” se recuperan para el “original”. Empero, con algunos calcos léxicos no sucede lo mismo, como en la ZS 17, que ejemplifica una de las veces en las que se utiliza en francés “*bien sûr*” en el sentido de “*sure thing*” para afirmar, pero que, en la versión en inglés, dicha referencia desaparece, lo que no sucede en la ZS 18. También se puede ver en la ZS 19 el uso no regular de “*sûrement*” en el mismo sentido que no en el anterior y, como en la ZS 20, en el sentido de la interjección de acuerdo “*sure*”.

ZS 17	
CAPÍTULO VI	
Texto 1	Texto 2
– Lou est ici ? – Bien sûr !... – Oh !... C’est très bien, dit Jean. Comme ça, je pourrai la surveiller (p. 50).	“Lou's here ?” “ Of course ! ” “Oh ! Well, that's very nice,” said Jean. “Now I'll be able to chaperone her.” (p. 67)

ZS 18	
CAPÍTULO XI	
Texto 1	Texto 2
– Alors, je peux me risquer à vous proposer un set ? dit Dex. Naturellement, pas pour tantôt. Pour demain matin. – Bien sûr ! dit Jean (p. 76).	“In that case,” said Dex, “maybe I can take a chance and ask you to play a set with me. Not right away, of course. Tomorrow morning.” “ Sure thing, ” Jean said (pp. 101-102).

ZS 19

CAPÍTULO II	
Texto 1	Texto 2
– Ça vous intéresse tant que ça ? – Sûrement , dit Judy. Ça manque d’hommes, dans le coin (p. 21).	“That interested ?” “ Sure thing ,” said Judy. “We could use some men in this town.” (p. 25)

ZS 20	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
– Vous y arriverez, dis-je. – Sûrement , j’y arriverai. J’en ai déjà six de prêts (p. 12).	“You’ll get there,” I said. “ Sure I’ll get there. I’ve got six of ‘em ready right now.” (p. 12)

Se puede observar un fenómeno similar en la ZS 21, donde en el texto 1 se utiliza el calco “*sainte fumée*” por la colocación en inglés “*holy smoke*”, pero que ya en el texto 2, desaparece la referencia y en cambio se encuentra “*Glory*”.

ZS 21	
CAPÍTULO V	
Texto 1	Texto 2
Je me penchai pour chercher une hypothétique couverture, et je remontai sa jupe jusqu’aux genoux, par mégarde, en l’accrochant avec les boutons de ma manche. Sainte fumée , quelles jambes ! (p. 44)	I bent over her to look for a blanket I knew didn’t exist, “accidentally” hooking my jacket buttons on her skirt and lifting it over her knees. Glory ! what legs ! (p. 59)

En las ZS 22 y 23, en el nivel pragmático relacionado con las referencias musicales, se puede observar una *descripción*⁸⁴ en el texto 2 (“*some blues*” y “*the father of the blues himself*”), en lugar del nombre directo del músico norteamericano William Christopher Handy (Anexo 1, fig. 15), considerado como “el padre del blues” y que aparecía como tal en el texto 1 siendo que, para un público estadounidense, la referencia sería evidente. Es posible que Vian hubiera recurrido a la descripción al tener en cuenta el desconocimiento del género

⁸⁴ “Remplazar un término o expresión con una descripción de su forma y/o función” (Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 510).

musical o el racismo del juez Baurès, posible lector que tenía en mente al realizar la traducción.

ZS 22	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
Je ne chantais plus maintenant. Avant, oui, avant l'histoire du gosse. Je chantais et je m'accompagnais à la guitare. Je chantais les blues de Handy et les vieux refrains de La Nouvelle-Orléans, et d'autres que je composais sur la guitare, mais je n'avais plus envie de jouer de la guitare. Il me fallait de l'argent. Beaucoup. Pour avoir le reste (p. 14).	I hadn't been doing any more singing. I did before, before the business with the kid. I would sing to my own accompaniment on the guitar. I could sing some blues , and some old New Orleans songs, and some melodies I made up myself for the guitar, but I didn't feel like playing any more. What I needed was money. Lots of it. To carry out my plans (p. 15).

ZS 23	
CAPÍTULO II	
Texto 1	Texto 2
– Emmenez-moi dans un coin où il y ait une guitare, dis-je en la regardant, et je vous montrerai ce que je peux faire. Je ne tiens pas à passer pour W.-C. Handy , mais je peux jouer le blues (p. 20).	“Take me somewhere where I can get my hands on a guitar and I'll show you what I can do. I don't claim to be the father of the blues himself , but I can play them.” (p. 24)

Gracias a los ejemplos antes expuestos, se pueden observar algunas de las técnicas aplicadas al momento de realizar la traducción que, aunque mantiene su función y efecto, da cuenta de la premura del proyecto traductor y de la falta de atención a algunos detalles. Igualmente, pone de manifiesto que la lengua fuente del texto es el francés. Dadas las condiciones de producción de este sistema de textos y de cómo fueron presentados cada uno de ellos, esta conclusión no es asible de inmediato, razón por la cual es necesario reflexionar acerca de la terminología en los ET en un estudio de caso como este dadas las observaciones enunciadas con anterioridad.

Acorde a mi análisis, considero que los elementos farsescos se encuentran concentrados en lo comentado acerca del prefacio y de los capítulos I y II. Ampliar la muestra podría presentar otras perspectivas; sin embargo, en el estadio actual de mi investigación no

puedo adelantar propuestas acerca de las ventajas o desventajas que significarían hacerlo. En mi opinión, lo presentado en este capítulo evidencia tres aspectos importantes de este estudio de caso. Primero: el carácter farsesco de la obra, ya que desde el texto en francés se muestra, en los capítulos I y II, que había una idea de aquello que era un *bestseller* escrito bajo esos parámetros. También, que lo enunciado por el personaje Hansen sobre el *bestseller*, son elementos presentes en *J'irai cracher...* Segundo: el contexto en el que la obra en francés fue recibida se convirtió en detonante para la producción del texto en inglés: si la serie de eventos (des)afortunados que tuvieron lugar a su alrededor no hubieran ocurrido de la forma en que lo hicieron, tal vez no hubiéramos llegado a conocer esta versión específica de la obra. Tercero: el proyecto de traducción del texto al inglés se llevó a cabo bajo condiciones atípicas que dieron como resultado un producto tan desordenado como fascinante al que, aunque pueden hacerse muchas observaciones de proyección y forma, es necesario reconocer el trabajo discursivo-ideológico que se realizó para subrayar un tema importante que el escándalo había dejado de lado: la cuestión de la raza.

Capítulo 4: Comentarios temáticos en las dos versiones

En este capítulo comento algunos extractos de la obra que se articulan sobre dos ejes: el primero relacionado con la pseudotraducción en cuanto a la construcción del libro y de la *mise en abyme*; y el segundo relacionado con la forma en la que fueron tratados en inglés los temas que consideró la crítica y la censura al momento de valorar la obra, probable razón por la cual se persiguió al texto. La selección y el análisis tienen como objetivo identificar la estructura narrativa de la obra a través de la *metaficcionalidad* y la manera en que se abordó la *interseccionalidad* en la pseudotraducción y cómo se dio cuenta de esto en el pseudoriginal. Por esta razón, mi análisis tomará en cuenta los aspectos narrativo y descriptivo para identificar si las técnicas de traducción utilizadas en los núcleos de sentido elegidos tuvieron algún tratamiento que pudiera estar relacionado con el contexto en el que surgió la versión en inglés.

En la novela es posible identificar la *mise en abyme* enunciativa que, como se presentó en la introducción, es donde “el relato, [...], aspira a acosar el rostro invisible de su autor/lector inmanente. Pero ¿acaso no apunta simultáneamente, [...], a integrar al autor y al lector empíricos, excluidos del relato por definición?” (Dällenbach, 1991, p. 99). Cuando en el prefacio se hace una descripción del estilo del autor donde Vian, autor invisible, se funde con su máscara Sullivan y luego lo hace bajo la máscara de Hansen también se caracteriza a los lectores que acuden a la librería de Buckton, descripción que, de igual manera, se puede aplicar a los lectores de *J'irai cracher...* Además, se observa la *mise en abyme* estructural, donde es posible “detectar dos dispositivos puestos al servicio de la pseudo-identificación” en la tercera de sus formas, “(c) [que] el libro quede incluido en una secuencia reflexiva que

ocupe su lugar". (Dällenbach, 1991, p. 135), cuando Hansen comenta el tema de sus propias novelas (segmento analizado en la ZS 25).

En cuanto a lo relacionado con la selección del texto para mi análisis, para la metaficcionalidad, elegí fragmentos del capítulo I y el primer párrafo del capítulo II, donde es más clara esa reflexión. Después de una lectura a profundidad, considero que es aquí donde se encuentran las ZS primordiales acerca de este tema, situación que ancla la *mise en abyme* entre el texto y su función dentro del campo literario francés de la época y donde es posible observar cómo inciden los planos textual, paratextual y extratextual. Y considerar estos fragmentos, junto con algunos elementos del prefacio, permite también identificar que éste es un paratexto que finalmente forma parte de la diégesis.

El eje de la interseccionalidad me parece relevante puesto que, aunque la crítica y la censura se concentraron más en los aspectos sexual y pornográfico, causantes de que el *Cartel* persiguiera la obra y la llevara a juicio, no son los únicos elementos que construyen el sentido profundo de la novela. Si bien hay diversas formas de aproximarse a la interseccionalidad en esta obra a través de diferentes elementos, el hecho de que sea un eje que atraviesa la obra, el querer analizarlo desde porciones mayores del texto hubiese exigido casi transcribir la novela completa. Por esa razón, evidenciaré la interseccionalidad en mi trabajo analizando las elecciones léxicas de traducción para los términos "*N(n)oir.s*" (como sustantivo y adjetivo, refiriéndose a personas de piel negra), y "*nègre.s/négresse*" del texto 1 en el texto 2. Dicha elección me ofrece como ventaja subrayar un aspecto que en esta versión se quiso enfatizar más, pues había sido eludido en lo comentado acerca de la obra por la prensa y la crítica y de esta manera pude tener un corpus más claro y manejable. Sin embargo, es también una limitante ya que no puede cubrir cabalmente cómo se trataron los temas que conforman la interseccionalidad en otras partes de la obra.

1) Metaficcionalidad

El recurso de la metaficcionalidad se construye en el prefacio y en los capítulos I y II. Los del prefacio se encuentran en diferentes puntos hacia el final, en los párrafos del 3 al 5, que ya se han señalado someramente en las ZS 7 a 13 (pp. 65-69 de este trabajo), donde se otorga al lector una guía de lectura. En las ZS 7 y 8, provenientes del párrafo 3, se anuncia al lector el tono de la novela recordando a Miller, aunque con una construcción menos cruda y se subraya el tipo de erotismo que se encontrará en ella. En las ZS 9 a 11, tomadas del cuarto párrafo, se enuncian las influencias del autor para que el lector, si tiene conocimiento previo de ellas, sepa qué tipo de relato encontrará y que lo que está por leer será similar a la obra de Cain y Chase, además de la forma en la que se presenta el relato, en primera persona, y la forma de abordar los temas, cuyas piedras angulares serán lo horrible, el sadismo y la venganza. Para finalizar, las ZS 12 y 13, extractos del párrafo 5, enfatizan la falta de originalidad de los Estados Unidos, la explotación de las fórmulas exitosas, así como las contradicciones que encierra: tierra ideal, cuna del puritanismo, de alcohólicos y de mentalidades retrógradas. Se hace evidente también la perspectiva farsesca y el aspecto económico que se retomarán en los capítulos I y II. La metaficcionalidad se aprecia en el capítulo I, cuando recién llegado a la librería, Lee recibe instrucciones para realizar su trabajo. Es entonces que da pie para que Hansen comente su deseo de escribir *bestsellers* y profundice en el tema del libro comercialmente exitoso. De los ocho fragmentos relativos a ese filón de la metaficcionalidad, cinco se dan durante el diálogo entre estos dos personajes y tres en el monólogo interior de Lee.

En la ZS 24, por voz de Hansen, se comenta cuál es la preferencia del público lector: la novela, pero de mala calidad, junto con los libros religiosos y los de texto, es decir, provenientes de dos instituciones relacionadas con estructuras de orden y control. En segundo lugar, quedan los libros para niños y los de temas serios. La última intervención de Hansen deja tres preguntas en el aire: ¿qué es un libro serio?, ¿por qué los libros serios y los libros para niños se encuentran agrupados?, ¿tiene aquí lo “serio” relación con los temas que trata, con su calidad o con su importancia para el lector? Se puede resumir la primera intervención con la idea de que lo que más dinero genera no es lo de mejor calidad.

ZS 24	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
<p>– Bon, acquiesçai-je. Qu’est-ce qui se vend le plus ?</p> <p>– Oh, romans. Mauvais romans, mais ça ne nous regarde pas. Livres religieux, pas mal, et livres d’école aussi. Pas beaucoup de livres d’enfants, ni de livres sérieux. Je n’ai jamais essayé de développer ce côté-là.</p> <p>– Les livres religieux, pour vous, ce n’est pas sérieux (p. 11).</p>	<p>“O.K.” I said, “What do you sell most of ?”</p> <p>“Oh, novels. Bad novels, but that isn’t our affair. Religious books, pretty fair, and textbooks too. Not many children’s books, nor any serious stuff either. I never tried to build up that line.”</p> <p>“You mean that in your opinion religious books <u>arent</u> serious ?” (pp. 9-10)</p>

Más adelante, conforme conviven ambos personajes, Lee pregunta a Hansen cuáles serán sus proyectos a futuro. En la ZS 25, Hansen define un *bestseller* de manera tal que anticipa las líneas principales de *J’irai cracher...*, cuestión que Dällenbach define como *mise en abyme* prospectiva. Sin embargo, los sucesos se desarrollarán inesperadamente y la táctica narrativa quedará superada por lo impactante del relato: las jovencitas no conservarán su pureza, sino que serán corrompidas por el entorno y, al final, Lee, siendo de sangre negra, se acostará con mujeres blancas, pero será colgado en una especie de *reduplicación apriorística*.⁸⁵ Desde los primeros momentos del libro se comenta el tipo de obra que puede

⁸⁵ “Fragmento en el que se supone que esté incluida la obra que lo contiene” (Dällenbach, 1991, p. 48).

convertirse en un *bestseller* según el género y el canon del momento, lo que anuncia la estrategia que sigue el autor del libro que tenemos en nuestras manos.

ZS 25	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
– Écrire, dit-il. Écrire des best-sellers. Rien que des best-sellers. Des romans historiques, des romans où des nègres coucheront avec des blanches et ne seront pas lynchés, des romans avec des jeunes filles pures qui réussiront à grandir intactes au milieu de la pègre sordide des faubourgs... (p. 12)	“Write,” he said. “Write best-sellers. Nothing but best-sellers. Historical novels ; novels where colored men sleep with white women and don't get lynched ; novels about pure young girls who manage to grow up unblemished by the vicious small-town life which surrounds them. ” (p. 11)

En la ZS 26 sigue la crítica a los campos literario y editorial que sientan las bases de lo que se considera audaz y original. Hansen opina que, en realidad, son lugares comunes escritos de manera rebuscada y no auténtica literatura.

ZS 26	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
– Des best-sellers, quoi ! Et puis des romans extrêmement audacieux et originaux. C'est facile d'être audacieux dans ce pays ; il n'y a qu'à dire ce que tout le monde peut voir en s'en donnant la peine (p. 12).	“Yep, best-sellers. And then some very daring and original novels. It doesn't require much to be daring in this part of the world. All you've got to do is write about things everybody knows, and take a little trouble in doing it. ” (pp. 11-12)

La ZS 27 muestra que el campo editorial no ofrece el reconocimiento a los escritores por su talento o mérito, sino que la clave es tener influencias o dinero para ser publicado. De nuevo, hay un énfasis en que el talento para escribir no garantiza el éxito, sino que alcanzarlo más bien depende de factores externos como la capacidad para que el público adquiera las obras. Además es curioso que en el texto 1 se utilicen las desinencias masculina y femenina de la palabra “*ami.e*” teniendo en cuenta que el emisor del diálogo es un hombre, lo que permitiría inferir que hay un uso sutil, en la connotación, de la necesidad de valerse de favores

sexuales para tener reconocimiento en el campo literario o en cualquier ámbito laboral, insinuación que se pierde por completo en el texto 2.

ZS 27	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
– Vous n’avez jamais essayé de les placer ? – Je ne suis pas l’ami ou l’amie de l’éditeur et je n’ai pas assez d’argent à y mettre (p. 12).	“Never tried to get them published ?” “I’m not pals with any publisher, and I haven’t got enough dough to pay for them myself.” (p. 12)

En la ZS 28, Lee menciona que una estrategia para tener éxito como comerciante de libros es el trato personalizado cuando Hansen le da algunos detalles acerca de la clientela regular, sobre todo si, como vendedores, se aprovechan de que la librería sea pequeña y de que la apreciación literaria de sus compradores no se forma a través de lecturas, criterio propio y gusto, sino por su exposición a los medios de comunicación masivos: revistas o periódicos. De nuevo, se insiste en que el talento para escribir no es precondition del éxito sino la conjunción de ciertos factores externos, como la recepción del público influenciada por la crítica o los medios especializados.

ZS 28	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
Pendant les deux jours qui suivirent, le travail ne manqua pas, malgré la réelle simplicité de fonctionnement du magasin. Il fallut mettre à jour les listes de commande, et puis Hansen – c’était le nom du gérant – me donna divers tuyaux sur les clients dont un certain nombre passait régulièrement le voir pour discuter littérature. Ce qu’ils en savaient se bornait à ce qu’ils pouvaient en apprendre dans la <i>Saturday Review</i> ou la page littéraire du journal local qui tirait tout de même à soixante mille (p. 12).	There was plenty of work from then on, in spite of the store's uncomplicated administrative arrangements. I had to bring the order lists up to date, and then Hansen, as the former manager was called, gave me all sorts of tips about the customers, a certain number of whom came regularly to see him and talk about books. About all they knew about literature they learned from the “Saturday Review” or from the book reviews of the paper published in the State capital, which had a circulation of about sixty thousand (p. 12).

En la ZS 29, Lee observa cómo Hansen despliega su estrategia comercial y Lee hace lo posible por asimilarla al tratar de aprenderse los nombres de los clientes que interactúan

con su predecesor, ya que infiere que la mejor manera de establecer un vínculo con ellos es partiendo de la información personal.

ZS 29	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
Je me contentais, pour l'instant, de les écouter discuter avec Hansen, tâchant de retenir leurs noms, et de me rappeler leur figure, car, ce qui compte beaucoup en librairie, plus qu'ailleurs, c'est d'appeler l'acheteur par son nom dès qu'il met le pied dans la boutique (p. 12).	For the time being I did no more than listen to them talk with Hansen, trying to remember their names and their faces, since in a bookstore, more than anywhere else, its damn important to greet the customer with "Good Morning, Mr. Soandso" as soon as he comes in the door (pp. 12-13).

En la ZS 30, si bien Lee indica que no existe una fórmula para escribir *bestsellers*, resalta la importancia que debería tener el talento para hacerlo. En este punto hallamos otra especularidad con la creación de *J'irai cracher...*, puesto que d'Halluin y Vian sumaron el plan, el dinero, el ingenio y las conexiones editoriales para hacer de la novela una realidad.

ZS 30	
CAPÍTULO I	
Texto 1	Texto 2
J'étais ennuyé pour lui de cette histoire de best-sellers ; on n'écrit pas un best-seller comme ça, même avec de l'argent. Il avait peut-être du talent. Je l'espérais pour lui (p. 13).	I was somewhat concerned about this plan of his to write best-sellers : you don't write best-sellers just like that, even if you do have dough. Maybe he did have talent. For his sake, I hoped so (p. 13).

La zs 31 proviene del segundo capítulo, donde se habla de las estrategias de marketing que despliegan las grandes empresas alrededor de los criterios a apreciar. El episodio puede ser considerado como metaficcional debido a la minuciosidad con la que se describen el proceso de mercantilización necesario para la circulación de las obras y la crítica a la superficialidad de los materiales promocionales que propician una lectura mínima con fines de venta y como una sutil crítica a las estrategias utilizadas por Gallimard y la *Série Noire*. Es posible ver la resonancia de la idea de la lectura superficial de las obras en la *mise en abyme* común de la ZS 30, el prefacio a *J'irai cracher...* y el posfacio de *Les morts...* El

“resumen comercial” descrito por Lee en la zs 31 es también la estrategia utilizada por Vian y d’Halluin en el prefacio de *J’irai cracher...* y que también coincide con el final de la zs 32 donde Lee, en su monólogo interior, se refiere a las temáticas más lucrativas.⁸⁶

ZS 31	
CAPÍTULO II	
Texto 1	Texto 2
Je crois que j’étais là depuis déjà quinze jours lorsque j’ai commencé à m’embêter. Je n’avais pas quitté le magasin pendant tout ce temps. La vente marchait bien. Les livres s’enlevaient bien, et pour la publicité, tout était fait d’avance. La maison envoyait, chaque semaine, avec le paquet de livres en dépôt, des feuilles illustrées et des dépliants à mettre en bonne place à l’étalage, sous le livre correspondant, bien en vue. Les trois quarts du temps, il me suffisait de lire le résumé commercial, et d’ouvrir le livre à quatre ou cinq pages différentes pour avoir une idée très suffisante de son contenu – très suffisante, en tout cas, pour pouvoir donner la réplique au malheureux qui se laissait prendre à ces artifices : la couverture illustrée, le dépliant et la photo de l’auteur avec la petite notice biographique. Les livres sont très chers, et tout cela y est pour quelque chose ; c’est bien la preuve que les gens se soucient peu d’acheter de la bonne littérature ; ils veulent avoir lu le livre recommandé par leur club, celui dont on parle, et ils se moquent bien de ce qu’il y a dedans (p. 17).	I must have been there about two weeks when I began to feel bored. All that time I hadn’t left the store. The sales were going fine. The advertising took care of everything in advance, and the books sold. Every week the main office sent, together with the books on consignment, a mass of illustrated leaflets and throwaways, and display material to be put in a good spot in the window, under the book in question or in full view. Most of the time, all I had to do was read the blurb on the jacket, open the book at four or five different spots to get a good idea of its contents, good enough, in any case, to give a spiel that would take in the average customer especially after the effect of the illustrated jacket, the folders, the picture of the author with the short biographical sketch. It costs a lot to put out a book, and all the dressing is for a good purpose—it shows clearly too that most people don’t care about getting good books : what they really want is to have read the book recommended by their club, the book of the moment, and they don’t give a rap about the contents (pp. 19-20).

ZS 32	
CAPÍTULO II	
Texto 1	Texto 2
Pour certains bouquins, j’en recevais une floppée, avec une note recommandant d’en faire une vitrine, et des imprimés à distribuer. Je les mettais en pile, à côté de la caisse enregistreuse, et j’en fourrais un dans chaque paquet de livres. Personne ne refuse jamais un imprimé sur papier glacé, et les quelques phrases inscrites dessus sont bien ce qu’il faut raconter au genre de clientèle de cette ville. La maison mère utilisait ce système pour tous les bouquins un peu scandaleux – et ceux-là s’enlevaient dans l’après-midi de leur exposition (pp.17-18).	I would get an enormous amount of certain books, with a note recommending a window display, and quantities of throwaways. I put a pile of them next to the cash-register and slipped one into every book sold. Nobody refuses a book-circular on shiny paper, and the few blurbs they carry are just the ticket for the sort of readers you find in this town. The main office used this system for all books of a somewhat sexy nature, and they were usually all gone a few hours after I displayed them (p. 20).

⁸⁶ Las que suscitan el escándalo, según el texto en francés y, en la versión en inglés, las de índole sexual. Una crítica adicional va dirigida a los costos del libro, que dificultan su acceso o que los convierten en un objeto de moda, diferencias visibles en el texto, pero cuya motivación no es posible desentrañar.

Es evidente que en el momento de la aparición del libro se sabía que las obras escandalosas eran las que más se promocionaban porque acaparaban la atención de los compradores, al punto de agotarse en horas. La reiteración de las tácticas comerciales queda confirmada con el comentario del posfacio de *Les morts...* cuando Vian llama al prefacio como un intento de advertir a los lectores del contenido, pero finalmente esperaba atraerlos “espoleado por el más repugnante espíritu comercial” (Vian, 1973, p. 183). Dentro de la diégesis vemos cómo se presenta el entramado en el que se imbrica la publicación del libro que lo contiene y que remite a la puesta en escena de *J'irai cracher...* fuera del relato.

2) *Interseccionalidad*

Para este rubro, como elementos que conforman mi concepto de interseccionalidad, considero los constructos de raza, clase social, sexo y violencia pues, por lo que he podido reflexionar gracias a la lectura profunda, son temas que se interconectan y se crean en el transcurso del relato. Llegué a tal reflexión después de las dificultades que tuve para clasificar los elementos textuales que me parecían de gran importancia para comprender aquello que detonó la indignación y el escándalo en la crítica y los censores. No puedo adelantar hipótesis respecto al público general, ya que, en los documentos que he podido consultar, se recaba sólo la perspectiva de los lectores de los dos sectores mencionados arriba. De igual manera, la selección de ZS fue complicada, puesto que la interseccionalidad permea la obra y dar cuenta de todos los núcleos de sentido al respecto multiplicaría el volumen de los ejemplos. Para fines prácticos, sólo he elegido 9 muestras que me parecen representativas, y para poder asir mejor su funcionamiento, me concentro en la forma en la que aparecen en el texto 1 los

términos “*N(n)oir.s*” y “*nègre.s/négresse*” y cómo son traducidos en el texto 2.⁸⁷ Organizo mis hallazgos mediante siete tablas (Anexo 2) que contienen los términos “*N(n)oir.s*” y “*nègre.s/négresse*” y sus traducciones al inglés y 9 zs (33 a 41) para analizar las implicaciones discursivo-ideológicas que conllevan. Aclaro que en la tabla 4 (reproducida a continuación y en el anexo 2) se presentan los datos concentrados y que a partir de ese eje se describen los matices traductores que dan lugar a las tablas 5 a 10.

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
1	PREFACIO	Noir	7	nigger	4
2	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
3	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
4	PREFACIO	bons Noirs	7	good niggers	4
5	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
6	I	des nègres	12	colored men	11
7	IV	boxeur noir	33	colored prizefighter	42
8	V	Un domestique noir	35	A colored servant	45
9	V	une négresse	39	a nigger-woman	52
10	VIII	les Noirs	58	the colored men	76
11	VIII	les réunions des Noirs	58	some colored meetings	76
12	VIII	l'école noire	58	the colored school	76-77
13	VIII	mon bon sang noir	58	my good Negro blood	77
14	VIII	Je suis Noir, Lee.	59	I'm black, Lee.	78
15	VIII	ses deux mains de nègre	59	his own black hands	78
16	VIII	les hommes noirs	59	the black man	79
17	VIII	un Noir	60	a “nigger”	81
18	X	Une grosse négresse	70	A fat colored woman	93
19	X	une jeune négresse	70	a colored girl	93
20	X	la négresse	70	the colored woman	94
21	X	La petite négresse	72	The little colored girl	96
22	XI	la négresse Anna	73	the colored woman Anna	97
23	XI	cette gosse noire	73	little black girl	98
24	XI	une femme de chambre noire	76	a colored chambermaid	102
25	XII	Des Noirs.	81	Some black men.	109

⁸⁷ Sin embargo, soy consciente de que no son los únicos elementos textuales que podrían encontrarse y que, con base en las lecturas de otros investigadores, dada la interrelación entre los constructos, podrían elegirse otros componentes para ejemplificar la interseccionalidad en la obra.

26	XII	les decouvertes des Noirs	81	the Negro's inventions	109
27	XII	NA	--	"All the great popular composers are colored.	109
28	XII	Je déteste les Noirs.	81	"I just hate the colored race."	110
29	XIV	sachant que j'étais Noir	97	he knew I was colored	131
30	XIV	ça venait des nègres	97	it was caused by some niggers	131
31	XVI	des Noirs ou des mulâtres	106	colored men of all shades	146
32	XVII	les Noirs	113	the colored race	157
33	XVII	[...]s'était fait avoir par un Noir.	114	[...]had got it from a "nigger".	158
34	XVIII	elle m'a dit que j'étais un sale nègre	126	she called me a dirty nigger	175
35	XXI	NA	--	"Do you always like it so much when you get laid by a colored man ?"	188
36	XXI	NA	--	"You know, I've got more than an eighth colored blood in me. "	188
37	XXII	un sacré nègre	139	a damn nigger	191
38	XXIV	tout de même parce que c'était un nègre	145	just because he was a "nigger"	201
39	XXIV	NA	--	Through his torn pants seat his black-white bottom stuck out mockingly at the world	201
Tabla 4. Selección completa de términos a analizar y sus traducciones					

Comienzo con la numeralía. En la tabla 4, es posible observar que en el texto 1, incluyendo el prefacio, el término “*N(n)oir.s*” aparece en total veintitrés veces, cinco en el prefacio y dieciocho en el cuerpo de la novela. De las ocasiones en las que aparece ese término, dieciséis veces se escribe como sustantivo y con mayúscula; y siete como adjetivo refiriéndose a profesiones, personas, cualidades o espacios de gente de color. También, en la versión en francés, el término “*nègre.s/négresse*” aparece doce veces, seis en desinencia masculina en singular y plural y seis en femenina singular, siempre escrito con minúscula y fungiendo como sustantivo. En el texto 2, las opciones de traducción que se utilizan para los términos son: *(N)negro.s. 's*, *nigger*, *colored* y *black*. Los cuatro términos que se utilizan para traducir los dos del texto 1 aparecen distribuidos de la siguiente manera: *(N)negro.s. 's*, cinco

veces; *nigger.s*, nueve; *colored*, diecinueve y *black*, seis, un total de treinta y cinco apariciones en el texto 1 y treinta y nueve en el texto 2.

En la tabla 5 (Anexo 2) podemos notar, teniendo en cuenta sólo los contextos seleccionados, que no hay una justificación para que en la traducción del término “*N(n)oir.s*” del texto 1 se utilicen indistintamente los cuatro términos posibles, (*N*)*negro.s. 's*, *nigger*, *colored* y *black*, del texto 2. Sin embargo, conforme al análisis de las zs que presento más adelante, será posible notar que la justificación para la elección no es léxica sino discursivo-ideológica.

En cuanto a la traducción del término “*nègre.s/négresse*” (Anexo 2, tabla 6), sólo se utilizan tres de las opciones disponibles en inglés.

Además, la diferencia de cuatro términos entre los textos 1 y 2 se debe a que en el texto 2, hay algunas *modulaciones*⁸⁸, *compensaciones*⁸⁹, amplificaciones o creaciones discursivas que no se encuentran en el texto 1 (zs 33, 34 y 35). En la tabla 7 (Anexo 2), se presentan todas las veces en las que aparece el término “*colored*” en el texto 2 como correspondientes a alguno de los términos “*N(n)oir.s*” o “*nègre.s/négresse*” del texto 1, aunque en este término hay tres apariciones extras que se comentarán más adelante.

En la tabla 8 (Anexo 2), es curioso observar que el término “(*N*)*negro.s. 's*” sólo se utilice como traducción para el término “*N(n)oir.s*” y en situaciones discursivas específicas (zs 33, 36 y 38) que se explican a continuación.

⁸⁸ “Cambiar el punto de vista, el enfoque o la categoría cognitiva en relación con el texto fuente; puede ser léxico o estructural [...]. Coincide con la aceptación de la SCFA” (Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 510).

⁸⁹ “Introducir un elemento de información del texto fuente o un efecto estilístico en otro lugar del texto meta porque no puede ser reflejado en el mismo lugar que en el texto fuente. Corresponde a la aceptación de la SCFA” (*loc. cit.*).

En la zs 33, la modulación opera tanto en el emisor de la intervención como en el foco, además de que se hace una amplificación o creación discursiva en la información que se presenta. En el texto 1, después de que Lee menciona que los blancos han explotado los descubrimientos de los negros y que en el texto 2 se enuncian como sus invenciones; en el texto 1, Lou dice que no cree que Lee tenga razón ya que todos los grandes compositores son blancos y, en seguimiento a su intervención anterior, Lee contesta que un ejemplo de compositor negro al que han explotado los blancos es Duke Ellington. En contraste, en el texto 2, Lou sólo dice que no cree que Lee tenga razón y Lee contesta que los grandes compositores populares son de color como, por ejemplo, Duke Ellington, lo que produce que en el texto 2 haya un “*colored*” más que no coincide a la traducción de alguno de los términos que en el texto 1 le correspondería. En cuanto a la interseccionalidad en el texto 2 queda más claro el posicionamiento de Lee y la inequidad que hay entre las diferentes clases y razas y la apropiación inescrupulosa por parte de aquellos que están en una posición de superioridad.

ZS 33	
CAPÍTULO XII	
Texto 1	Texto 2
<ul style="list-style-type: none"> – Certainement, les Blancs sont bien mieux placés pour exploiter les découvertes des Noirs. – Je ne crois pas que vous ayez raison. Tous les grands compositeurs sont blancs. – Duke Ellington, par exemple (p. 81). 	<ul style="list-style-type: none"> “Of course-the whites are in a better position to exploit the Negro's inventions.” “I just don't think you're right.” “All the great popular composers are colored. Like Duke Ellington, for example.” (p. 109)

En la zs 34, aunque conceptualmente el referente es el mismo que los términos antes mencionados, en el texto 1 se presenta con la colocación “*des hommes de couleur*” en el diálogo de Lee y cuya referencia se retoma con el pronombre “*en*” de su siguiente intervención. En el texto 2, la primera referencia aparece como “*colored man*” y, como en la siguiente intervención no se retoma con un pronombre, se compensa con “*colored blood*” lo cual da como resultado que en el texto 2 haya dos apariciones más del término “*colored*”. Es

interesante este momento dentro de la obra ya que es cuando Lee se reúne con Jean para asesinarla. Antes de llevar a cabo su venganza tiene sexo con su víctima, le espeta su ascendencia, le revela todo su plan y, finalmente, la estrangula. El diálogo tiene lugar dos párrafos antes de la descripción de la muerte de Jean que, presuntamente, se encontró señalado en el ejemplar perteneciente al asesino de Anne-Marie Masson y que fue citado por la prensa luego del crimen.

ZS 34	
CAPÍTULO XXI	
Texto 1	Texto 2
– Ça vous fait toujours autant d’effet de coucher avec des hommes de couleur ? Elle n’a rien répondu. Elle était parfaitement abrutié. J’ai continué. – Parce que pour ma part, j’en ai plus d’un huitième (p. 137).	“Do you always like it so much when you get laid by a colored man ?” She didn't say a word. She looked paralyzed. “ You know, I've got more than an eighth colored blood in me. ” (p. 188)

En cuanto al término “*black*” (Anexo 2, tabla 9), aparece cinco veces en el texto 2 con términos correspondientes a los del texto 1. Sin embargo, en el texto 2 se agrega una aparición más, que se referencia en la zs 35, y corresponde al capítulo final de la novela compuesto únicamente por dos frases que cambian significativamente entre la versión francesa e inglesa. En la primera frase se ve la manera en la que se traduce más de la mitad de las veces el término “*nègre*” del texto 1: de las seis veces que aparece en su desinencia masculina, en cuatro ocasiones se traduce como “*nigger*” (Anexo 2, tabla 10) en el texto 2, de las cuatro veces que se traduce así, en el texto 1 aparece una vez en plural y tres en singular.

En francés “*nègre.s/négresse*” tiene una connotación peyorativa⁹⁰ que se mantendrá en el texto 1 según el momento y el personaje que lo enuncie en la obra. Como se verá más adelante, lo mismo ocurre con el término “*nigger*”, cuya carga semántica connotativa tiene

⁹⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/n%C3%A8gre>

los mismos matices⁹¹ y que de las nueve ocasiones que aparece en el texto 2 conserva, la mayor de las veces, esa carga y que se será incrementada o apropiada dependiendo del emisor. Además, en el cierre de esta primera frase es llamativo que el uso de las comillas enfáticas puede detonar en el lector la idea de que quien emite ese discurso (el narrador omnisciente de los capítulos finales) no está de acuerdo con ese término para referirse a Lee o, por el contrario, quiere evidenciar aún más negritud de Lee para que el lector no la pase por alto. Personalmente, me inclino por la última posibilidad puesto que, siguiendo mi análisis, en el texto 2 existe la intención de hacer más evidente la violencia e inequidad de la sociedad norteamericana para con este sector de la población. En la segunda frase, se observa una modulación/creación discursiva que suma un “*black*” al texto 2 y cuya formulación cambia la perspectiva de la escena final. En el texto 1, el objeto del ridículo racial se desplaza al pantalón, al bajo vientre de Lee y permite inferir la intención de humillación como mecanismo de violencia mediante la burla con connotación sexual sin hacer referencia a la raza. En el texto 2, por el contrario, el mecanismo es explícito: la humillación del cadáver no está disimulada, sino que se evidencia a través de los pantalones rotos. Si bien la posición de desprecio, violencia y connotación sexual siguen presentes en la escena puesto que Lee ha sido abatido y colgado, la actitud burlona del gesto y el cambio de foco del frente a la parte trasera, además de la explicitación de la raza, aunque no sea evidentemente visible, subrayan la intensidad en el cierre del relato que, hasta cierto punto, reitera el posicionamiento racial de la obra que, en la recepción de la versión francesa, quedó relegada al escándalo sexual. Dicho gesto puede leerse no sólo como una declaración de Lee ante la sociedad, sino también como una declaración de Vian ante la crítica.

ZS 35

⁹¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nigger>

CAPÍTULO XXIV	
Texto 1	Texto 2
Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre . Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire (p. 145).	In the near-by town, they strung him up anyhow, just because he was a “nigger” . Through his torn pants seat his black-white bottom stuck out mockingly at the world (p. 201).

A continuación, presentaré una selección de extractos representativos de cómo los términos elegidos fueron tratados en la versión inglesa, así como una posible interpretación desde la perspectiva de la interseccionalidad. La zs 36 (que integra la zs 2 y 3 que presenté en el capítulo 2), permite ver cómo, a través de la elección léxica que se hace en el texto 2, las connotaciones relacionadas con la raza y la clase, incluso el estatus de “humanidad” dentro de la sociedad, se hace evidente. En el texto 1, la palabra “*Noir.s*” aparece en cinco ocasiones y “*Blanc.s*” tres, ambos términos con mayúscula, para evidenciar el hecho de que se refiere a seres humanos y no a los adjetivos de color, y con aparente neutralidad puesto que en francés se pueden encontrar sinónimos o diferentes colocaciones para ambos términos⁹² con diversas connotaciones, sean de familiaridad o con un sentido peyorativo. En contraste, en el texto 2, hay una variación de entre “*nigger*” y “*negro*” para el primer término y “*white men.man*” y “*white people*” para el segundo. Es interesante observar que en el pseudoriginal no se utilice el calco más evidente que sería “*black*” o incluso “*black man*” lo que permitiría justificar, en caso de que realmente se considerara el texto 2 como la base de traducción del texto 1, como una modulación por parte del traductor al francés. Empero, si se tiene en cuenta que el texto base de traducción fue en realidad el texto 1, puede considerarse como una creación discursiva detonadora de sentidos no evidentes en el texto 1, tal vez, con la intención de mostrar que el “original” era aún más provocativo que la

⁹² <https://fr.wiktionary.org/wiki/Noir> y https://fr.wiktionary.org/wiki/homme_blanc

“traducción”, o con una plena consciencia de los alcances de las decisiones léxicas por parte del traductor responsable de esa sección y que evidencia un conocimiento extenso de las opciones disponibles en lengua inglesa así como de las cargas semánticas relacionadas. Por otro lado, en el texto 2, los términos asociados a los blancos van acompañados por “hombre.s” y “gente/habitante/ciudadano/pueblo” que, más allá de que sea la colocación usual para el inglés, confiere un estatus social superior, humanizante, en comparación con lo enunciado para los negros. Dichas elecciones pueden considerarse como un guiño anticipatorio de la diferencia social que conlleva el racismo para guiar la lectura del texto en inglés hacia esa interpretación.

ZS 36		
§	Texto 1	Texto 2
2	Entre-temps, il lui dit qu’il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc , malgré qu’il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d’avis qu’on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs .	In the meantime, he told him that he considered himself more as a nigger than a white man , in spite of having passed the “line” ; we know that every year, several thousand negros (thus designated by law), disappear from the census lists and pass to the opposite camp ; his preference for negros inspired Sullivan with a sort of contempt for “good niggers ”, those that the white people tapped affectionately on the back in literature. He had the idea that one can imagine and also meet negros just as “tough” as white men .

En el trascurso de la novela, una serie de elementos conforma el constructo de lo “negro”. Inicialmente, no se explicita la raza de Lee, pero se da un conjunto de pistas al lector, artificio común al género *noir*. Entre los indicios que más adelante cobran pleno sentido están el relato de la muerte del hermano menor de Lee, la relación entre Tom (su hermano mayor), y Clem (amigo de éste), así como su mudanza a Buckton y las insinuaciones a la voz y al aspecto físico que pueden “delatar” a Lee. Es hasta la zs 37 cuando Dexter, el personaje más rico de la pandilla de adolescentes con los que Lee pasa el tiempo, lanza un

comentario que pone al personaje principal a la defensiva y lo inquieta visiblemente ante la posibilidad de que hubiera sido descubierto. En este punto es posible observar cómo la clase social prevalece puesto que Lee deja de ser el actor de mayor relevancia para el grupo y alguien de mayor estatus aparece. Paradójicamente, Dexter será quien de acceso al tipo de víctimas contra las que Lee quiere llevar a cabo su venganza. Mientras que en el texto 1 la colocación puede considerarse neutra, en el texto 2 la elección de “*colored*” incluso con la carga ofensiva⁹³ que conlleva, es enunciada por Lee en contextos sociales “blancos” o políticos e interacciones en las que se posiciona como blanco: la fiesta de cumpleaños de Dexter (ejemplo 8), la visita al burdel con ese mismo personaje (ejemplos 18, 19, 20, 21 y 22), la visita a la casa de las hermanas Asquith (ejemplos 24 y 29), el manejo de la librería (ejemplo 31); o con una carga política o social definitiva: el ataque a Tom por los hombres de Balbo (ejemplos 10, 11 y 12) y el olvido de la sangre cuando los negros se unen a los blancos (ejemplo 32). Además de Lee, otros tres personajes también utilizan “*colored*” en el texto 2: Hansen al decirle el tema de sus *bestsellers* (zs 25, ejemplo 6), Dexter (en la zs 37, ejemplo 7) y Lou mientras expone su desagrado hacia esa raza (ejemplo 28).

ZS 37	
CAPÍTULO IV	
Texto 1	Texto 2
– Vous n’êtes pas bâti comme tout le monde, Lee, vous avez les épaules tombantes comme un boxeur noir . J’ai laissé tomber la fille et je me suis mis en garde, et j’ai dansé autour de lui en chantant des paroles de ma composition, et ils ont tous ri, mais j’étais embêté. Dexter ne riait pas. Il continuait à me regarder (p. 33).	“You know you're not built like everybody else, Lee, you've got the same kind of drooping shoulders as a colored prizefighter .” I dropped the girl and tensed into alertness, and I danced about him singing some lyrics I'd made up, and everybody laughed, but I didn't feel good. Dexter didn't laugh. He just looked at me (p. 42).

⁹³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/colored>

En los ejemplos de las zs 33 y 36 se aprecia cómo la traducción “(N)negro.s. 's” es utilizada en contextos específicos. En la zs 33 (ejemplos 2, 3 y 5), como discurso indirecto de posicionamiento racial y el de la zs 36 (ejemplo 26), constituye una reivindicación de la propiedad intelectual/cultural de los negros frente a la violencia de los abusos y explotación de los blancos; en tanto que en la zs 38 (ejemplo 13), habla de la rabia que despierta, para aquellos que son fieles a la raza, la impunidad de los actos de violencia hacia los hombres buenos como Tom. Al mencionar su “sangre negra”, en el texto 1 Lee habla de “la sangre de cólera” y “su buena sangre negra” mientras que en el texto 2, desaparece la primera descripción del fenómeno y se utiliza, más como un epíteto, “*my Good Negro blood*” con mayúscula en esta ocasión y, aparentemente, la “sangre Negro” condensa no sólo la cólera sino el cúmulo de interrelaciones que detona en su mente todo lo relacionado con la racialización.

ZS 38	
CAPÍTULO VIII	
Texto 1	Texto 2
Il m’attendait dans la maison, seul dans la pièce sombre. Il était assis sur une chaise. Son large dos tout courbé et sa tête dans ses mains me firent mal. Je sentais le sang de la colère, mon bon sang noir, déferler dans mes veines et chanter à mes oreilles (p. 58).	He was waiting for me in our house, all alone in the dark room. He was sitting on a chair when I came in. It hurt me to see his broad but bent back and the way he held his head in his hands. I felt my blood, my good Negro blood, throb in anger through my veins and sing in my ears (p. 77).

En cuanto a la traducción “*black*”, además del uso extra ya comentado en la zs 35, se utiliza cinco veces en el texto 2 como correspondencia a alguno de los términos del texto 1, tres veces enunciado por Tom en el capítulo VIII (ejemplos 14, 15 y 16), una vez por Lee en la visita del burdel al referirse a una de las niñas (ejemplo 23), y una vez más por Lou (ejemplo 25), al referirse a la similitud entre la voz de Lee con la de los haitianos de las plantaciones de su padre. Su uso dentro del relato es más bien descriptivo puesto que refiere

a la pigmentación de la piel oscura, excepto en una ocasión. En el discurso de Tom, en dos ocasiones, corresponde a “(N)noir” del texto 1 (ejemplos 14 y 16), y una vez para traducir el término “nègre” (zs 39, ejemplo 15), no para aludir a lo oscuro de la piel, si no al estigma social contra la piel oscura sin importar el matiz. En una reivindicación de su estatus al jamás ocultar o renegar su raza, Tom no permitirá que ninguno de los violentadores de su familia y su raza gocen del fruto del trabajo de las manos de su padre.

ZS 39	
CAPÍTULO VIII	
Texto 1	Texto 2
– Je veux brûler la maison, Lee. Notre père l’avait construite. Nous lui devons tout ce que nous sommes. C’était presque un Blanc pour la couleur, Lee, mais, souviens-toi qu’il n’a jamais songé à renier sa race. Notre frère est mort et personne ne doit posséder la maison que notre père avait construite de ses deux mains de nègre (p.59).	“I want to burn the house down. Lee. Our father built it. We owe everything to him. His skin was almost that of a white man, Lee. But he never thought of going back on his race-remember, Lee ? Our brother is dead, and nobody shall live in the house our father built with his own black hands. ” (p. 78)

El término “nigger” aparece 9 veces en el libro, dos veces en el prefacio cuando Sullivan se adscribe a un grupo racial y socialmente marcado específico y luego para mostrar su desprecio por aquellos que permiten que los blancos los sometan para tratar de encajar en sus esquemas sociales al agregar el adjetivo “bueno” y siete ocasiones más en el transcurso de la novela. En cuatro ocasiones se utiliza como traducción del término “Noir” (ejemplos 1, 4, 17 y 33). Aparece dos veces en los monólogos interiores de Lee al referirse de manera burlona y violenta hacia los blancos y qué opinarían si supieran su ascendencia racial, en el primero (ejemplo 17), después del encuentro con Tom, Lee imagina la opinión del grupo de jóvenes que frecuenta si supieran que un negro les ha seducido y poseído y, en el segundo (ejemplo 33), imagina lo que pensarán los padres de Jean Asquith cuando se enteren, por carta, de que el hijo que esperaba era del negro que había huido después de asesinarla.

En el resto de las apariciones el término “*nigger*” (ejemplos 9, 30, 34, 37 y 38) es utilizado como traducción de “*nègre.s/négresse*” y con un matiz burlón u ofensivo sin importar qué personaje lo enuncie. Dos veces pronunciado por Lee, primero mientras cuenta al lector lo que él ha inventado a Jean acerca de su historia (ejemplo 30), donde dice que la muerte de su hermano fue provocada por unos negros, lo cual es verdad si se tiene en cuenta su ascendencia, y la segunda vez mientras da cuenta de las palabras de Lou luego de dispararle (zs 40, ejemplo 34). Las otras cuatro veces el término es emitido por otro personaje, en el capítulo v por Jicky (una de las *bobbysoxers*), para burlarse de Lou y su forma de bailar (ejemplo 9), por los policías que van tras Lee luego de que asesinara a las hermanas (zs 41, ejemplo 37) y por el narrador omnisciente, que aparece en los últimos tres capítulos luego de que Lee haya llevado a cabo su venganza (capítulo final, zs 35, ejemplo 38). Lo que es interesante observar en las zs 40 y 41 es cómo en la boca de los personajes que lo enuncian se pasa de lo ofensivo a lo detestable puesto que en el caso de Lou todo lo encantador que le pudo parecer Lee se destruye al conocer su ascendencia, lo que la lleva a dispararle para después ser asesinada por él. En el caso del policía es la indignación, más que por el asesinato en sí, por el hecho de que un hombre negro se haya atrevido a atentar en contra de los blancos y pudiera seguir haciéndolo.

ZS 40	
CAPÍTULO XVIII	
Texto 1	Texto 2
À ce moment, elle a essayé de parler et elle m’a dit que je ne l’aurais pas et qu’elle venait de téléphoner à Dex de prévenir les flics, et qu’elle pensait que j’étais une crapule depuis que j’avais parlé de supprimer sa sœur. J’ai rigolé, et puis elle a fait aussi une espèce de sourire et je lui ai appliqué mon poing sur la mâchoire. Sa poitrine était froide et dure ; je lui ai demandé pourquoi elle m’avait tiré dessus, et j’essayais de me maîtriser ; elle m’a dit que j’étais un sale nègre , que Dexter le lui avait dit, et qu’elle était venue avec moi	She then tried to talk and she told me I wouldn't have her because she had just telephoned to Dex to tell the police and she thought I was a horrible monster ever since I'd talked about getting rid of her sister. I laughed and I slugged her jaw with my fist because she seemed to be smiling too. Her chest was cold and hard. I asked her why she had shot me and I tried hard to control myself when she called me a dirty nigger and said that Dexter had told her that, and that she had come with me to warn Jean, and that she hated me more than anybody in her whole life (p. 175).

pour prévenir Jean, et qu'elle me haïssait comme jamais personne (pp. 125-126).	
---	--

ZS 41	
CAPÍTULO XXII	
Texto 1	Texto 2
<p>– Les gars, dit-il, vous risquez votre peau, mais vous aurez de l'avancement si vous y arrivez.</p> <p>– On ne peut pas laisser un sacré nègre mettre tout le pays à feu et à sang, dit Carter.</p> <p>Culloughs ne répondit rien et regarda sa montre.</p> <p>– Il est cinq heures, dit-il. Ils ont téléphoné voici dix minutes. Il doit passer dans cinq minutes... s'il passe, ajouta-t-il.</p> <p>– Il a tué deux filles, dit Carter (p. 139).</p>	<p>"Fellows," he said, "You might break your necks, but if you make it you can be sure of a promotion."</p> <p>"After all you can't let a damn nigger turn the damn country upside down like that," Carter said.</p> <p>Culloughs didn't reply, but looked at his watch.</p> <p>"It's five o'clock," he said. "They called about ten minutes ago. He ought to go by in about five minutes. If he does go by."</p> <p>"He killed two white girls," Carter said (pp. 191-192).</p>

La forma en la que los términos elegidos son traducidos en el texto 2, permite observar un trabajo consciente en cuanto a la guía de lectura esperada para la versión en inglés. Con base en mi análisis, considero que, en niveles sintácticos y editoriales, el pseudoriginal es una edición realizada con premura y poca atención a algunos detalles. Sin embargo, en el nivel estructural y narrativo, el proyecto traductor refleja un trabajo preciso en cuanto a lo que quiere destacar. Se observa cómo, a través una red léxica con más variedad de términos en torno a la raza, se enfatiza un tema tan importante para el autor que no debía ser obviado por la crítica y la prensa. No puedo avanzar que dicho objetivo se haya logrado cabalmente, puesto que, como lo comenté con anterioridad, no pude rastrear ni consultar fuentes críticas o periodísticas que hicieran algún comentario de esta versión en particular, pero que, con base en mi análisis, me atrevo a afirmar que hay sustento suficiente para apoyar mi hipótesis y considero que es uno de los aportes de mi investigación. Si bien el dominio de la lengua inglesa tiene algunas limitantes, muchas de ellas corregidas en la edición de 1998, el mensaje es uno de los aspectos que no fue necesario revisar. En el futuro, un trabajo extenso sobre la edición en inglés de 1998 podría aportar datos interesantes acerca de cómo los encargados

de dicha edición se aproximaron al texto. Como investigadora, fue interesante descubrir que, a partir de un texto que fue considerado hasta cierto punto banal, tanto la estructura de la pseudotraducción como el proyecto traductor de pseudoriginal tienen un entramado narrativo sólido común a las obras de Vian.

En resumen, las decisiones de traducción tomadas por el/los traductor.es para los términos relacionados con el constructo de la raza tienen como resultado una reflexión más profunda acerca de la tensión entre ese aspecto y el resto de “fenómenos afines [sexo, violencia, clase, edad que] no pueden ser entendidos analíticamente de manera aislada, sino como constructos que remiten a una constelación de entrecruzamientos de relaciones de poder que propician realidades materiales de inequidad y experiencias sociales diferenciadas para los individuos y los grupos insertos en dichas constelaciones” (Collins & Chepp, 2013, pp. 59-60), para que de esa manera, en el texto 2 haya una interpretación diferente de los núcleos de sentido discursivo-ideológicos presentes en la obra.

Conclusiones

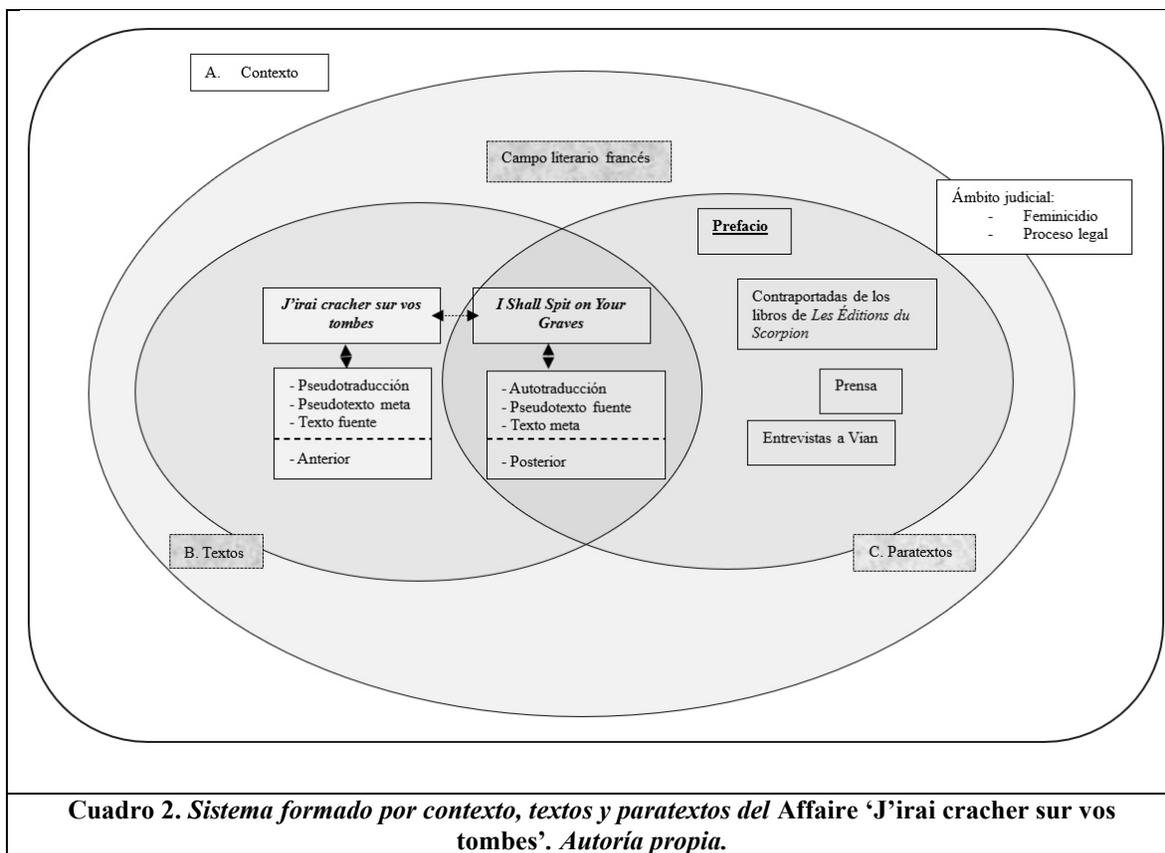
El interés por llevar a cabo esta investigación es reflexionar en torno a ciertos presupuestos del canon. Uno de los elementos que me pareció apasionante al iniciar mi trabajo fue cómo existen conceptos tan evidentes y que rara vez se cuestionan: texto fuente, texto meta, original, traducción y versión. Es enriquecedor que existan ya trabajos en desarrollo como el *Glosario básico de Estudios de Traducción en español* que cuenten con entradas que problematicen términos como texto fuente (Madrigal, 2024), y que permitan ver la evolución y análisis del concepto desde diferentes áreas de los ET. Sin embargo, como aprendientes de traducción, rara vez cuestionamos las implicaciones de los términos antes mencionados hasta que, como en mi caso, nos encontramos con un texto que desestabiliza nuestras preconcepciones.

Para poder llevar a cabo mi investigación, recurrí a fuentes primarias de diferentes tipos, textuales, digitales, audiovisuales, etc. También, me acerqué a fuentes secundarias en forma de correos electrónicos con Nicole Bertolt (autora y coeditora de libros y artículos, así como representante de la *Cohérie Boris Vian*, propietaria y directora de la obra de Boris Vian, y directora de su patrimonio), uno en mayo y otro en septiembre de 2023; y, en forma de correos electrónicos con la doctora Clara Sitbon desde octubre de 2023 en los que pude hablarle acerca de mi trabajo, me ayudó a resolver algunas dudas, me hizo algunos comentarios y finalmente llevamos a cabo una reunión virtual por Zoom el 19 de junio de 2024.

Retomando mis preguntas iniciales de investigación, podría aseverar que es posible relacionar la figura de Vian con la *mise en abyme* a través del entramado que rodeó a todo el *Affaire “J’irai cracher...”* Primero, desde el momento en el que decidió hacer pasar al autor

como traductor cuya traducción le permitió convertirse en un traductor que se tomaría con los textos que traducía algunas licencias de autor. Luego, al presentar en el prefacio y dentro de la novela un instructivo de escritura de *bestseller* que sería el guion para materializar la obra en el que dicho instructivo estaba escrito. Y finalmente, en cómo la historia rebasó el papel y encontró las condiciones adecuadas para convertirse en el escándalo anunciado dentro del texto, asunto que persiguió a Vian hasta su muerte, como los policías a Lee en la novela. Es de capital importancia señalar que este fenómeno no habría tenido los mismos alcances si no se hubiera anclado en ese momento particular de la formación del campo literario francés y del *noir* por lo que *J'irai cracher...* es un evidente producto de su contexto. Como se ha expuesto a lo largo de la investigación, todos los elementos extratextuales alrededor de la novela: la estrategia de la pseudotraducción, la censura, la crítica, el crimen y la persecución legal, dieron pie a la producción de *I shall spit...* como un intento de validación de todo el sistema textual. En cuanto a los elementos diegéticos que permiten percibir la *mise en abyme* en el texto 1 y el texto 2, puedo concluir que fueron tratados de manera similar en ambas versiones dentro de las categorías de Dällenbach retomadas en el trabajo. Sin embargo, creo que su aspecto más enriquecedor sobresale cuando se considera no sólo la diégesis textual sino todo el sistema, considerando los elementos intra y extratextuales. Por último, la autotraducción, como ejercicio de reescritura, permite que, por medio de las decisiones de traducción de términos específicos sea posible retrabajar la interpretación de núcleos de sentido discursivo-ideológicos sin necesariamente repercutir en el contenido, la forma o incluso el efecto de un texto. En el caso de la obra de Vian, es posible observar cómo el estatus de los diferentes textos que componen el sistema presentado tiene que ver con la función que los agentes asignan a los textos y de qué manera el contexto afecta su desarrollo. Para ofrecer una vista más clara del sistema formado por los elementos

expuestos a lo largo de este trabajo se ofrece a continuación (y en el anexo 3 a color), un cuadro que permite ver la relación presente entre los elementos del sistema.



La cercanía de Vian con un entorno compuesto por músicos, escritores, editores e intelectuales le permitió contar con una estructura que apoyara la construcción de la farsa. Tenía experiencia como escritor, pero también como promotor de literatura al lado de Duhamel para la *Série Noire*; de igual manera, conocía los diferentes niveles y personas encargados en la selección, producción, publicación y distribución del libro como Queneau, quien era traductor, lector y miembro del comité de lectura, entre otras actividades, para Gallimard.

En el momento en el que el joven editor Jean d'Halluin se acerca a Vian para poder impulsar su editorial, este último ve una oportunidad para ejercitar, a la manera de la

‘patafísica, sus conocimientos acerca del negocio del libro de una forma sistemática pero lúdica. Una de las primeras estrategias fue presentar su libro como una traducción, hecho que se insertaba coherentemente en los campos literario y editorial de la década de 1940 y, en un principio, la intención primera era que la puesta en escena terminara ahí. Empero, aquello que pudo haberse planeado únicamente como una estrategia comercial fue el detonante de la serie de eventos: la atención de la crítica, el cuestionamiento sobre la autoría, el escándalo, el asesinato, el cuestionamiento acerca de la responsabilidad del autor y del resto de las instancias editoriales, la persecución por la censura y por la ley para dar como resultado un texto que no era parte del proyecto inicial.

Mi primera impresión era que una vez que el fenómeno *J'irai cracher...* comenzó a causar revuelo y que la pseudotraducción fue perseguida por la ley, dicha instancia fue la que exigió el texto “original” para que tanto la obra como quien la presentó siguieran cubiertos por el manto de “lo traducido”. Sin embargo, en el transcurso de mi investigación me di cuenta de que en realidad no hay datos que confirmen dicha hipótesis. Lo probable es que fuera una idea en la mente de Vian, pero, en los documentos que me fue posible consultar, no existe referencia alguna de que, explícitamente, fuera una petición del juez de instrucción. A pesar de no haber sido una exigencia legal, Noël Arnaud relata que, en alguna nota de su diario, Vian escribió que debía mandar una carta a Sullivan para que le enviara el original. En resumen, el motivo de creación de *I shall spit...* no puede ubicarse en una persona o momento específico sino en el contexto que envolvió al fenómeno en el que, indudablemente y de la misma manera que para *J'irai cracher...*, intervinieron “relaciones de poder que comportan los contextos culturales, ideológicos y económicos que le dan sentido y existencia” (Madrigal, 2024). En este sentido es interesante imaginar las relaciones entre los textos y la función que se les impuso por cómo fueron presentados: primero *J'irai cracher...*

como una traducción-texto meta posterior a un original-texto fuente cuyo título no se mencionaba en un principio y que luego se presentó, en la contraportada de alguno de los libros de la editorial, como *Ye shall defile and destroy them*, y que nunca apareció como tal, que dio como resultado un “original”, presuntamente anterior, que se publica como *I shall spit...* mientras que en el juicio es llamado *I will spit on your graves*.

Paralelamente, se descubre que, en realidad, *J'irai cracher...* es a la vez original-texto fuente-pseudotraducción y que *I shall spit...* es la traducción-texto meta-pseudoriginal-autotraducción en inglés del texto en francés y que, como tal, es posterior a éste. Tal presentación, donde original y traducción se encuentran inscritos en el mismo texto y se reflejan inscritos de igual manera en su versión en otra lengua, permite extender la *mise en abyme* que permea a la obra también a este plano y, pese a lo particular del estudio de caso, cuestionarnos como personas investigadoras si este fenómeno puede ser más común de lo que imaginamos. También fue un gran descubrimiento saber que antes de que la traducción se hubiera publicado como libro habría tenido una aparición previa, total o parcial, en la revista *Temps Modernes*, hecho intrigante, pero ante el cual mantengo cierta cautela puesto que aún no he encontrado fuentes que confirmen dicha aparición y, como me lo hizo saber la doctora Sitbon, tampoco hay registro de ella en el archivo de la revista ni en el del propio Vian.

En relación con lo anterior, sería fascinante investigar si la edición presentada por Lapprand en 1998, cuyo título cambia a *I spit⁹⁴ on your graves*, tiene como texto fuente aquella que Vian y Rosenthal, según los créditos, llevaron a cabo en 1948. Aunque por lo

⁹⁴ Es curioso también cuestionar la razón por la cual, en dicha edición, se decidió omitir la aparición de cualquiera de los verbos modales que habían aparecido con anterioridad, lo cual también es indicio de un proyecto editorial y discursivo específico de su productor.

observado superficial y preliminarmente no parece ser del todo así, puesto que, además de cambios en la redacción y corrección de algunas erratas para mayor legibilidad en inglés, el capítulo final no es el mismo de *I shall spit...* sino que retoma el de *J'irai cracher...* En una nueva investigación se podría profundizar acerca de cuáles fueron los parámetros elegidos por el editor para componer dicha traducción, así como dilucidar cuáles son las asonancias y disonancias entre las versiones previas en francés e inglés y qué motivó los cambios en los créditos y el título.

En cuanto a mis presupuestos de investigación, descubrí que el contexto fue un factor de gran importancia para que el proyecto de traducción al inglés se llevara a cabo, aunque no por los motivos que en un inicio me habían parecido primordiales o, al menos, no en el sentido en que los había planteado en un principio. Inicialmente, supuse que la versión en inglés había sido una exigencia del juez de instrucción y que primero había sido entregada a él para luego publicarla con la segunda edición del texto en francés. Sin embargo, por lo que pude consultar, no parece que el juez haya visto la versión en inglés antes de que fuera publicada o haberla leído. Seguramente el asesinato y la persecución legal fueron capitales para que Vian haya decidido crear y presentar el “original” pero, con base en los datos disponibles, concluyo que su intención era tener un respaldo verosímil para su farsa más que el temor a las persecuciones legales. De esa manera, el pseudoriginal se inscribe en el sistema para equilibrarlo y no como una reacción impulsiva incluso si es posible intuir la premura con la que se llevó a cabo el proyecto traductor. De igual manera, es casi imposible saber cuánto tiempo le llevó a el/los traductor.es involucrado.s hacer la traducción del texto puesto que, al ser parte de la mistificación de la obra, no hay registros hechos por Vian, Rosenthal o Légliise del proceso traductor. En cambio, por los datos mostrados en la Cronología (Anexo 5), es posible determinar que luego del asesinato de Anne-Marie Masson y el suicidio de

Edmon Rougé (marzo 1947), la prensa ya habla del primer título tentativo del “original” y que un par de meses después d’Halluin recuperó los plomos de la obra para la reimpresión. Asimismo, es notorio que la segunda edición, junto con *I shall spit...*, aparecen hasta mayo del año siguiente, los datos dan información acerca de las publicaciones, no del acto traductivo en sí.

En lo que toca a la *mise en abyme*, me parece una metáfora especular pertinente puesto que es posible identificarla en el juego de máscaras del autor-traductor, en la forma de la presentación de los textos, en la reacción de la crítica, en los eventos de lo real material y, dentro del relato, en las ZS relativas a la metaficcionalidad. Por momentos fue complicado justificarla dentro del trabajo pues es, incluso dentro de los estudios literarios, una figura tan vasta como difusa, aunque bastante prolífica para dar cuenta de fenómenos fractales como el acontecido con Vian y el primer Sullivan. Por esa razón, en las primeras partes de mi análisis, me concentré en las pistas de la farsa como elemento estructural para la *mise en abyme* dentro del prefacio y las complementé con los fragmentos metaficcionales de los primeros dos capítulos, como guiños acerca de cómo escribir un libro mientras se lo está escribiendo, desentrañando el proceso creativo, las estratagemas mercantiles, así como la prospección tanto de los temas que se tratarán dentro de la obra como de la recepción que se espera tenga el libro que contiene la reflexión metaficcional.

Tanto el autor como el tema son apasionantes y, en consecuencia, existen múltiples trabajos en torno a ambos. Un hecho que despertaba mi curiosidad era que, en realidad, poco se había escrito acerca del texto en inglés. Debo admitir que mis primeras lecturas tuvieron un sesgo valorativo que me dejó como primera impresión que el texto de 1948 había sido redactado por alguien que no tenía gran dominio de la lengua inglesa y la impresión era magnificada por el hecho de que antes de leer *I shall spit...* leí *J'irai cracher...* y *I spit...*, por

lo que me pareció que la primera no tenía la misma fluidez. Conforme trabajé con mis fuentes seleccionadas, pude notar que, si bien el dominio del sistema de la lengua no es excepcional, tampoco es una limitante para la comprensión del texto y de la historia. Por el contrario, a pesar de estructuras sintácticas un tanto barrocas, la forma en la que se construye el discurso permite al lector notar los temas que son capitales dentro de la obra. Como lo comenté, lo que más se ha escrito acerca de esta obra se relaciona con la estrategia de la pseudotraducción, la heteronimia como método de engaño y el escándalo, representado con el alcohol, el sexo y la violencia, temáticas que, al tratar de abordarlas para mi análisis, por momentos dirigieron mi trabajo hacia el análisis literario, no obstante, recordé que mi objetivo era concentrarme más en el texto en inglés en tanto pseudoriginal.

Mi primera intención fue enfocarme en cómo se habían traducido ciertas ZS relacionadas con los temas antes mencionados para identificar si había habido autocensura al momento de traducir la obra, además, quería ver la relación entre el uso de los clichés como recursos para crear un imaginario norteamericano dentro de la obra, tanto para validar el texto en francés como pseudotraducción y la manera en la que ese fin se mantenía o se perdía en el pseudoriginal. El acercamiento anterior me permitió observar fenómenos interesantes entre los dos textos, pero que en realidad poco aportaban a la reflexión traductológica. Después del *impasse*, decidí acercarme a los temas de interés desde la interseccionalidad a través de términos léxicos específicos.

El elemento textual que llamó mi atención se encontraba en el prefacio, donde para presentar al supuesto autor de la obra, Sullivan, se mencionaba su raza. En ese párrafo aparece en francés un solo término, mientras que en la misma sección en inglés aparecen dos. Una vez identificado el primer término elegido, “*Noir*” y sus variantes, empecé a rastrear todas las ocasiones en las que aparecía en el texto 1 para luego cotejarlas con su traducción en el

texto 2. Me pareció acertado también incluir el término “*nègre*” con sus variantes al análisis del corpus para rastrear la manera en la que se construía el concepto y el discurso alrededor de términos que además están cargados de sentido y connotaciones relacionados con las características del “autor” y del personaje principal. Como resultado del análisis del corpus, pude observar que la variación de términos en la versión en inglés no respondía a una decisión léxico-traductológica sino a una intención discursivo-ideológica.

Considerando el repertorio elegido como opciones de traducción para los términos, me fue posible identificar que, además del dominio léxico-semántico-connotativo del/de los traductor.es que lo seleccionó.naron, se pone en relieve en el texto 2 un tema no tan marcado del texto 1. Derivado de ese análisis es posible inferir que luego de que la prensa y la crítica se concentraran en el escándalo y en el atentado a las “buenas costumbres” (capítulo 3 de este trabajo) y no pusieran atención a lo que se denunciaba o describía respecto a la inequidad racial, probablemente, el autor-traductor pensó que la selección léxica utilizada en francés no producía suficiente impacto, por lo que, al momento de traducir el texto en inglés, decidió enfatizar ese aspecto utilizando un léxico delator, variado y convulso. Así, la premisa de que la traducción fue la mera reacción a un peligro legal inminente no es suficiente para dar cuenta de lo propuesto en el texto 2 respecto a la interseccionalidad construida alrededor del concepto de raza que, si bien en el análisis cuantitativo del capítulo 3 se mencionaba que una de las características del texto 2 era tener menor variación léxica que el texto 1, aquí no aplica pues hay cuatro términos posibles para traducir dos del texto 1.

Cabe resaltar que la reescritura no era una de las características del proceso creativo de Vian, ni la preocupación por el paso de sus obras de una cultura a otra a través de la traducción. Mientras se desempeñó como creador literario, ni sus obras ni las firmadas bajo el nombre de Sullivan tuvieron gran alcance, rasgo que hace que el sistema de textos sea aún

más seductor. Si presuponemos que él fue el traductor único de *J'irai cracher...*, contaríamos con una de las escasas muestras en las que el autor tuvo la oportunidad, por medio de la autotraducción, de releer, recrear y reescribir uno de sus textos, caso excepcional en vista de su polifacetismo que lo hacía propenso a la producción prolífica más que a la revisión. El único otro ejemplo de reescritura en Vian que conozco, y que además quedó inconcluso, fue la segunda versión del *Conte de fées...*, llevado a cabo de una manera totalmente diferente, por lo que se puede considerar que hay sólo un Vian y un Sullivan que fueron objeto de esa posible reflexión.

Si se toman en cuenta los *topos* identificables en la obra y la forma en la que se desarrollan, no es sorprendente para la investigadora entender por qué fue considerada, incluso por el propio Vian, como una pieza menor de la literatura menor. La crítica “objetiva” de Kanters resuena, años después mientras se lleva a cabo la traducción, en la cabeza del autor: “más que nada es una novela en serie. [...] Sin embargo, hay que decirlo, ningún verdadero problema es tratado, ni siquiera por alusión, como, por ejemplo, la persistencia del carácter psicológico negro en los mestizos casi blancos o incluso el sadismo” (Vian, 2020, p. 154). Se trata de evidenciar que el tema de la raza, no necesariamente en los términos en los que lo propone Kanters, se aborda con seriedad al publicar “*les bonnes feuilles*” de la novela que incluyen el episodio de Tom del capítulo VIII, y aunque la presentación anterior es mayormente ignorada por la prensa eurocentrista, la revista *Afrique magazine* hace eco a lo impactante del asunto de la raza en la obra: “El libro debe ser tomado como un testimonio atroz pero ingeniosamente poderoso. No es ni más ni menos que un documento humano, de una humanidad desgarrada, primitiva, llena de arrebatos, bajos instintos y furia ciega” (Vian, 2020, p. 169) o hay un reconocimiento con deslinde de agencia como en *Lettres françaises*: “Y si, al margen de cualquier consideración estética, el objetivo del autor es defender la causa

de los negros, una causa que nos es querida a todos, su modo de proceder es el de un racismo inverso, que podría justificarse, pero que no merece nuestra aprobación” (Vian, 2020, p. 164). La falta de posicionamiento frente al tema pudo haber tenido consecuencias al momento de entramar el texto 2, que, si bien no deviene en una obra digna del canon de la literatura clásica, sí es un relato que se desarrolla con pertinencia dentro de los parámetros elegidos para la obra y cuyo sustento estructural es completamente coherente.

Mis conclusiones son el resultado de lo que pude observar con base en mi análisis. Empero, creo que hay otras direcciones de investigación posibles. Por ejemplo, es necesario estudiar a detalle los mecanismos que operan en el texto 2 ya que todo objeto posee aristas inusitadas. En el caso presente adelanto elementos atractivos por razones estilísticas o editoriales. Por eso mismo, estoy convencida de que es factible una comparación concienzuda entre la versión en inglés de 1948 y la de 1998 para conocer cómo fue la recepción de ambas versiones, o incluso la traducción de la obra en otras lenguas, en el presupuesto de que la lengua en la que lectores y personas investigadoras se acercan a ella influye en el interés que pueda provocar para estudiarla o en el valor literario-traductológico que se le pueda otorgar.

El rasgo de la literatura de Vian que me ha fascinado desde la primera lectura que hice de él, *L'écume des jours*, es cómo a través de la experimentación con géneros considerados menores e historias aparentemente sencillas, puede construir todo un mundo para el lector gracias al uso lúdico de las palabras y la manera en la que estructura los hechos. Sin importar la extensión del texto al que nos acerquemos por primera vez, podemos notar que su forma de narrar es dinámica lo que también propicia que el lector logre sumergirse y, hasta cierto punto, vivenciar aquello que se relata. Es posible identificar el dinamismo tanto en sus textos como en sus actos cotidianos y es la razón por la que no es sorprendente el mar

de tinta que se le ha dedicado ni el culto a la persona o el mito que se ha construido en torno a él y del que, seguramente, también fue artífice. Cada vez que comparto con colegas o personas de mi entorno lo que sé acerca de él, resuena en mí la emoción que experimenté tras el primer acercamiento, de ahí que, como investigadora, estoy comprometida a llevar a cabo trabajos serios y precisos para abonar información clara y minuciosa acerca de la faceta de traductor de Vian al campo de estudio de los ET pues, aunque existen numerosos acercamientos al autor en español desde las diferentes disciplinas de la literatura, su dimensión como traductor ha sido escasamente estudiada en nuestro idioma. Con este trabajo deseo contribuir a la discusión académica sobre ese aspecto del autor y que sea posible para quienes lo lean, así como fue para mí, descubrir que incluso si Vian escapa a los parámetros subyacentes de lo considerado como “un buen traductor”⁹⁵, la forma en la que lleva a cabo dicha tarea no es banal, incluso si fuera esa la primera impresión, pues hay, al menos en este estudio de caso, un trabajo sistemático y estructurado, así como una intención discursivo-ideológica clara en el proyecto traductor.

⁹⁵ Respecto a las características que se pueden tomar en cuenta para ser un “buen traductor” diferentes autores han mencionado: la fiabilidad, la honestidad, el factor tiempo, la calidad del producto, el precio justo, la ética profesional, el conocimiento y consideración de la cultura, el conocimiento de las lenguas de salida y de llegada, el conocimiento del uso de herramientas y de la consulta de fuentes. Sin embargo, es necesario apuntar, como lo comenta Toury (1978), que lo que puede considerarse como elementos de lo que conforma un “buen traductor” estará relacionado con los sistemas de normas de sendas lenguas y tradiciones culturales involucradas en el proceso. El sistema de normas puede variar en el tiempo y el espacio para indicar adecuación y aceptabilidad del producto ofrecido por el traductor. Dichas normas pueden ser preliminares (políticas de traducción, aceptabilidad o no de traducciones indirectas), y operacionales (matriciales, textuales, lingüísticas), normas que influirán en el estatus del traductor.

Bibliografía

- Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (eds.) (2020). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge Taylor and Francis Group.
- Beristáin, Helena (2008). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico* (Marie José Devillard, trad.). Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2013). *Las estrategias de la reproducción social* (Bourdieu, Jérôme, comp.; Gutiérrez, Alicia Beatriz, trad.). Siglo XXI.
- Collins, Patricia Hill & Chepp, Valerie (2013). Intersectionality. En Waylen, Georgina *et al.* (eds.), *The Oxford Handbook of Gender and Politics*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199751457.013.0002>
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular* (Ramón Buenaventura, trad.). Visor.
- Darnaudet, François (2009). *Les Éditions du Scorpion*.
<https://www.geocities.ws/polarnoir/edscorpion.html>
- De la Madrid Luna, Ana Lucía (13 de septiembre de 2023). Comunicación personal/Correo electrónico con Nicole Bertolt.
- De la Madrid Luna, Ana Lucía (18 de junio de 2024) Comunicación personal/Reunión vía Zoom con Clara Sitbon.
- Ferraro, Alessandra & Grutman, Rainier (eds.) (2016). *L'autotraduction littéraire: Perspectives théoriques*. Classiques Garnier.
- García Berrio, Antonio & Huerta Calvo, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Cátedra.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales* (Susana Lage, trad.). Siglo XXI.

- Genette, Gérard (1966). *Figures III*. Seuil. <http://archive.org/details/figuresessais0000gene>
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil. <http://archive.org/details/palimpsesteslali0000gene>
- Giler, Natasha (2022). “*J’irai cracher sur vos tombes*” *Rage, sexe et jazz*. ARTE France-Les Films d’Ici. <https://www.youtube.com/watch?v=8Rvy4Bsfc0Y>
- Gouanvic, Jean-Marc (2005). A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances. *The Translator*, 11(2), 147–166. <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799196>
- Jarry, Alfred (1911). *Gestes et opinions du docteur Faustroll: Pataphysicien: roman néo-scientifique; suivi de Spéculations*. Bibliothèque-Charpentier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113964m>
- Julliard, Claire (2007). *Boris Vian*. Gallimard Éducation.
- Lapprand, Marc (1992). Les Traductions parodiques de Boris Vian. *The French Review*, 65(4), 537–546.
- Lapprand, Marc (2006). *V comme Vian*. Presses Université Laval.
- Lapprand, Marc (2019). Boris Vian, Inventor of America. *Transatlantic Cultures*. <https://transatlantic-cultures.org/en/catalog/boris-vian-passeur-d-amerique>
- Leménager, Grégoire (2020 [2011]). Ma vie avec Boris Vian, par Michelle Vian. *Le Nouvel Obs*. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200310.OBS25833/ma-vie-avec-boris-vian-par-michelle-vian.html>
- Madrigal, Elena (2024). *Texto fuente – GloTrad*. <https://glotrad.colmex.mx/texto-fuente/>
- Maldonado, Lorena G. (2017). Casadas con el trabajo sucio de los escritores. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170306/198730702_0.html

- Martens, David & Vanacker, Beatrijs (eds.) (2013). *Scénographies de la pseudo-translation. Les Lettres romanes*, 67(3-4). Brepols.
- Molina, Lucía, & Hurtado Albir, Amparo (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal Des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 47(4), 498–512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*. Siglo XXI/Facultad de Filosofía y Letras.
- Prada Oropeza, Renato (1989). *La autonomía literaria: Función y sistema*. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Propp, Vladimir (1965). *Morphologie du conte*. Seuil.
- Rodríguez, Adriana Azucena (2022). *Caracter/carácter: El personaje literario*. Universidad Autónoma de La Ciudad de México.
- Rolls, Alistair & Walker, Deborah (2009). *French and American Noir. Dark Crossings*. Palgrave MacMillan.
- Santaulària, Isabel (2008). Un estudio en negro: La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes hasta la actualidad (pp. 65–107). En Clúa Ginés, Isabel (ed.), *Género y cultura popular*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sitbon, Clara (2014). Le canular littéraire, ou hoax: Déconstruire pour mieux reconstruire de nouveaux paradigmes interprétatifs? *RELIEF - REVUE ÉLECTRONIQUE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE*, 8(2) (pp. 92-105). <https://doi.org/10.18352/relief.899>
- Touret, Michèle, Blanckeman, Bruno, Debreuille, Jean-Yves, Dugast-Portes, Francine & Hamon-Siréjols, Christine (eds.) (2008). *Histoire de la littérature française du XXe siècle*. Presses universitaires de Rennes.

- Toury, Gideon. (1978). The Nature and Role of Norms in Literary Translation. En J. Holmes, J. Lambert y R. Van den Broeck (Edits.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. ACCO.
- Velásquez Guzmán, Mónica (2009). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. El Colegio de México.
- Vian, Boris (1948). *I shall spit on your graves*. The Vendôme Press.
- Vian, Boris (1973). *Les Morts ont tous la même peau ; [Les Chiens, le désir et la mort]*. Christian Bourgois. <http://archive.org/details/lesmortsonntousl0000vian>
- Vian, Boris (1992). *Escupiré sobre vuestra tumba* (J. Martí Garcés, trad.). Edhasa. <https://www.edhasa.es/view/pdf/169>
- Vian, Boris (1999). *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*. Pauvert.
- Vian, Boris (2010). *La espuma de los días* (Elena Real, ed.; Joan Manuel Verdegall, trad.). Cátedra.
- Vian, Boris (2020). *J'irai cracher sur vos tombes*. Christian Bourgois Éditeur.

Anexos

Anexo 1

Imágenes

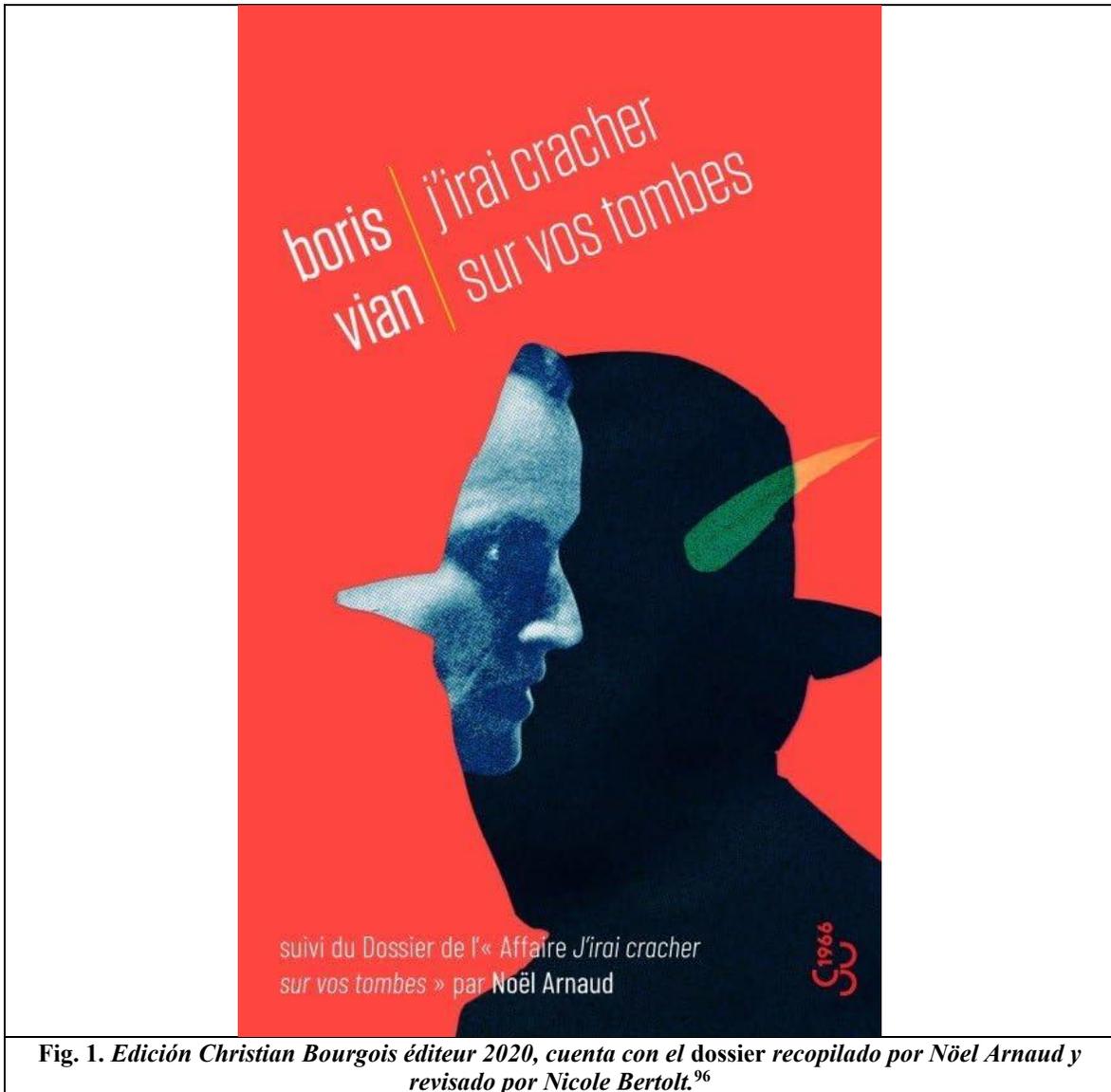


Fig. 1. Edición Christian Bourgois éditeur 2020, cuenta con el dossier recopilado por Noël Arnaud y revisado por Nicole Bertolt.⁹⁶

⁹⁶ <https://www.amazon.com.mx/Jirai-cracher-sur-vos-tombes/dp/2267043319>

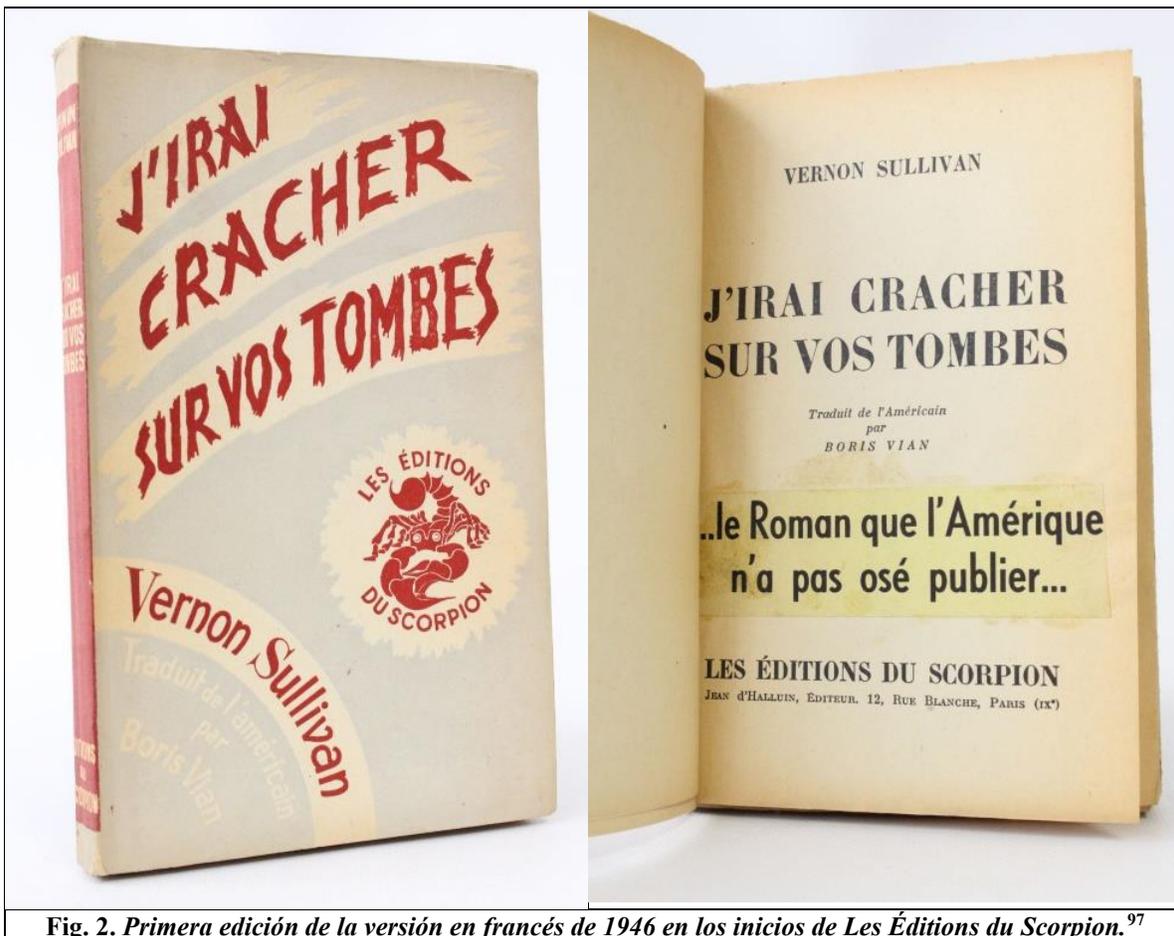


Fig. 2. Primera edición de la versión en francés de 1946 en los inicios de Les Éditions du Scorpion.⁹⁷

⁹⁷ <https://www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/vian-jirai-cracher-sur-vos-tombes-1946-59221>

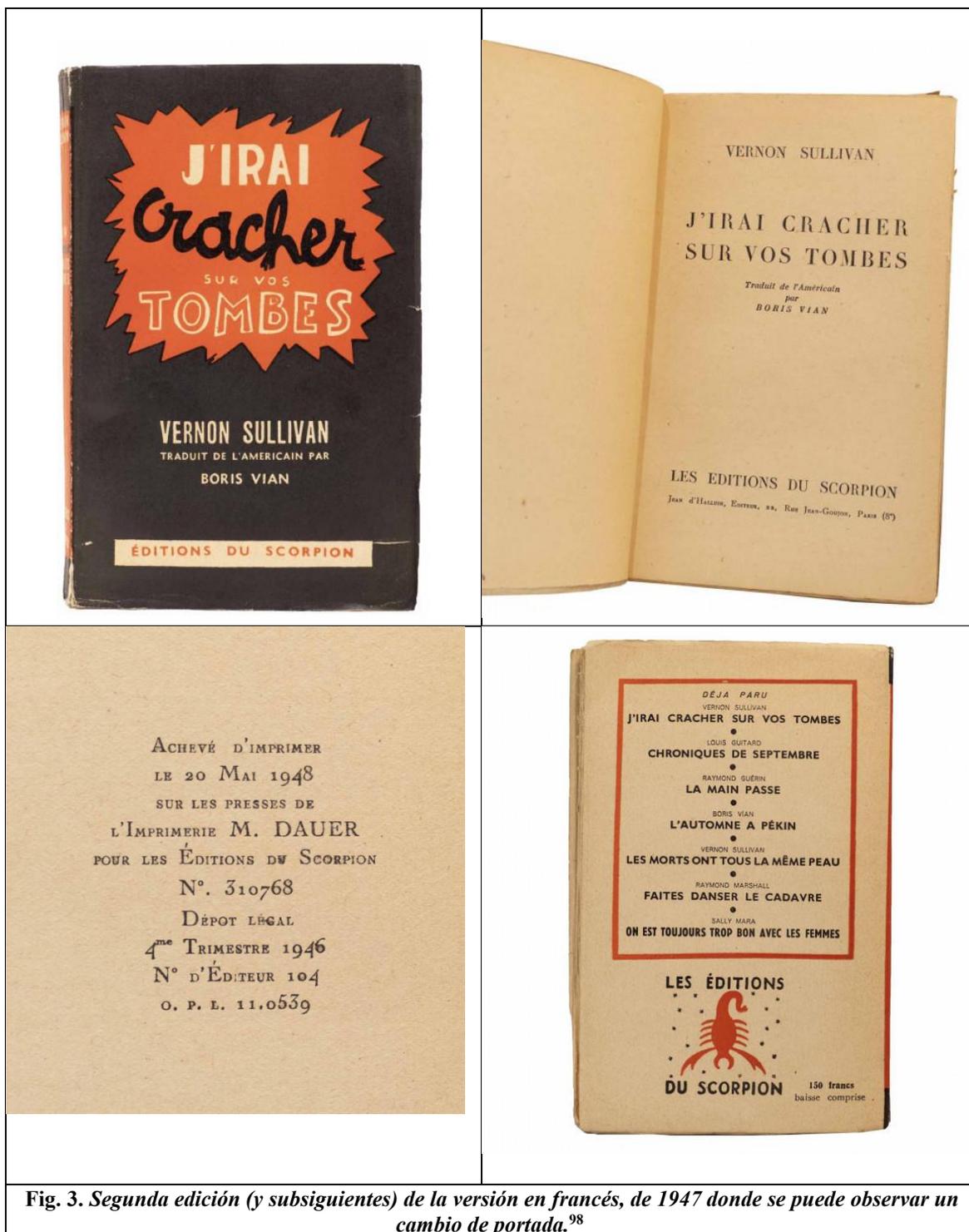


Fig. 3. Segunda edición (y subsiguientes) de la versión en francés, de 1947 donde se puede observar un cambio de portada.⁹⁸

⁹⁸ <https://www.geocities.ws/polarnoir/edscorpion.html>

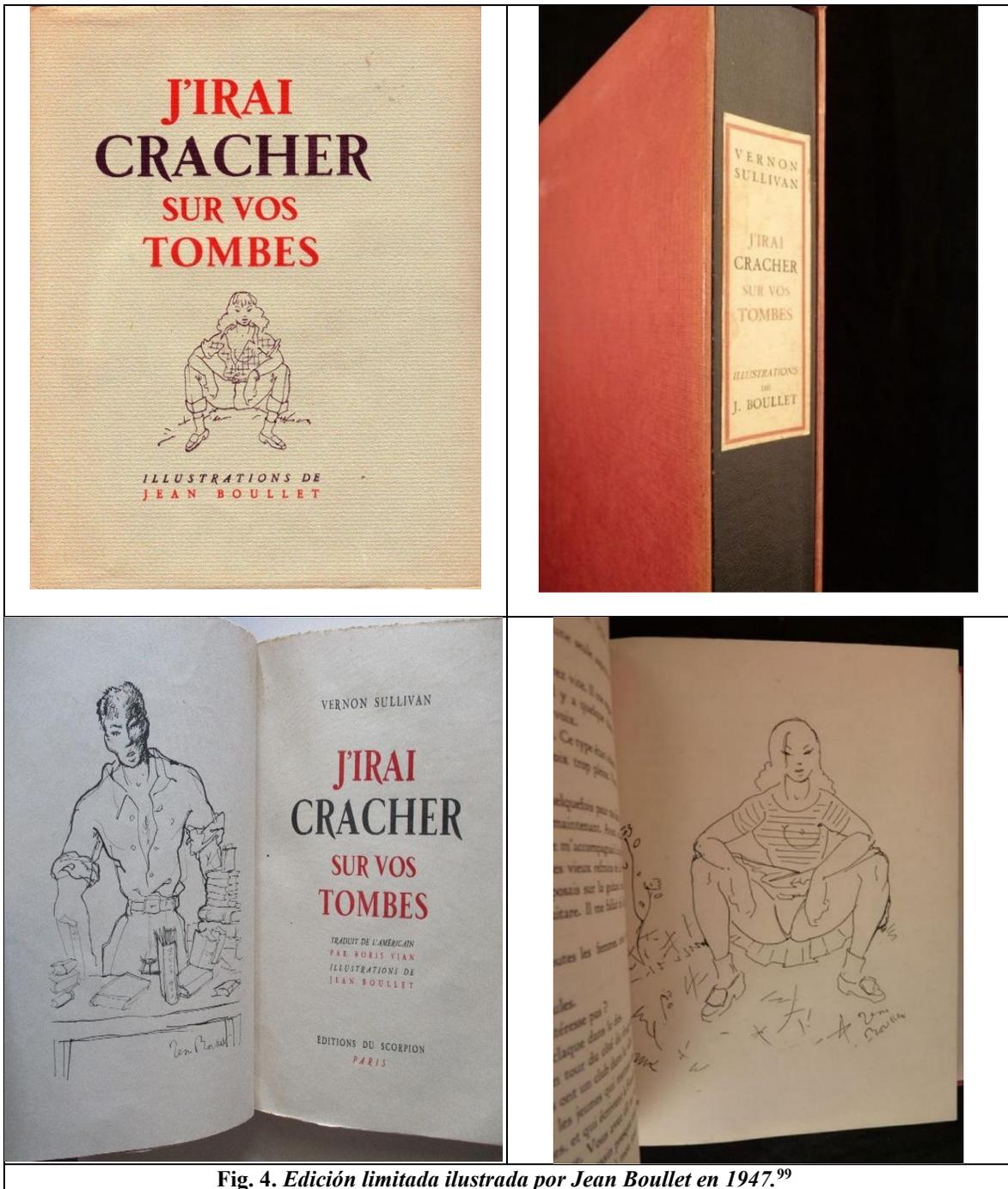


Fig. 4. Edición limitada ilustrada por Jean Boulet en 1947.⁹⁹

⁹⁹ <https://www.edition-originale.com/en/literature/illustrated-books/vian-jirai-cracher-sur-vos-tombes-1947-41933>

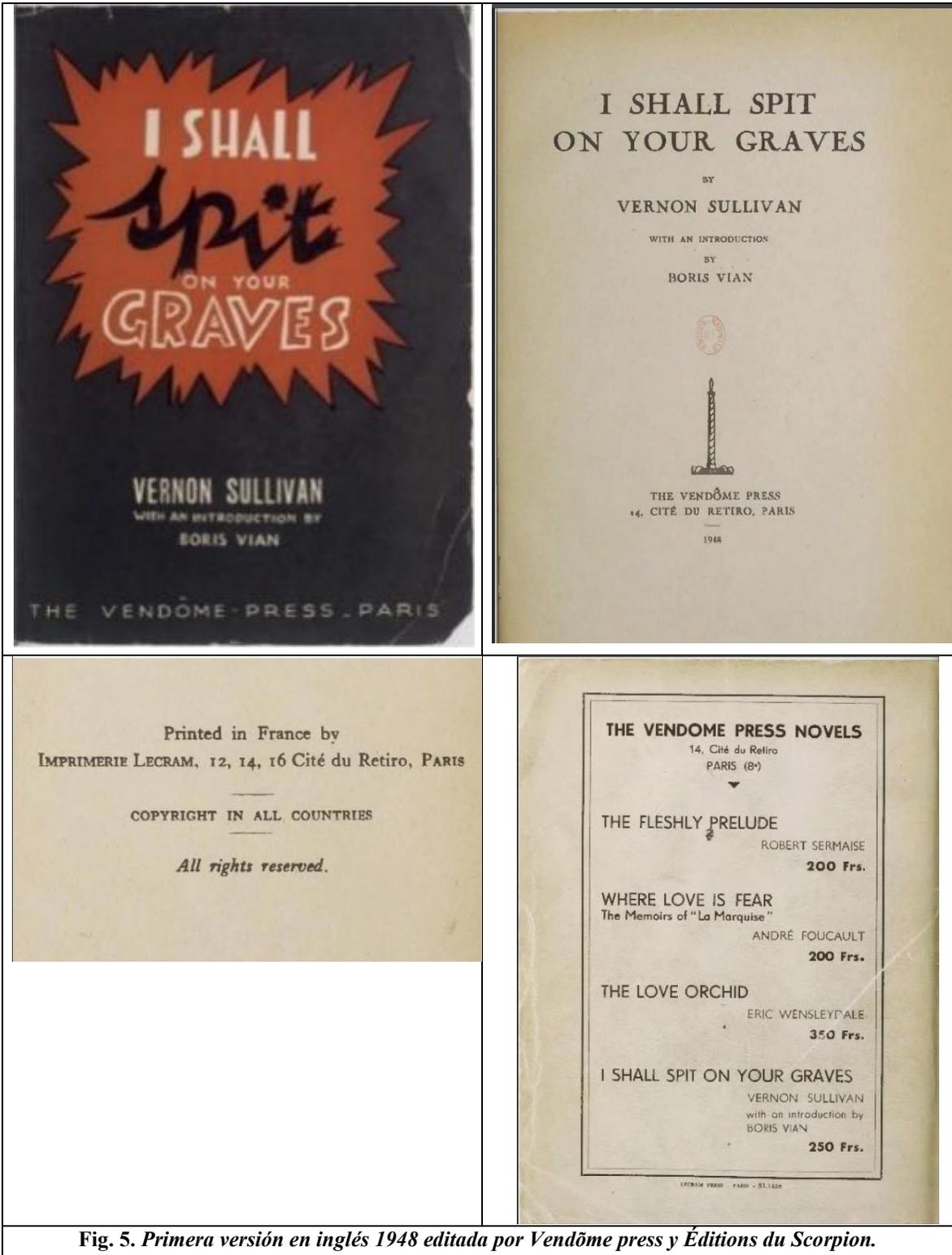


Fig. 5. Primera versión en inglés 1948 editada por Vendôme press y Éditions du Scorpion.

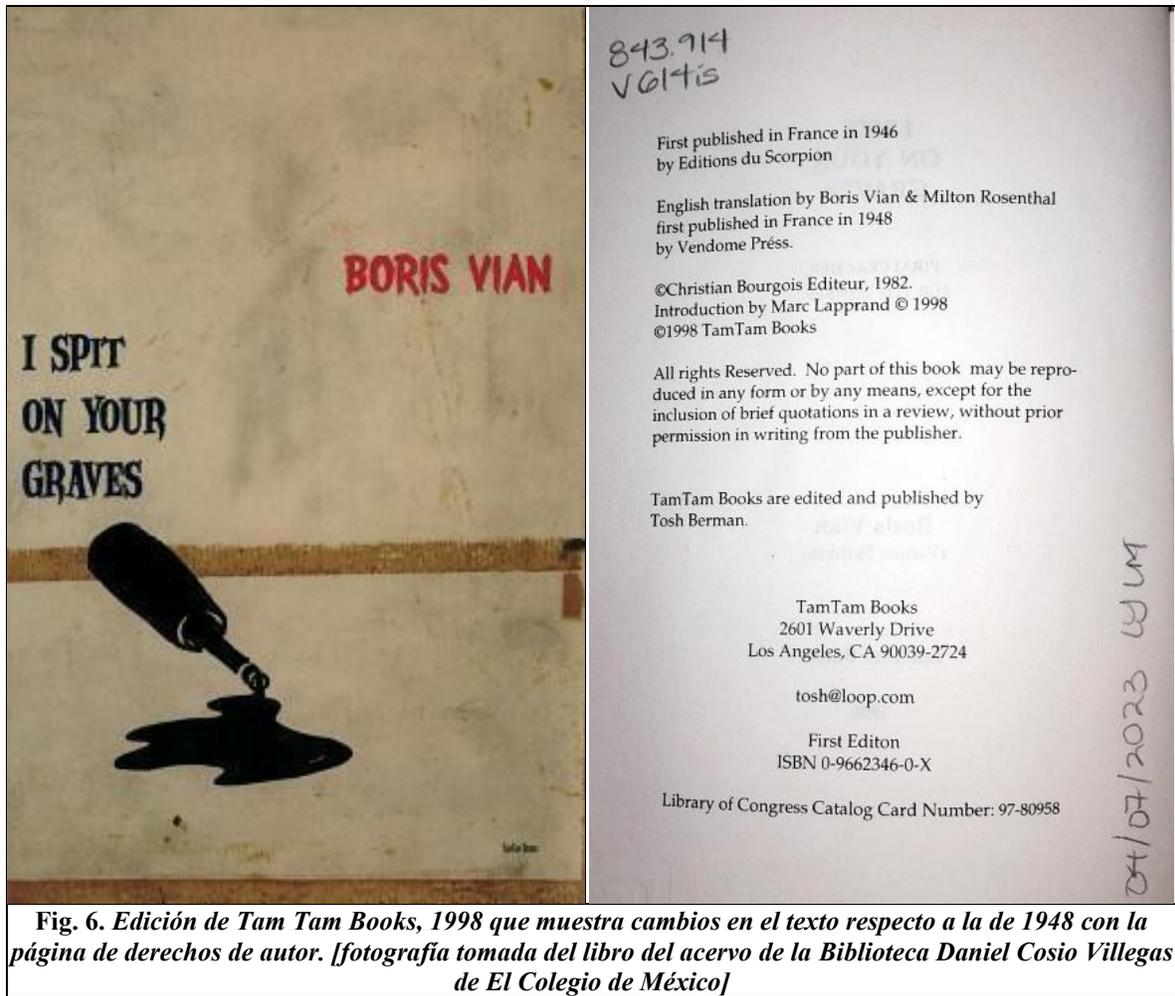


Fig. 6. Edición de Tam Tam Books, 1998 que muestra cambios en el texto respecto a la de 1948 con la página de derechos de autor. [fotografía tomada del libro del acervo de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México]



Fig. 7. Algunos títulos de la Série Noire en su edición del 50 aniversario.¹⁰⁰ Al igual que en los ejemplares publicados en la década de 1940, el nombre del autor se encontraba siempre en la cubierta del libro, así como, regularmente, el nombre del traductor.

¹⁰⁰ <https://objetdecuriosite.com/en/books/5044-2156-livres-serie-noire-de-chez-gallimard.html>

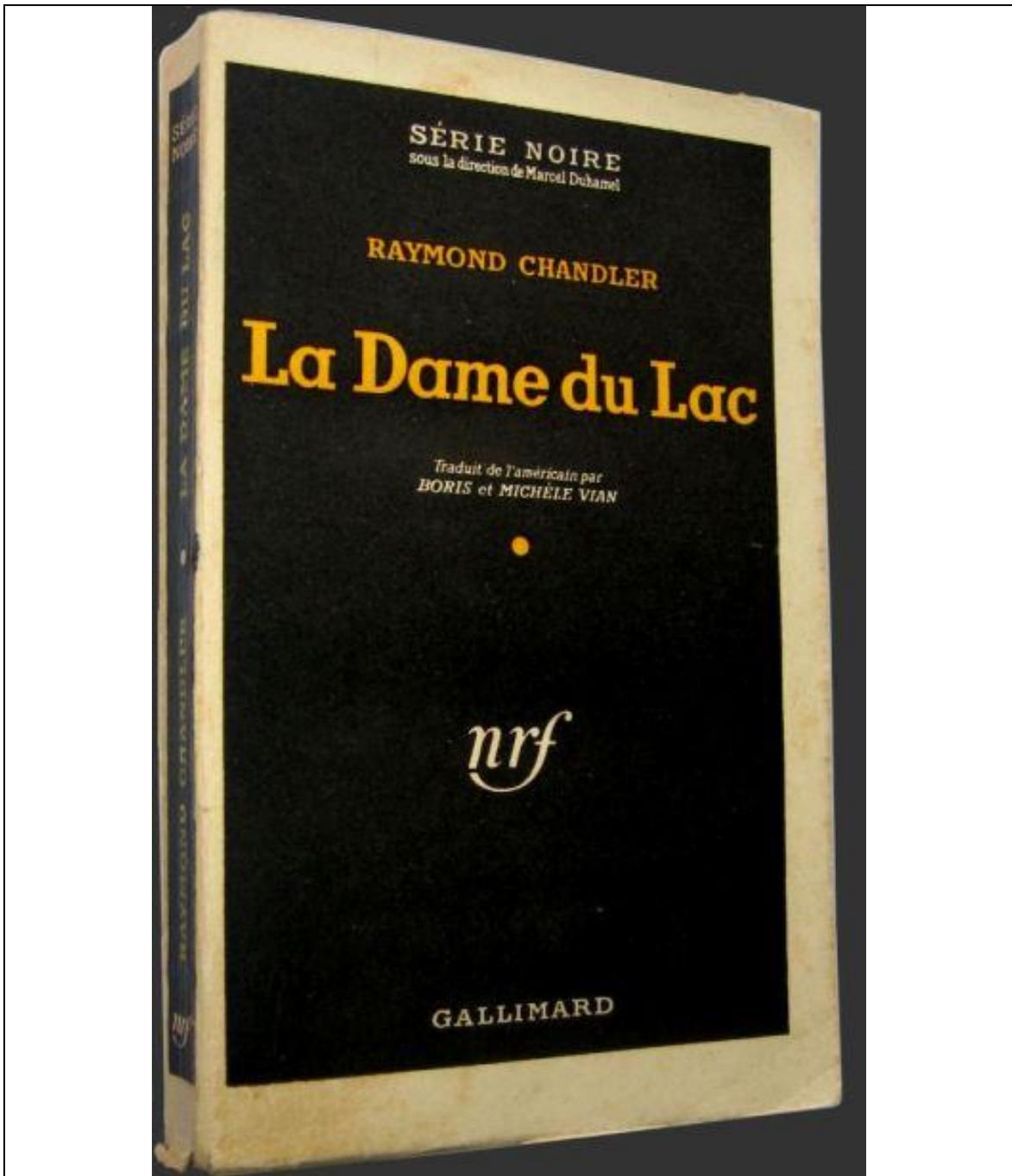


Fig. 8. Portada del libro *La Dame du Lac* de Raymond Chandler donde Vian y Légise comparten crédito de traductor.¹⁰¹

¹⁰¹ <https://unciegoconunapistolablog.wordpress.com/2017/01/25/la-serie-noire-de-gallimard/>



Fig. 9. Portada y cubierta del libro *Le grand sommeil* de Raymond Chandler donde, aunque sólo se menciona a Boris Vian como traductor, algunas fuentes afirman que también participó Michelle Léglise.¹⁰²

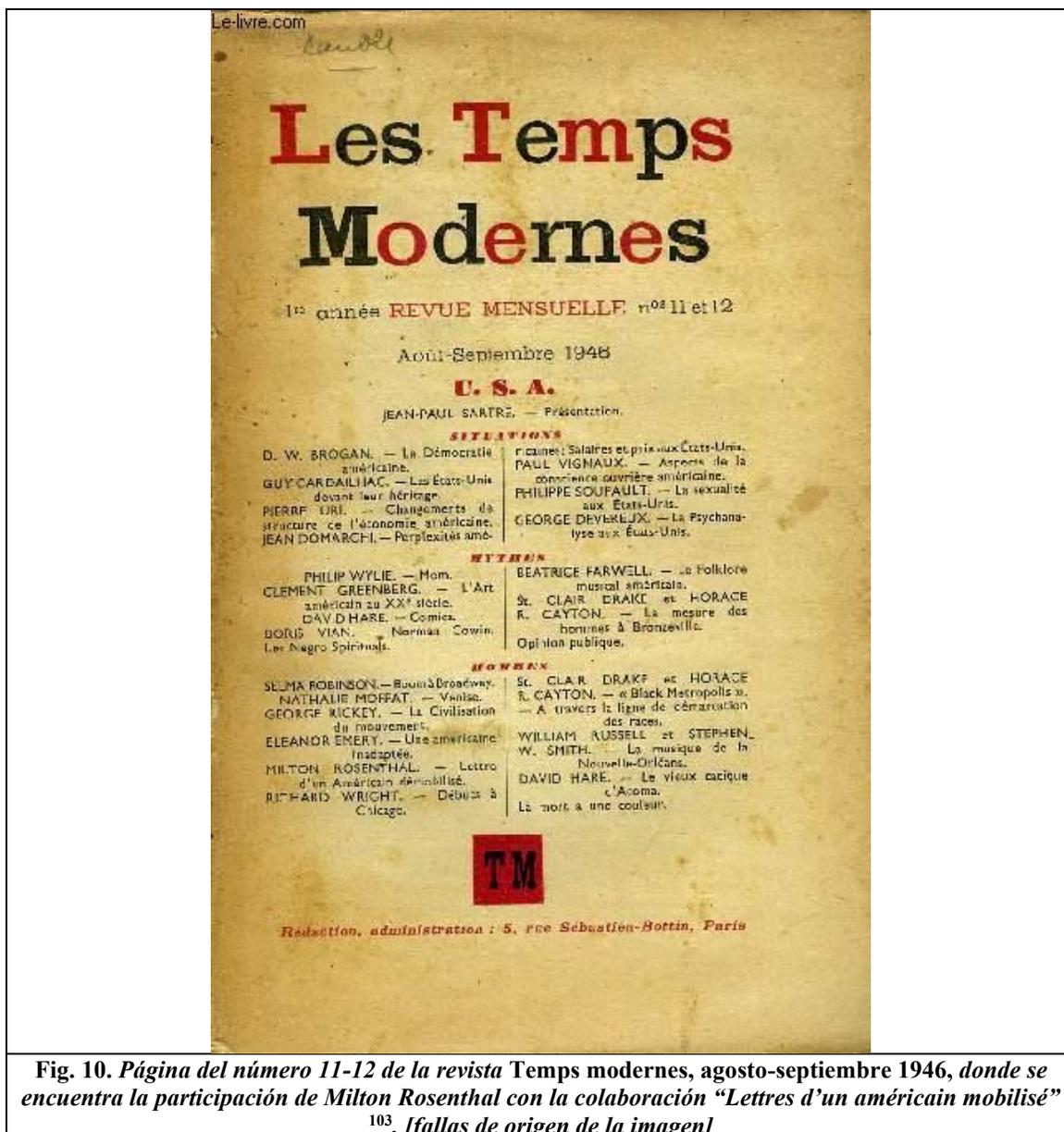
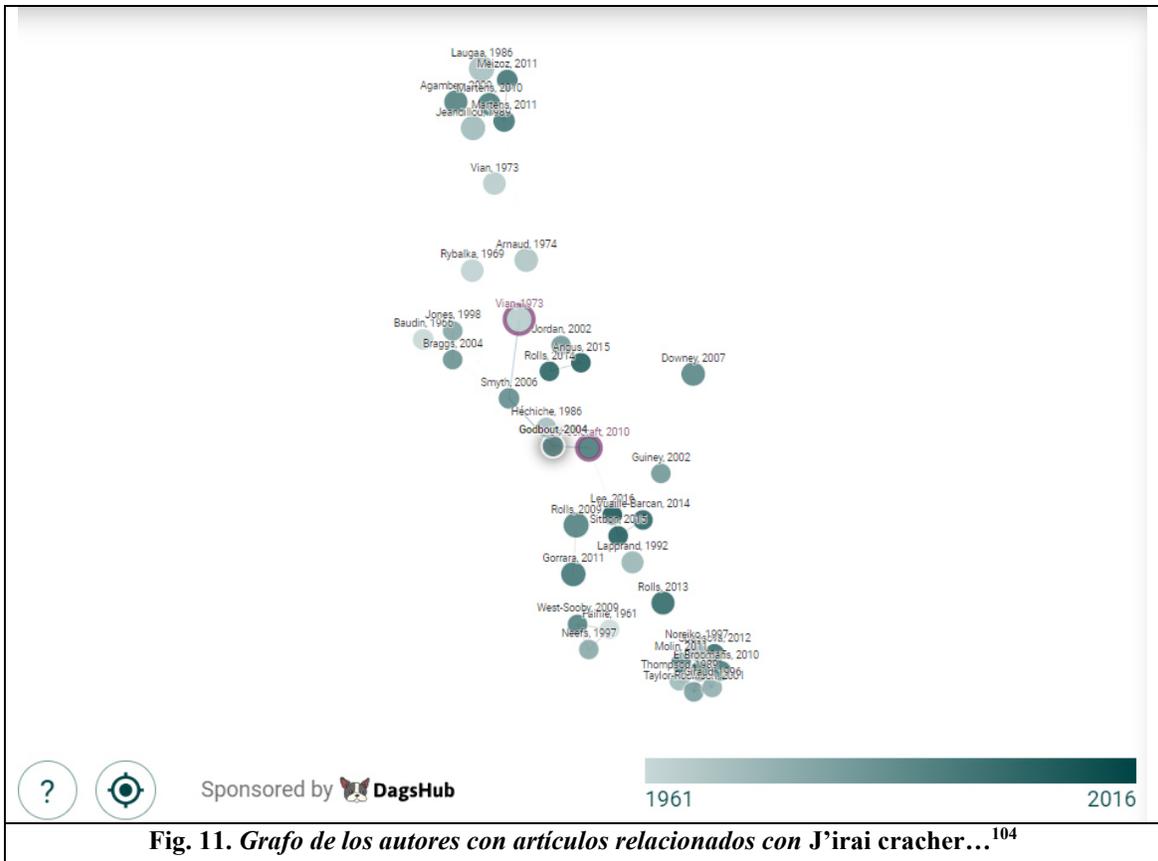


Fig. 10. Página del número 11-12 de la revista Temps modernes, agosto-septiembre 1946, donde se encuentra la participación de Milton Rosenthal con la colaboración "Lettres d'un américain mobilisé"¹⁰³. [fallas de origen de la imagen]

¹⁰³ <https://www.le-livre.fr/journaux-revues/fiche-r110039511.html>



¹⁰⁴<https://www.connectedpapers.com/main/6800125b1e70fb282337a49a9ef80e6fd5d21eac+118024105c41f78a9f44d740a21dcb46134eb18f/Connected-Papers-%7C-Find-and-explore-academic-papers/graph>

PRÉFACE	PREFACE
<p>C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit.</p> <p>Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs. C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman dont Jean d'Halluin acquit les droits complets de publication sitôt qu'il en</p>	<p>It was in July 1946 that Jean d' Halluin met Sullivan at a sort of Franco-American meeting. Two days later, Sullivan showed him his manuscript.</p> <p>In the meantime, he told him that he considered himself more as a nigger than a white man, in spite of having passed the "line"; we know that every year, several thousand negros (thus designated by law), disappear from the census lists and pass to the opposite camp; his preference for negros inspired Sullivan with a sort of contempt for "good niggers", those that the white people tapped affectionately on the back in literature. He had the idea that one can imagine and also meet negros just as "tough" as white men. This is what he had personally tried to demonstrate in this short novel of which Jean d' Halluin acquired the complete publication rights as soon as he heard about</p>

Fig. 12. Ejemplo de transcripción de columnas en espejo, documento Word, septiembre 2023.

📄 Sumario
📄 Documentos
📄 Frases

Este corpus tiene 2 documentos con 69,669 total de palabras y 8,538 formulario de palabra única. Creado 2 segundos atrás .

Extensión del documento ↕

- Más largo: IShallSpitOnYourGravesVen... (35672)
- Más corto: JIraiCracherSurVosTombesG... (33997)

Densidad del vocabulario ↕

- Más alto: JIraiCracherSurVosTombesG... (0.151)
- Más bajo: IShallSpitOnYourGravesVen... (0.105)

Promedio de palabras por oración: ↕

- Más alto: JIraiCracherSurVosTombesG... (14.3)
- Más bajo: IShallSpitOnYourGravesVen... (11.1)

Readability Index: ↕

- Más alto: JIraiCracherSurVosTombesG... (6.989)
- Más bajo: IShallSpitOnYourGravesVen... (4.954)

Palabra más frecuente en el corpus:

- ■ (308); ■ (200); ■ (179); ■ (174); ■ (173)

Fig. 13. Muestra de la herramienta "Sumario" del programa Voyant Tools para el análisis cuantitativo de J'irai cracher... y I shall spit... el 17 de junio de 2024.

old name on the signs. The store's number was 270. I stopped the Nash right in front of the door. The manager was sitting behind the register, copying some numbers into an account-book. He was about 40 years old, with hard blue eyes and light blond hair, as I noticed when I opened the door. I said hello.

"How do you do! Can I help you?"

"Yes, this letter is for you."

"Oh, so you're the one I'm supposed to break in here. Let's see the letter."

He took it, read it, turned it over, and gave it back to me.

"It isn't very complicated," he said. "There's the stock (he made a sweeping motion with his arm). The accounts will be straight tonight. As far as selling and advertising and everything else, follow the suggestions of the inspectors from the main office and the circulars you'll get."

"This is a chain-outlet?"

"Yes."

"O.K." I said, "What do you sell most of?"

"Oh, novels. Bad novels, but that isn't our affair. Religious books, pretty fair, and text-books too. Not many children's books, nor any

Fig. 14. Captura de pantalla del facsímil digital de I shall spit... del 9 de julio de 2024.

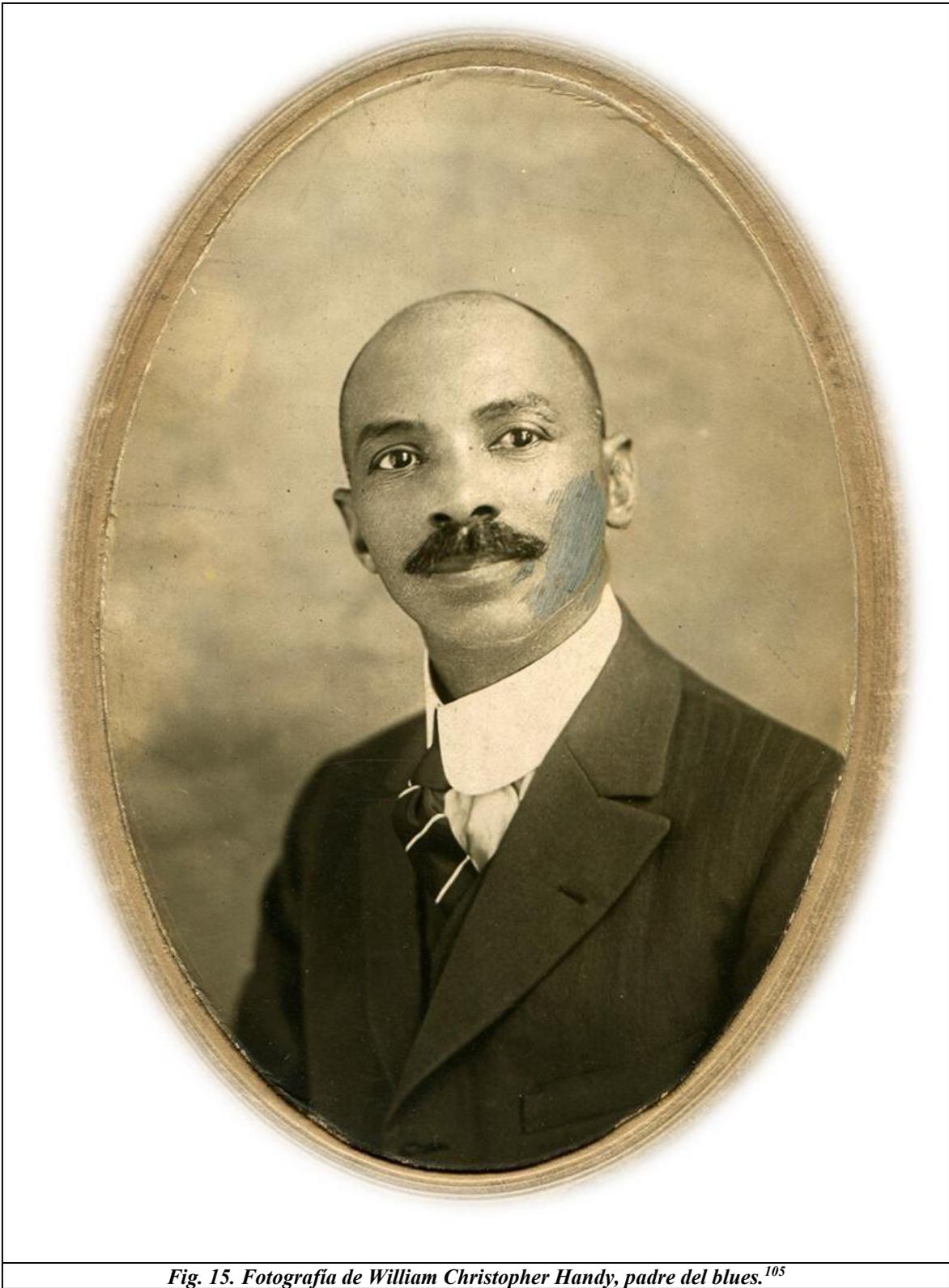


Fig. 15. Fotografía de William Christopher Handy, padre del blues.¹⁰⁵

¹⁰⁵ <https://syncopatedtimes.com/w-c-handy-remembers/>

Anexo 2

Tablas

Título de la obra	Año de escritura	Año de primera publicación	Género
<i>Cent Sonnets</i>	1941-1944	1984	escritos poéticos
<i>Rue des ravissantes</i>	1941-1959	1977	antología de libretos para cine
<i>Conte de fées à l'usage des moyennes personnes</i>	1941	1996	<i>nouvelle</i>
<i>Les fourmis</i>	1946-1949	1949	antología de <i>nouvelles</i>
<i>Le loup-garou</i>	1945-1951	1970	antología de <i>nouvelles</i>
<i>Le ratichon baigneur</i>	1946-1951	1981	antología de <i>nouvelles</i>
<i>Les lurettes fourrées</i>	1946-1949	1962	antología de <i>nouvelles</i>
<i>Trouble dans les Andains</i>	1942-1943	1966	novela
<i>Vercoquin et le plancton</i>	1943-1944	1946	novela
<i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	1946	1946	novela
<i>L'écume des Jours</i>	1946	1947	novela
<i>L'automne à Pékin</i>	1946	1956	novela
<i>Ecrits sur le jazz</i>	1946-1959	1981	recopilación de escritos en la revista <i>Jazz Hot</i>
<i>Cinéma science-fiction</i>	1946-1958	1964	antología de libretos para cine
<i>Chroniques du menteur</i>	1946-1948	1974	recopilación de las crónicas publicadas en <i>Les Temps Modernes</i>
Tabla 1. Concentrado de la producción de Vian previa o contemporánea a <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>			

Título de la obra	Año de escritura	Año de primera publicación	Género
<i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	1946	1946	novela
<i>Les morts ont tous la même peau</i>	1947	1948	novela
<i>I shall spit on your graves</i>	1948	1948	novela
<i>Et on tuera tous les affreux</i>	1948	1948	novela
<i>Elles se rendent pas compte</i>	1949-1950	1950	novela
<i>On n'y échappe pas</i>	1950	2020	novela
« <i>Les chiens, le désir et la mort</i> »	1947	1948	<i>nouvelle</i>
Tabla 2. Concentrado de la producción de Sullivan			

Personaje	Gradación jerárquica	Categoría actancial
Boris Vian	Protagonista	Sujeto
Vernon Sullivan	Personaje ambiental	Objeto
Michelle Léglise	Deuteragonista	Donante o Destinador
Jean d'Halluin	Tritagonista	Emisario, Proveedor o Destinador
Milton Rosenthal	Personaje episódico	Ayudante, Auxiliar o Adyuvante
Daniel Parker	Antagonista	Opositor o Adversario

Tabla 3. Jerarquía y categoría actancial greimasiana de los personajes principales en la farsa de J'irai cracher sur vos tombes

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
1	PREFACIO	Noir	7	nigger	4
2	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
3	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
4	PREFACIO	bons Noirs	7	good niggers	4
5	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
6	I	des nègres	12	colored men	11
7	IV	boxeur noir	33	colored prizefighter	42
8	V	Un domestique noir	35	A colored servant	45
9	V	une négresse	39	a nigger-woman	52
10	VIII	les Noirs	58	the colored men	76
11	VIII	les réunions des Noirs	58	some colored meetings	76
12	VIII	l'école noire	58	the colored school	76-77
13	VIII	mon bon sang noir	58	my good Negro blood	77
14	VIII	Je suis Noir, Lee.	59	I'm black, Lee.	78
15	VIII	ses deux mains de nègre	59	his own black hands	78
16	VIII	les hommes noirs	59	the black man	79
17	VIII	un Noir	60	a "nigger"	81
18	X	Une grosse négresse	70	A fat colored woman	93
19	X	une jeune négresse	70	a colored girl	93
20	X	la négresse	70	the colored woman	94
21	X	La petite négresse	72	The little colored girl	96
22	XI	la négresse Anna	73	the colored woman Anna	97
23	XI	cette gosse noire	73	little black girl	98
24	XI	une femme de chambre noire	76	a colored chambermaid	102
25	XII	Des Noirs.	81	Some black men.	109

26	XII	les decouvertes des Noirs	81	the Negro's inventions	109
27	XII	NA	--	"All the great popular composers are colored.	109
28	XII	Je déteste les Noirs.	81	"I just hate the colored race."	110
29	XIV	sachant que j'étais Noir	97	he knew I was colored	131
30	XIV	ça venait des nègres	97	it was caused by some niggers	131
31	XVI	des Noirs ou des mulâtres	106	colored men of all shades	146
32	XVII	les Noirs	113	the colored race	157
33	XVII	[...]s'était fait avoir par un Noir.	114	[...]had got it from a "nigger".	158
34	XVIII	elle m'a dit que j'étais un sale nègre	126	she called me a dirty nigger	175
35	XXI	NA	--	"Do you always like it so much when you get laid by a colored man ?"	188
36	XXI	NA	--	"You know, I've got more than an eighth colored blood in me. "	188
37	XXII	un sacré nègre	139	a damn nigger	191
38	XXIV	tout de même parce que c'était un nègre	145	just because he was a "nigger"	201
39	XXIV	NA	--	Through his torn pants seat his black-white bottom stuck out mockingly at the world	201

Tabla 4. Selección completa de términos a analizar y sus traducciones

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
1	PREFACIO	Noir	7	nigger	4
2	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
3	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
4	PREFACIO	bons Noirs	7	good niggers	4
5	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
7	IV	boxeur noir	33	colored prizefighter	42
8	V	Un domestique noir	35	A colored servant	45
10	VIII	les Noirs	58	the colored men	76
11	VIII	les réunions des Noirs	58	some colored meetings	76
12	VIII	l'école noire	58	the colored school	76-77
13	VIII	mon bon sang noir	58	my good Negro blood	77
14	VIII	Je suis Noir, Lee.	59	I'm black, Lee.	78
16	VIII	les hommes noirs	59	the black man	79
17	VIII	un Noir	60	a "nigger"	81

23	XI	cette gosse noire	73	little black girl	98
24	XI	une femme de chambre noire	76	a colored chambermaid	102
25	XII	Des Noirs.	81	Some black men.	109
26	XII	les decouvertes des Noirs	81	the Negro's inventions	109
28	XII	Je déteste les Noirs.	81	"I just hate the colored race."	110
29	XIV	sachant que j'étais Noir	97	he knew I was colored	131
31	XVI	des Noirs ou des mulâtres	106	often colored men of all shades	146
32	XVII	les Noirs	113	the colored race	157
33	XVII	[...]s'était fait avoir par un Noir.	114	[...]had got it from a "nigger".	158
Tabla 5. Término "N(n)oir.s" y sus traducciones					

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
6	I	des nègres	12	colored men	11
9	V	une négresse	35	a nigger-woman	52
15	VIII	ses deux mains de nègre	59	his own black hands	79
18	X	Une grosse négresse	70	A fat colored woman	93
19	X	une jeune négresse	70	a colored girl	93
20	X	la négresse	70	the colored woman	94
21	X	La petite négresse	72	The little colored girl	96
22	XI	la négresse Anna	73	the colored woman Anna	97
30	XIV	ça venait des nègres	97	it was caused by some niggers	131
34	XVIII	elle m'a dit que j'étais un sale nègre	126	she called me a dirty nigger	175
37	XXII	un sacré nègre	139	a damn nigger	191
38	XXIV	tout de même parce que c'était un nègre	145	just because he was a "nigger"	201
Tabla 6. Término "nègre.s/négresse" y sus traducciones					

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
6	I	des nègres	12	colored men	11
7	IV	boxeur noir	33	colored prizefighter	42
8	V	Un domestique noir	35	A colored servant	45
10	VIII	les Noirs	58	the colored men	76
11	VIII	les réunions des Noirs	58	some colored meetings	76
12	VIII	l'école noire	58	the colored school	76-77

18	X	Une grosse négresse	70	A fat colored woman	93
19	X	une jeune négresse	70	a colored girl	93
20	X	la négresse	70	the colored woman	94
21	X	La petite négresse	72	The little colored girl	94
22	XI	la négresse Anna	73	the colored woman Anna	97
24	XI	une femme de chambre noire	76	a colored chambermaid	102
28	XII	Je déteste les Noirs.	81	"I just hate the colored race."	110
29	XIV	sachant que j'étais Noir	97	he knew I was colored	131
31	XVI	des Noirs ou des mulâtres	106	often colored men of all shades	146
32	XVII	les Noirs	113	the colored race	157

Tabla 7. Términos traducidos como "colored"

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
2	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
3	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
5	PREFACIO	Noirs	7	negros	4
13	VIII	mon bon sang noir	58	my good Negro blood	77
26	XII	les decouvertes des Noirs	81	the Negro's inventions	109

Tabla 8. Términos traducidos como "(N)negro.s.'s"

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
14	VIII	Je suis Noir, Lee.	59	I'm black, Lee.	78
15	VIII	ses deux mains de nègre	59	his own black hands	78
16	VIII	les hommes noirs	59	the black man	79
23	XI	cette gosse noire	73	little black girl	98
25	XII	Des Noirs.	81	Some black men.	109

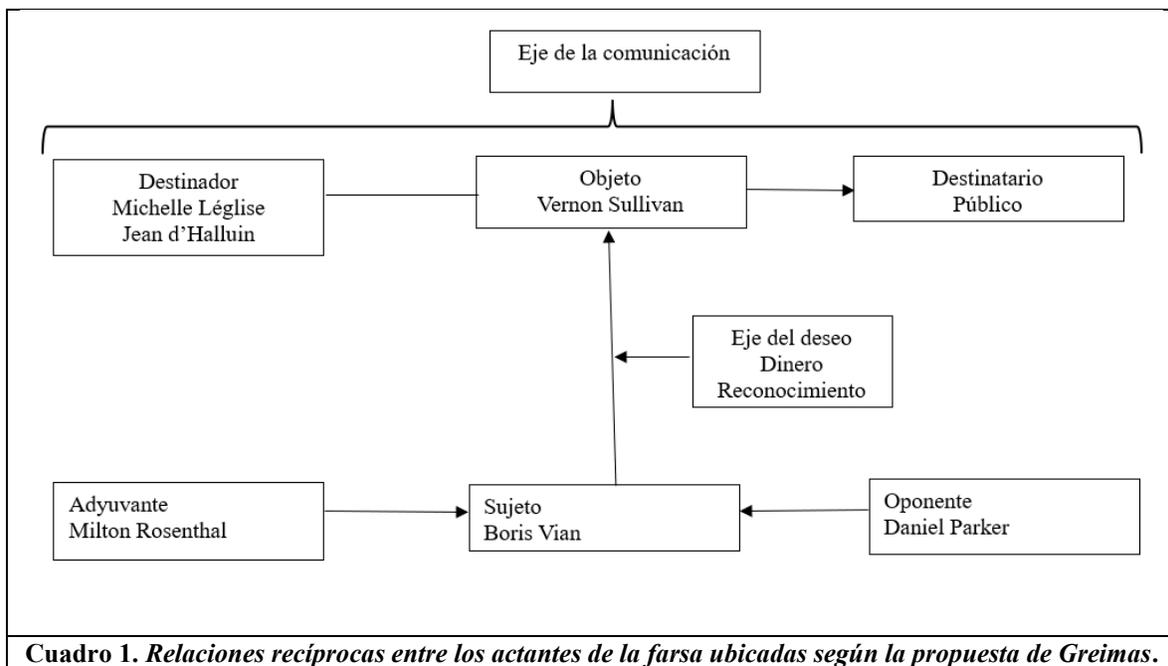
Tabla 9. Términos traducidos como "black"

# de ejemplo	Capítulo	Texto 1	No. De página	Texto 2	No. De página
1	PREFACIO	Noir	7	nigger	4
4	PREFACIO	bons Noirs	7	good niggers	4
9	V	une négresse	39	a nigger-woman	52
17	VIII	un Noir	60	a "nigger"	81

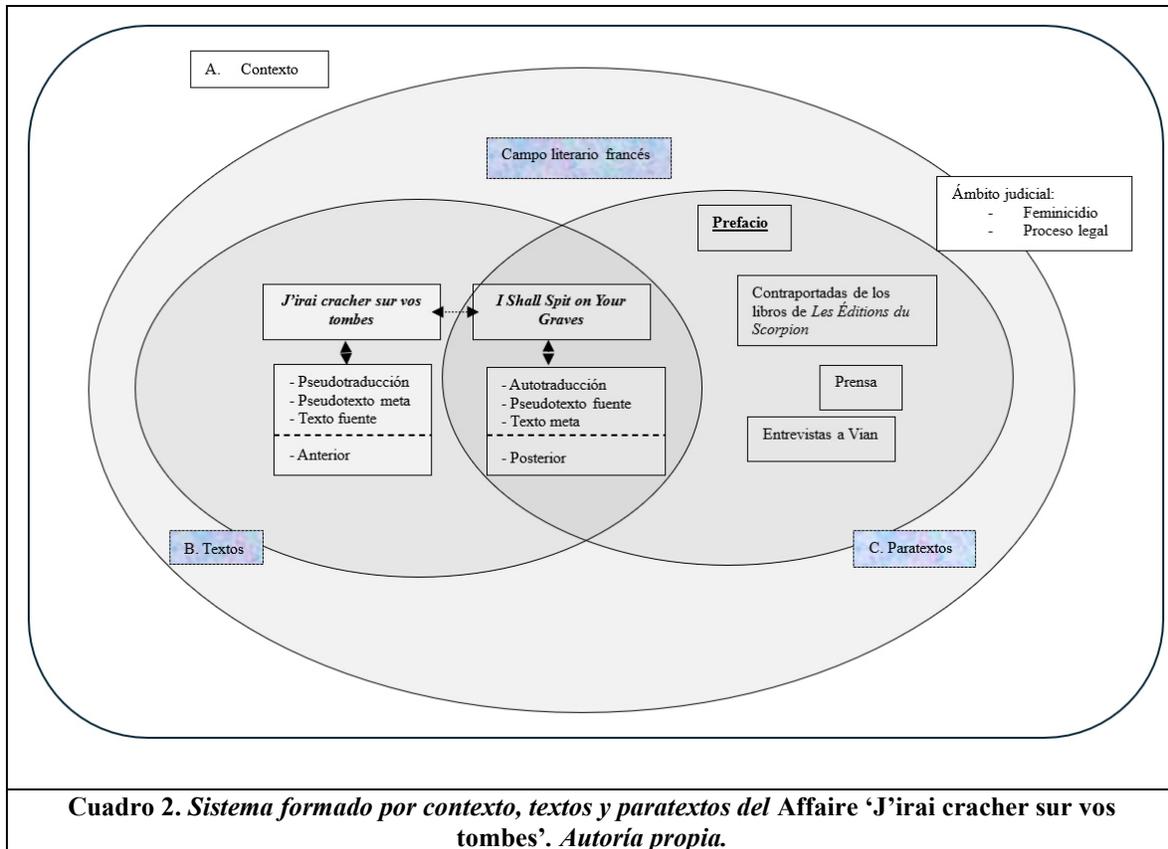
30	XIV	ça venait des nègres	97	it was caused by some niggers	131
33	XVII	[...]s'était fait avoir par un Noir.	114	[...]had got it from a "nigger".	158
34	XVIII	elle m'a dit que j'étais un sale nègre	126	she called me a dirty nigger	175
37	XXII	un sacré nègre	139	a damn nigger	191
38	XXIV	tout de même parce que c'était un nègre	145	just because he was a "nigger"	201
<i>Tabla 10. Términos traducidos como "nigger"</i>					

Anexo 3

Cuadros



Cuadro 1. Relaciones recíprocas entre los actantes de la farsa ubicadas según la propuesta de Greimas.



Anexo 4

Textos

PREFACIO ING ¹⁰⁶	
§	PREFACE
1	<i>It was in July 1946 that Jean d'Halluin met Sullivan at a sort of Franco-American meeting. Two days later, Sullivan showed him his manuscript.</i>
2	<i>In the meantime, he told him that he considered himself more as a nigger than a white man, in spite of having passed the "line" ; we know that every year, several thousand negros (thus designated by law), disappear from the census lists and pass to the opposite camp ; his preference for negros inspired Sullivan with a sort of contempt for "good niggers", those that the white people tapped affectionately on the back in literature. He had the idea that one can imagine and also meet negros just as "tough" as white men. This is what he had personally tried to demonstrate in this short novel of which Jean d' Halluin acquired the complete publication rights as soon as he heard about it through a friend. Sullivan did not hesitate about leaving his manuscript in France, all the more so as his American publishers had just shown him the inutility of any attempt to publication in his country.</i>
3	<i>Here, our well-known moralists will reproach certain pages their... realism a little advanced. It seems to us interesting to emphasize the main difference existing between these and the stories of Miller ; this latter does not hesitate, in any case, to use the most vivid vocabulary ; on the contrary it seems that Sullivan thinks more of suggesting by a turn of expression and construction of a sentence than by the crude word. In this respect, he comes nearer to a more latin erotic tradition.</i>

¹⁰⁶ Vian, 1948.

4	<p><i>We meet, besides, in these pages, the extremely clear influence of Cain (in spite of the fact that the author does not seek to justify, by an artifice, written or otherwise, the use of the first person, of which the writer mentioned proclaims the necessity in the curious preface of "Three of a kind", a collection of three short stories recently assembled in America in one book and translated here by Sabine Beritz) ; and one by the equally ultramodern Chase and other supporters of what is shocking. In this respect we must acknowledge that Sullivan shows himself really much more of a sadist than his illustrious predecessors ; it is not surprising that his book should have been refused in America : we wager it would be banned the day following its publication. As for its back-ground, one must see a manifestation of a desire for revenge in a race still, whatever one may say, over-worked, badly treated, and terrorised, a sort of temptation of exorcism, against the domination of "real whites", in the same manner that paleolithic men painted bisons transperced with arrows to allure their prey to the traps, a quite considerable contempt for the probability and also the concessions of the public tastes.</i></p>
5	<p><i>Alas, America, land of cockayne, is also the chosen land of puritans, of drunkards, and of those people who say "bear that well in mind" ; and if in France, we strive to more originality, on the other side of the Atlantic, no anxiety is felt in exploiting unblushingly a formula which has proved its value. In all sincerity it is as good a way as any other of selling one's writings....</i></p> <p style="text-align: right;">BORIS VIAN.</p>

PREFACIO ESP ¹⁰⁷	
§	PREFACE
1	Hacia julio de 1946, Jean d'Halluin conoció a Sullivan, en una especie de reunión franco-americana. Dos días más tarde, Sullivan le entregaba su manuscrito.
2	<p>En el entretanto, le contó que se consideraba más negro que blanco, pese a haber cruzado la frontera; como se sabe, varios millares de «negros» (considerados como tales por la ley) desaparecen todos los años de las listas de empadronamiento y se pasan al otro bando; su preferencia por los negros le inspiraba a Sullivan una especie de desprecio por los «buenos negros», por aquellos a los que los blancos, en las novelas, daban palmaditas cariñosas en la espalda. Opinaba que era posible imaginar, e incluso encontrar en la vida real, a negros tan «duros» como los blancos. Es lo que, por su parte, había intentado demostrar en la breve novela cuyos derechos exclusivos de publicación adquirió Jean d'Halluin tan pronto como se enteró, por su amigo, de su existencia. Sullivan no tenía el menor inconveniente en dejar su manuscrito en Francia, ya que los contactos que había establecido con diversos editores americanos le acababan de demostrar la futilidad de cualquier intento de publicar en su país.</p>
3	<p>Aquí, nuestros moralistas de siempre reprocharán a algunas de las páginas de esta obra su... realismo un poco subido de tono. A este respecto, nos parece interesante señalar las diferencias de fondo existentes entre tales páginas y las narraciones de Miller: mientras éste no vacila nunca en echar mano al vocabulario más crudo, la intención de Sullivan parece ser más bien la de sugerir por medio de giros y construcciones que la de recurrir a un lenguaje descarnado; visto así, se acerca a una tradición erótica más latina.</p>
4	<p>Por otra parte, es fácil advertir en las páginas siguientes la influencia extremadamente clara de Cain (aunque el autor no intente justificar, mediante artificio alguno, manuscrito o de otro tipo, el empleo de la primera persona, cuya necesidad proclama el citado escritor en el curioso prólogo a <i>Three of a kind</i>, colección de tres novelas cortas reunidas recientemente en América en un solo volumen y traducidas aquí por Sabine Berritz), y también la de los más modernos cultivadores de la literatura de horror, como Chase. En este aspecto, hay que reconocer que Sullivan se muestra mucho más sádico que sus ilustres predecesores; no es de extrañar que su obra haya sido rechazada en América: la habrían prohibido, sin ninguna duda, al día siguiente de su publicación. En cuanto al fondo propiamente dicho de la obra, es una manifestación de un afán de venganza en una raza que,</p>

¹⁰⁷ Versión en español de editorial Edhasa, 1992. Barcelona/Bueno Aires. Traducción de Jordi Martí Garcés. <https://www.edhasa.es/view/pdf/169>

	<p>digán lo que digan, vive aún escarnecida y aterrorizada; es algo así como un intento de exorcizar el poder de los «verdaderos» blancos –intento comparable al de los hombres del Neolítico que pintaban bisontes heridos por las flechas para atraer a las presas a la trampa–, llevado a cabo con un desprecio más que considerable por la verosimilitud, y no exento de alguna que otra concesión al gusto del público.</p>
5	<p>Y es que ¡ay!, América, la tierra de Jauja, es también la tierra de elección de los puritanos, de los alcohólicos y del métetelo-bien-en-la-cabeza: y mientras en Francia nos esforzamos por lograr una mayor originalidad, al otro lado del Atlántico nadie siente el menor remordimiento por explotar sin escrúpulos una fórmula que ha dado ya probados resultados. A fe mía, es una manera como otra de dar el pego...</p> <p style="text-align: right;">BORIS VIAN.</p>

Anexo 5

Cronología

Fecha	Suceso	Fuente referida en el Dossier...
1946		
Noviembre		
21	Publicación de <i>J'irai cracher...</i>	(p. 151)
	Aparición de las dos primeras notas que comentan la obra, la primera anónima y la segunda de Louis-Piéchaud.	<i>La Dépêche Paris</i> (p. 151) y <i>Époque</i> (p. 152)
26	Publicación de las “bonnes feuilles” de la obra y que forman parte del capítulo VIII donde Lee acompaña a su hermano Tom después de haber sido ultrajado por los hombres del senador Bilbo.	<i>Franc-Tireur</i> (pp. 151, 153)
	Robert Kanters publica el primer artículo “objetivo” sobre la obra. Vian recuperará buena parte de sus argumentos para el posfacio de <i>Les morts...</i> y plantea la necesidad de ver el original de <i>J'irai cracher...</i>	<i>Spectateur</i> (p. 154)
Diciembre		
7	Artículo que enfatiza en lo escandaloso de la obra, seguramente, redactado o manipulado por los propios d'Halluin y Vian.	<i>Samedi-Soir</i> (pp. 154-157)
12	Nota en la que se cuestiona “Hablando de violación, ¿de casualidad no será Boris Vian el autor de la novela de la que se dice traductor [...]? No olvidemos que él creó las crónicas del mentiroso en <i>Temps Modernes</i> ”.	<i>Carrefour</i> ,(p. 157)
21	Segunda nota anónima que cuestiona nuevamente si el verdadero autor de <i>J'irai cracher...</i> es Boris Vian: “¿... respecto a la traducción de Boris Vian, no se sitúa en el límite en el que traductor y autor se confunden extrañamente?”	<i>Gazette des lettres</i> (p. 158)
1947		
enero		
7	Maurice Nadeau supone en su artículo que <i>J'irai cracher...</i> es un “pastiche”.	<i>Combat</i> (pp. 162-163)
19	Artículo anónimo que denuncia a Vian como autor de la obra y señala que: “Todos los detalles específicamente	<i>France-Dimanche</i> (pp. 164-165)

	norteamericanos de la novela corresponden exactamente a las concepciones que puede tener de los Estados Unidos un francés que va al cine y lee revistas norteamericanas”; y más adelante, “La novela no se ha publicado en Norteamérica y la versión inglesa (¿o traducción?) sólo será editada en Francia próximamente”. Primera mención de la aparición de la obra en inglés. También se menciona la traducción que Vian hace a la obra de Peter Cheyney [sic.].	
25	Artículo elogioso escrito por Étienne Mériel proveniente de Egipto.	<i>Le Progrès égyptien</i> (pp. 166-168)
Febrero		
1°	Artículo en que los críticos comparan entre <i>J'irai cracher...</i> de Sullivan y <i>Vercoquin et le Plancton</i> de Vian.	<i>Samedi-Soir</i> (pp. 170-172)
7	Aparición de Daniel Parker y el Comité [sic.] de acción social y moral que persigue tanto al editor Gastón Gallimard por la <i>Série Noire</i> como a Jean d'Halluin y Boris Vian.	<i>Combat</i> (pp. 172-174)
8	Detalles de las acciones del <i>Cartel</i> y la policía contra editor y traductor.	<i>Samedi -Soir</i> (pp. 174-176)
20	Primera mención de la intención de llevar una de las novelas al cine; no queda realmente claro si la referencia es a <i>J'irai cracher...</i> o a <i>Vercoquin...</i>	<i>Point de vue</i> (pp. 178-179)
	Bertrand d'Astorg se refiere al final del prefacio como guiño a la farsa y reprueba las acciones de Parker contra las obras y la libertad de expresión.	<i>Esprit</i> (revista católica para su número de febrero 1947, pp. 180-182)
Marzo		
28	Asesinato de Anne-Marie Masson poco después de medianoche a manos de Edmond Rougé.	(p. 189)
29	Publicación en facsímil del fragmento del capítulo XXI (página 138 de la versión consultada), “que inspiró al asesino” y que finalmente es el motivo del éxito de ventas de la novela.	<i>Libération</i> (pp. 189-192)
	Primer cuestionamiento acerca de la responsabilidad de autor en relación con el crimen.	<i>France-Soir</i> (p. 195)
30	Suicidio de Edmond Rouget. El asesino aparece colgado en el bosque de Saint-Germain.	(p. 195)
	En la nota relacionada con el suicidio de Rougé [sic.], se menciona el texto en inglés como <i>Ye shall defile and destroy them</i> , sin embargo, en ningún momento se dice de dónde proviene esa información. También se incluye una “biografía” de Sullivan.	<i>Libération</i> (pp. 195-197)
Mayo ¹⁰⁸		
1°	Fédor menciona que el caso Rougé [sic.] va a apoyar la causa de Parker, y que la literatura no es responsable de las acciones de los individuos. Para demostrarlo proporciona otros ejemplos de la literatura clásica.	<i>Nord-Soir</i> (pp. 197-199)
4	Primera mención de Vian como <i>assassin par procuration</i> donde la prensa relaciona la enfermedad cardíaca del escritor como causa de su fascinación por la muerte.	<i>France-Dimanche</i> (pp. 200-201)

¹⁰⁸ La razón por la que no hay información relacionada al mes de abril es un misterio para la investigadora, así como para el lector de este trabajo. Sin embargo, por la secuencia narrativa, se puede inferir que los sucesos enunciados en el mes de mayo están estrechamente relacionados con los de marzo.

8	En una entrevista para la revista, Vian se defiende con el documento conocido como “Je ne suis pas un assassin”, donde habla acerca de la responsabilidad del autor.	<i>Point de vue</i> (pp. 203-
16	El impresor Schwizgebel proporciona a Jean d’Halluin los “plomos” de <i>J’irai cracher...</i>	(p. 385)
30	Primera denuncia presentada por el <i>Cartel</i> .	(p. 384)
Junio		
6	Se anuncia la publicación de <i>Les morts...</i> y de <i>L’automne à Pekin</i> .	<i>Combat</i> (p.212)
	La primera denuncia presentada por el <i>Cartel</i> no procede legalmente puesto que la ley del 16 de agosto de 1947 evita persecuciones en contra de obras que atenten contra las buenas costumbres que hayan aparecido antes del 16 de enero de 1947.	<i>France-Dimanche</i> publicado hasta el 4 de enero de 1948, sin embargo, se sabe que esto ocurrió antes de la publicación de <i>Les morts...</i> (p. 237)
Agosto		
9	Anuncio de la publicación de la traducción de Boris y Michelle Vian de la novela de Peter Cheney <i>les Femmes s’en balancent</i> .	<i>Samedi-Soir</i> (pp. 217-218)
Septiembre		
10	Según el proceso legal, publicación de <i>Les morts...</i>	(p. 387)
23	Publicación de <i>Les morts...</i>	<i>L’Époque</i> (pp. 220-221)
Noviembre		
22	Barsacq rechaza <i>Tous à l’equarrissage</i> [sic.] por miedo a la mala recepción del público.	<i>Samedi-Soir</i> (p. 224)
Diciembre		
23	Anuncio de la adaptación al teatro de <i>J’irai cracher...</i>	<i>L’intransigeant</i> (p. 235)
1948		
Enero		
18	Noticia de que el director Georges Vallis audiciona para interpretar a Lou en la obra teatral.	<i>Lettres françaises</i> (p. 228)
18-19	Gérard Bauer, crítico de teatro ataca a Vian como escritor dramático y de prosa. Inmediatamente Vian responde a las críticas de Bauer; menciona que la estrategia que él ha usado es la del “canular”.	<i>Paris-Presse</i> (pp. 238-239) (pp. 239-241)
20	Denuncia presentada por el <i>Cartel</i> contra <i>Les morts...</i> El juez Guy Baurès dirige la acusación a “X”.	(p. 384)
Abril		
2	Servan y Goldsticker codirectores de la editorial Vendôme Presse [sic.], en conjunto con la casa Lecram, imprimen y publican la segunda edición de <i>J’irai cracher...</i> (50 mil ejemplares) y su versión en inglés <i>I will spit on your graves</i> [sic], (2 mil ejemplares).	(pp. 385 y 387)
23	Se representa la versión teatral de la novela.	(p. 255)
Mayo	Parker vio como un reto directo el anuncio de que el texto en inglés de <i>J’irai cracher sur vos tombes</i> con el título <i>I shall spit on your graves</i> aparecería por Vendôme Press y estaría en venta en <i>Scorpion</i> .	(p. 281)
6 mayo	Noticia de que la versión teatral podría ser llevada al cine.	<i>Pourquoi</i> (p. 269)
26	Se hace un cuestionamiento acerca de la responsabilidad del autor por las influencias perniciosas de sus obras y declara que Vian es el verdadero autor de <i>J’irai cracher...</i>	<i>Inter</i> (pp. 284-285)

28	Se anuncia que Parker perseguirá la reedición de <i>J'irai cracher...</i> y la primera edición de <i>Les morts...</i> puesto que fueron publicadas luego del periodo de amnistía.	<i>Le Journal du Centre</i> (p. 286)
Junio		
22	Anuncio de la publicación de <i>I shall spit on your graves</i> en Saint-Germain-des-Prés y se dice que es el nacimiento de Vian como traductor, pero del francés al inglés.	<i>Journal du centre</i> (pp. 281-282)
24	El juez Baurès presenta al Tribunal correccional los cargos contra Jean d'Halluin y Boris Vian por faltas a la moral por la vía del libro.	(p. 383)
Julio		
13	Anuncio de la última representación de la obra de teatro <i>J'irai cracher...</i>	<i>La vie financière</i> (p. 274)
24	Última representación de la obra <i>J'irai cracher...</i>	<i>Samedi-Soir</i> (p.274)
30	Jean-François Devay asocia lectura de la obra de Sullivan con los crímenes de uno de los gánsteres más originales de la posguerra, Pierrot <i>le fou</i> , enjuiciado en ese momento.	<i>La Résistance de l'Ouest</i> (pp. 282-283)
Septiembre		
22	Se anuncia que Jean d'Halluin y la editorial du Scorpion serán juzgados por tres libros que atentan contra las buenas costumbres: los dos Sullivan y <i>Ainsi soit-il</i> de Maurice Raphaël.	<i>Le Méridional</i> (p. 297)
	Se anuncia la segunda cruzada antipornográfica del <i>Cartel</i> con la participación de su secretario general André Mignot.	<i>Le Populaire</i> (pp. 297-298)
24	Requisición suplementaria a la denuncia del <i>Cartel</i> contra <i>Les morts...</i> , donde se nombra a d'Halluin y a Vian.	(p. 384)
29	Henry Muller, bajo el seudónimo "Le Magot Solitaire", presenta a los lectores los cargos contra Vian y cuestiona al juez de instrucción Baurès.	<i>Carrefour</i> (pp. 300-302)
Octubre		
27	Vian prepara para una sociedad cinematográfica una sinopsis de "transposición" de <i>J'irai cracher...</i> que no tiene continuación.	(p. 405)
Noviembre		
14	El juez de instrucción Baurès presenta al Tribunal Correccional cargos contra d'Halluin, Vian, Schwizgebel, Servan, Goldsticker y el matrimonio Souverain.	(p. 383)
23	Vian comparece frente al juzgado.	(p. 279)
	La editorial Scorpion paga 100,000 francos de multa por haber reimpresso la obra fuera de la amnistía.	(p. 280)
24	Aparece la nota de la comparecencia de Vian.	<i>Samedi-Soir</i> (p. 279)
	Vian otorga una entrevista relatando la sesión de comparecencia.	<i>Combat</i> (pp. 279-281)
	Se da la noticia de que Vian es el verdadero autor de <i>J'irai cracher...</i>	<i>La République varoise</i> (pp. 304-305)
Diciembre		
4	La prensa se pronuncia acerca de la nueva acción del <i>Cartel</i> , se informa que Vian está en riesgo de ser condenado a dos años de prisión y a pagar 300 mil francos de multa.	<i>Samedi-Soir</i> (p. 307)
1949		
Mayo		
14	Se emite el aviso de que se dará seguimiento a la denuncia.	(p. 384)
Junio		
24	Orden de remisión frente al Tribunal Correccional.	(p. 384)
Julio		

3	Prohibición del libro <i>J'irai cracher...</i> lograda por el juez Baurès en vista de que el autor es extranjero.	(pp. 392-393)
Noviembre		
22	Asignación para presentarse a una audiencia que es postergada.	(p. 312)
1950		
Febrero		
11	Fecha del exhorto del juzgado a Vian para presentarse a audiencia.	(p. 312)
15	Citatorio para presentarse a audiencia el 29 de abril.	(p. 312)
Abril		
29	Inicio del proceso legal contra <i>J'irai cracher...</i> en su versión francesa e inglesa y contra <i>Les morts...</i> Vian será representado por el Maître Georges Izard.	(p. 310)
Mayo		
13	Veredicto del tribunal respecto al <i>Affaire...</i> donde además de las multas impuestas a los involucrados, se ordena retirar y destruir todos los ejemplares de <i>J'irai cracher...</i> , <i>I will spit [sic.]...</i> y <i>Les morts...</i>	(p. 383 y 389)
16	Respuesta al veredicto por parte de Vian con el artículo "Je suis un obsédé sexual".	<i>Combat</i> (pp. 389-391)
1950-1953		
	Como estrategia del abogado defensor, los involucrados aplazaron múltiples veces la obligación de pagar las multas.	(pp. 393-395)
1953		
Agosto		
6	El Presidente de la República promulga la ley de amnistía no. 53-681 otorgada a los delitos cometidos antes del primero de enero de 1953 y que podría exculpar a Vian y al resto de los involucrados.	(p. 395)
Octubre		
27	Audiencia en la que se estipula que los delitos por los que fueron condenados los involucrados fueron anteriores al primero de enero de 1953 y así pueden gozar del recurso de amnistía.	(p. 397)
Diciembre		
19	Vian solicita un certificado de antecedentes penales donde verifica que no tiene ninguno gracias a la ley de amnistía.	(pp. 398-399)
1954		
Marzo		
31	Vian envía una carta de acuerdo con Dopagne donde estipula las condiciones para llevar a cabo una adaptación al cine de <i>J'irai cracher...</i>	(pp. 407-408)
Abril		
27	Escritura del primer guion de "La Pasión de Joe Grant", adaptación cinematográfica de <i>J'irai cracher...</i>	(p. 423)
Junio		
--	Vian y Dopagne registran un primer guion en la Sociedad de Autores.	(p. 409)
	La Sociedad Nouvelle Phaté-Cinéma reserva el guion y comienzan las negociaciones.	(p. 409)
1957		
Octubre		

17	Vian cede los derechos cinematográficos y de televisión de <i>J'irai cracher...</i> a la Sociedad Nouvelle Océans-Films	(p. 412)
1958		
Enero		
9	En una carta a la SIPRO, Vian designa como encargado de la música a Georges Delerue.	(p. 414)
Abril		
11	Cesión de derechos a la Sociedad Films du Verseau	
Octubre		
(finales)	Films du Verseau u otra productora cuyas siglas son C.I.I. se prepara para pedir la autorización de grabar la película al Centro Nacional de la Cinematografía.	(p. 419)
Noviembre		
19	El Centrp Nacional de la Cinematografía envía a Vian una carta donde confirma que no se ha presentado ninguna petición de autorización.	(pp. 419-420)
Diciembre		
5	SIPRO notifica a Vian que el responsable actual de los derechos es M. Gaston (conocido después como Michel Gast) y que la realización de la película comenzaría en el mes de febrero de 1959.	(p. 420)
1959		
Enero		
9	Vian entrega a la SIPRO la adaptación de los diálogos que se le solicitó para el 5 de ese mes.	(p. 424)
23	La SIPRO acusa a Vian de haber enviado un texto imposible de grabar.	(p. 424)
Febrero		
6	Última Carta que Vian envía relacionada al asunto.	(pp. 425-427)
8	Michel Gast se nombra a sí mismo “adaptador” de la novela.	<i>Journal du dimanche</i> (p. 428)
9	Inicio del rodaje de la película.	((p. 428)
Marzo		
--	Vian y Dopagne compran a d'Halluin el título <i>Jj'irai cracher sur vos tombes</i> .	(pp. 430-431)
	Dopagne relata a Pierre Seghers el drama del guion de <i>J'irai cracher...</i> Seghers iba a publicar una colección de guiones cinematográficos.	(p. 433)
6	Contrato firmado por los autores y la C.T.I. (Cinéma Télévision Internationale).	(p. 431)
Junio		
23	Devolución del contrato firmado por Vian a Seghers.	(p. 433)
	Proyección privada de la película en el cine Marbeuf.	(p. 439)
	Muerte de Vian en los primeros minutos de proyección de la película.	(p. 440)