

La traducción de los idiomas de ficción en *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé¹

Ana Inés Fernández

afernandez@colmex.mx

anainesfa@hotmail.com

El Colegio de México

Resumen:

Las Antillas Francesas viven entre la lengua oficial y la lengua cotidiana, entre el pensamiento racional y el mágico, entre la identidad caribeña y la francesa. Al traducir textos de culturas como éstas se hace evidente que la lengua de escritura muchas veces no es la lengua de ficción: el francés, lengua de escritura y lengua culta, es el vehículo que la mayoría de los escritores francoantillanos usan para narrar sus relatos, sin embargo, la lengua cotidiana, el *créole*, resalta la ficción en voz de narrador y personajes. En particular, a partir de una investigación para tesis de maestría en traducción, este artículo analiza ciertos elementos literarios del capítulo “Lucien Évariste” en *Traversée de la mangrove* (1989), de la autora guadalupeña Maryse Condé, con el fin de mostrar un proceso de traducción que conserve, en español, la verosimilitud de un relato cuyos idiomas de ficción son el *créole* guadalupeño y el francés, guadalupeño también.

Palabras clave: traducción, *créole*, francés, Guadalupe, escritura, recursos literarios, idiomas de ficción.

La traduction des langues de fiction dans le roman *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé

Resumé :

Les Antilles Françaises vivent entre la langue officielle et la langue quotidienne, entre la pensée rationnelle et la magie, entre l'identité caribéenne et la française. En traduisant des textes issus de ce genre de cultures, il est évident que la langue d'écriture est souvent différente de la langue de fiction : le français, langue d'écriture et langue de prestige, est le véhicule utilisé par la plupart des écrivains franco-antillais pour raconter ses récits, néanmoins, la langue quotidienne, le créole, souligne la fiction à travers la voix du narrateur et des personnages. Ce travail analyse certains éléments littéraires du chapitre « Lucien Évariste » du roman *Traversée de la mangrove* (1989), de l'auteure guadeloupéenne Maryse Condé, pour montrer un processus de traduction qui veut conserver, en espagnol, la vraisemblance d'un récit dont les langues de fiction sont le créole guadeloupéen et le français, guadeloupéen aussi.

¹ Este trabajo forma parte de la tesis para la Maestría en Traducción del Colegio de México titulada “El manglar no se atraviesa: traducción comentada y anotada de ‘Lucien Évariste’ en *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé”, programa 2014-2016.

Mots clés : traduction, français, créole, Guadeloupe, écriture, figures de style, langues de fiction.

Translation of fiction languages in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove*

Abstract:

French West Indies live between official and everyday languages, between rational and magical thought, between Caribbean and French identity. When translating texts from this kind of cultures, it becomes evident that writing language is often different from fiction language. French, as a writing language and an educated language, is the vehicle that most French Antillean authors use to tell their stories. However, the everyday language, Creole, highlights fiction in the voices of the narrator and of the characters. This paper, based on an academic research done for a Master's thesis in translation, analyzes certain literary elements in the chapter "Lucien Évariste" in *Traversée de la mangrove* (1989), by Guadeloupian author Maryse Condé. The paper's goal is to show a translation process that keeps, in Spanish, the verisimilitude of a story the fiction languages of which are Guadeloupian Créole as well as Guadeloupian French.

Keywords: translation; Creole; French; Guadeloupe; writing; rhetorical figures; fiction languages.

1. Introducción

Dentro de la denominación geográfica y cultural de "Gran Caribe" hay una variedad de particularidades que permanecen unidas por rasgos históricos compartidos; esto permite hablar de la zona como un todo a pesar de que la constitución actual represente un mosaico de sociedades y culturas tan diversas. Para empezar, la zona geográfica en cuestión conserva el nombre de una tribu cuyos vestigios son mínimos debido a la era de las colonizaciones europeas, que acabó con la mayor parte de las culturas autóctonas de la región: la arahuaca y la caribe².

El archipiélago de Guadalupe, hoy departamento de ultramar francés, forma parte de este Gran Caribe y su particularidad lingüística consiste en la convivencia de dos lenguas, la oficial y de cultura, el francés, y la oral y familiar, el *créole*³. En este artículo, que se inserta en el marco de una investigación más amplia, muestro una parte del proceso de mi traducción de un capítulo de la novela *Traversée de la mangrove*, de la

² Ambas tribus de sociedades nómadas llegaron a las islas desde la zona amazónica continental. Los trabajos arqueológicos en la región han descubierto vestigios culturales (cerámica, herramientas, tumbas con restos óseos y joyería) que han permitido describirlas, sin embargo, en las culturas actuales quedan escasísimos rasgos de dichas sociedades. Véase C. Lalueza-Fox et al. (2001).

³ Conservo el término en francés para designar a la lengua criolla guadalupeña, con base léxica francesa y estructura de las lenguas africanas de los esclavos importados para trabajar las plantaciones de caña, pues el término en español se presta a confusión dada la acepción principal y el uso generalizado, que designa a los hijos nacidos en América de padres no americanos. Como recuerda Marie-Christine Hazaël-Massieux en su artículo "*Les langues créoles. Formation et évolution dans le contexte de contacts de langues dans la Caraïbe*", al hablar de estas lenguas en francés es necesario precisar que "el origen del término *créole* no se refiere a lenguas sino a poblaciones" y que el término "viene de una palabra española 'criollo' y designa a los que nacieron en las islas de padres venidos de fuera" (Hazaël-Massieux, 2011, pp. 2, 3). La traducción de la cita es mía.

autora guadalupeña Maryse Condé, con el fin de resaltar los elementos más importantes de un texto caribeño en lengua francesa lleno de especificidades.

1.1 La traducción del pacto y los idiomas de ficción

La construcción de la torre y el mito de Babel no tenían fines literarios. Su destrucción tampoco⁴. A los traductores nos ha venido muy bien el cuento dado que sentimos la necesidad de justificar nuestra existencia, casi disculparnos por existir. (Esto para los traductores de la tradición judeocristiana, el resto se las arreglará con otros mitos o prescindirá felizmente de ellos)⁵.

Sin embargo, es precisamente en literatura donde podría sostenerse la torre de Babel: si bien es cierto que no se puede leer cualquier novela por el inconveniente de las limitaciones lingüísticas de cada lector, una vez trascendido ese límite (es decir, poder leer una novela porque se conoce la lengua en que está escrita), es cierto también que se puede leer en cualquier idioma de éste y otros mundos según lo exija el relato.

Los pactos de ficción que se construyen en cada obra literaria, siempre y cuando la narración sea verosímil, tienen la capacidad de hacer que el lector crea todo lo que sucede dentro del relato. Graciela Reyes, en su libro *Polifonía textual* (1984), hace una comparación entre la ilusión creada durante el sueño y la ficción literaria: cuando soñamos creemos que lo que sucede es realidad, en cambio, “durante la experiencia literaria no nos engañamos jamás; si nos engañáramos, el texto literario, tomado como no ficticio, dejaría de ser literario y la experiencia sería experiencia de otra cosa, no de literatura. Es la conciencia de ficción lo que hace operante, *cierta*, a la ficción” (Reyes, 1984, pp. 17-18). La primera condición del pacto de ficción es, entonces, reconocerlo y aceptarlo voluntariamente. Además, siguiendo a Reyes, hay que tomar en cuenta que “[e]l status ontológico de la ficción es un status lingüístico: entidades, seres, mundos, palabras, todo aquello de que trata el discurso existe en cuanto nombrado”, (*Ibidem*) esto es, la ficción se construye exclusivamente a través del lenguaje y el lector sólo logra asirla por este medio. Finalmente, Reyes llega al punto nodal de la ficción literaria: “[l]as afirmaciones del narrador literario son verdaderas dentro del mundo que ellas mismas construyen: verdaderas y definitivas” (*Ibid.*, p. 18); el lector, si acepta el pacto, debe creer que el mundo ficticio es tal y como lo cuenta el narrador, esto incluye la caracterización de los personajes, del entorno en el que se inserta el relato, y un elemento en el que quiero hacer énfasis: las lenguas en las que *sucede* la ficción, que nada tienen que ver con la lengua en que *está* escrito el texto.

⁴ El mito de la confusión babilónica explica la necesidad de traducir y de inicio se toma como una maldición. Los estudios de traducción ya han trascendido la connotación negativa del mito fundacional de la traducción, como señala Steiner en *Después de Babel*, “[l]a ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra la secuencia lógica y gramatical, la incomprensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje; son las raíces mismas de su genio. Sin ellas, el individuo y la especie entera habrían degenerado”, (Steiner, 2001, p. 244).

⁵ Steiner dice que “[c]asi todas las civilizaciones cuentan con su versión de Babel” (*Ibid.*, p. 78).

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

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

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

—Me pregunto con frecuencia— *dijo la princesa en francés*, como era su costumbre, al tiempo que se sentaba con cierto empaque— por qué no se ha casado Anita [...] (Tolstoi, 2008, p. 23)⁶.

Esta es una cita textual de la novela de Tolstoi en español y es un buen ejemplo porque entran en juego todos los elementos ficticios de las lenguas: el texto *está* escrito en español, es una traducción —idealmente— del ruso; el contexto de la novela indica que los personajes viven en Rusia y son de esa nacionalidad, por lo tanto, se puede asumir que hablan ruso. Además, en la línea del diálogo de la princesa, sus palabras también *están* escritas (o transcritas por el narrador) en español, pero el narrador interviene y afirma (en la frase en cursivas) que ése diálogo fue dicho en francés, y éste es el meollo del asunto: si estamos dentro de la ficción del relato, aunque de hecho leamos todo el texto en español, entendemos aquello que la princesa *dijo* en francés, y además entendemos la lengua del narrador, que sin duda alguna es el ruso. Que el texto esté escrito en español es una contingencia externa al relato —lo mismo, si se quiere, si estuviera escrito en ruso, de la propia mano de Tolstoi— pues en la ficción no importa la lengua de escritura, sino las lenguas internas del relato, que por practicidad llamaré idiomas de ficción para distinguirlos de la o las lenguas de escritura. Con idiomas de ficción me refiero, entonces, a las lenguas del relato, las del narrador y los personajes, que no necesariamente son las lenguas del texto ni las del autor⁷.

La confusión babélica en literatura radica en lo que Bajtín llamó polifonía, o en lo que Édouard Glissant determinó opacidad de los textos⁸, que son afirmaciones de la falta de univocidad del lenguaje literario. Pero esa confusión sólo puede ser productiva; y la polifonía y la opacidad aumentan de grado cuando la literatura está traducida. Leer traducciones, entonces, es entrar más de fondo en la ficción, como si las lenguas dejaran de existir y al leer uno no supiera en qué lengua está leyendo, como si el relato absorbiera al lector y éste identificara los logros lingüísticos y literarios dentro de la novela, no dentro de una lengua específica.

⁶ Las cursivas son mías.

⁷ Ver más adelante el Esquema 1: Lenguas e idiomas que intervienen en la ficción del relato traducido.

⁸ Bajtín afirma que en toda obra literaria hay polifonía, es decir que conviven forzosamente varios lenguajes sociales y temporales dentro de la narración (Bajtín, 2011). (Cabe aclarar que, en esta versión en español del texto de Bajtín, la descripción de la polifonía se hace mediante términos como “hibridez dialógica” y “multilingüismo social”). Con “opacidad de los textos [literarios]”, el escritor martiniqués Édouard Glissant se refiere a la falta de univocidad del lenguaje, a la multiplicidad de interpretaciones posibles (Glissant, 1990, p. 129).

La ficción homologa las lenguas y es el relato el que indica en qué idioma se lee un texto; su verosimilitud o inverosimilitud no depende de la concordancia entre lengua de autor e idiomas de personajes, sino en la construcción del conjunto. Si el uso de las lenguas interviniera en la verosimilitud del relato, no podríamos leer a Roa Bastos y creer que sus personajes hablan en guaraní, porque muchas veces —pero no todas— la intervención está hecha en castellano en el texto, pero en guaraní en el relato:

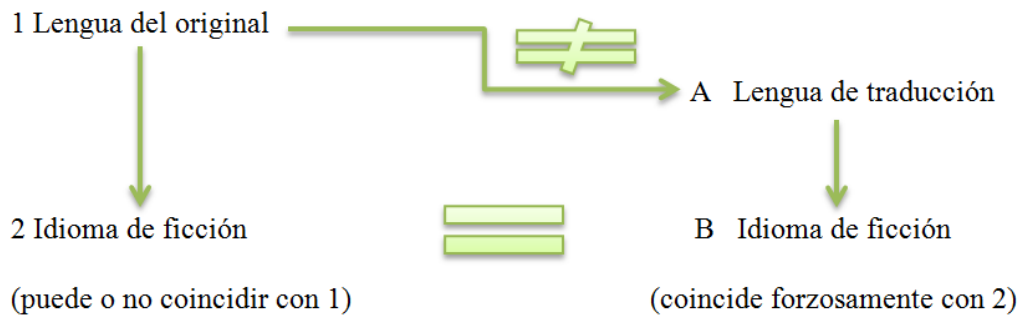
[...] —*¿Quién..., quién anda ahí?* — pudo gritar al fin Macario.
El hombre continuaba sin moverse, con la cabeza gacha y los brazos abiertos, como avergonzado de estar allí.
Macario volvió a ensayar la pregunta, *esta vez en castellano*, con idéntico resultado. [...] (Roa Bastos, 1979, p. 32)⁹.

Como en el ejemplo anterior, este pasaje de *Hijo de hombre* (1979) mezcla idiomas de ficción y es el narrador quien se encarga de indicarle al lector en qué idiomas sucede el relato. Éste es un ejemplo más extremo, más profundo de ficción, pues la pregunta en cursivas fue hecha en guaraní, pero el narrador no lo señala más que un párrafo después. Esto quiere decir que, para ese punto del relato, el lector ya debería saber que la lengua materna de Macario —el personaje que pregunta— es el guaraní, y que sólo utiliza el español como segunda lengua o lengua franca. El narrador simplemente recuerda cada tanto un elemento del pacto de ficción que el lector tiende a olvidar por ser uno de los menos evidentes, quizá porque juega en contra de la lógica.

Si todo esto es válido para la literatura en lengua original, debe valer incluso más para las traducciones, pues el elemento ficcional de la lengua entra desde el título y permea el texto entero. Así, no por no leer francés uno no lee a Proust, y no por leerlo en español el lector no puede imaginar el francés de los salones de fines de siglo XIX, donde se congrega el todo-París. Tal declaración no sólo sería falsa, también sería elitista. Por eso, como traductora pretendo traducir los idiomas que subyacen a las lenguas.

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

⁹ Las cursivas son mías. La literatura de este autor paraguayo se caracteriza por ser, como su nación, bilingüe. En el pasaje citado no hay muestra de guaraní en el texto, pero en la novela abundan, muchas veces con traducción al español a pie de página.



Esquema 1. Lenguas e idiomas que intervienen en la ficción del relato traducido.
Fuente: elaboración propia.

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

Por lo tanto, generalmente la traducción profundiza la ficción: la amplía en tanto que la vuelve disponible en otra lengua¹⁰. Pero el idioma se conserva intacto. La utilidad de la traducción radica en hacer accesible ese idioma que subyace a la lengua del original, pues ésta, claramente, no es accesible a todos¹¹.

¹⁰ Por lo común, lengua de escritura e idiomas de ficción tienden a coincidir en los textos originales, es por esto que la traducción profundiza la ficción, pues esa coincidencia se borra. Sin embargo, en los casos en que lengua e idioma no coinciden en el original, la traducción simplemente mantiene la ficción o, si se quiere, la desplaza de una lengua a otra. Para los casos en que la lengua de traducción coincide con un idioma de ficción, véase “*Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent*” (2006), de Joan M. Perujo Melgar.

¹¹ El tema de la ficción ha sido ampliamente tratado en la teoría literaria, como muestra el texto citado de Graciela Reyes. Se da por supuesto que los idiomas del relato entran en el todo ficticio, sin embargo, con fines traductológicos, me parece importante hacer énfasis en esta arista que tanto influye en la verosimilitud del relato. Por cuestiones de espacio, en este trabajo me limitaré a mencionar tres textos que tocan tangencialmente el punto que aquí trato y que nutren la discusión sobre los idiomas de ficción: 1) *Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent* (2006), de Joan M. Perujo Melgar, con un enfoque traductológico que se centra en el texto meta, analiza las marcas de variación lingüística en una traducción cuya lengua meta coincide con uno de los idiomas de ficción, en oposición, tales variaciones sólo están latentes en el texto fuente; 2) *La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques: Hétérolinguisme dans Origines de Maalouf* (2015), de Souad Redouane-Baba Saci, observa el caso de heterolingüismo en un relato que tiene palabras o frases en lenguas distintas a la de escritura y se enfoca en una solución autoral para llenar las lagunas que podría tener el lector: comentarios explicativos metadiscursivos que borren las lagunas no sólo lingüísticas, también las culturales; y 3) *El concepto del lenguaje del arte literario* (2005), de Yuri M. Lotman, se refiere al carácter estético del texto, a su condición de obra de arte y, por lo tanto, afirma que el lenguaje de la literatura es uno artístico —en donde lo sintáctico es también semántico—, y no la secuencia de signos de la lengua natural, sin embargo, Lotman reconoce la necesidad de intersección de los códigos de autor y lector dada la naturaleza del lenguaje de la literatura, a diferencia de lo que sucede en las demás artes. Siguiendo a Lotman, entonces, y extrapolándolo a la traducción, podríamos decir que ésta mantiene el “lenguaje del

Tal parece que Cervantes tenía este asunto muy presente al construir su ficción; juega con el supuesto de que lengua de escritura e idioma de ficción tienen que coincidir: se tuvo que traducir el Quijote del árabe —la supuesta lengua del original— al español —idioma de ficción— para que el relato, siempre en español, estuviera escrito y se leyera en *su* lengua. Y no sólo eso, además tiene en cuenta que la traducción no es un mero transvase lingüístico, por lo que recurre a explicaciones sobre las diferencias culturales entre el “autor del Quijote”, en árabe, y “su traductor y lectores”, en castellano:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico Cristiano...”; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decírla en lo que dijere, así él decía, como si jurara como cristiano católico [...] (Cervantes, 2004, p. 619).

Los ejemplos anteriores dan muestra de que la diferencia entre lengua de escritura e idiomas de ficción es una característica que permea toda la literatura, a través del tiempo y del espacio, y la traducción puede ser el lugar donde esa diferencia se hace más evidente, pues es ahí donde suele no haber coincidencia entre lengua e idioma. La literatura francoantillana, como muchas otras, es una muestra constante de que la lengua de escritura no es el único idioma de ficción, pues por lo general representa entornos bilingües o multilingües, casi siempre diglósicos, en los que el *créole* y el francés se entremezclan tanto en el texto como en la ficción: la balanza textual se inclina hacia la lengua francesa; la balanza ficcional, en cambio, se inclina hacia el *créole*, lengua de tradición oral en las culturas antillanas e idioma de ficción predominante en sus novelas. Esta realidad cultural y lingüística que se dibuja en la literatura llamada francófona hace imposible que el francés de escritura permanezca intacto ante todo tipo de elementos caribeños que lo nutren y lo “modifican”; esto si se asume, como generalmente sucede, que el francés estándar es el francés metropolitano, con unas normas de escritura bastante centralizadas. Así, la literatura de las Antillas Francesas introduce, siempre a través de la lengua, elementos mágicos, líricos, físicos, lingüísticos, etc., propios de su entorno, que vuelven perceptible el juego entre idiomas y lenguas: el bilingüismo brota ante los ojos del lector en la construcción de frases, en la elección de términos, en la mentalidad de los personajes, en la designación del medio. El *créole* permea el lenguaje literario en su conjunto y, en consecuencia, es necesario analizar las obras en toda su expresión artística, no sólo en el plano lingüístico. Es el efecto que causan el francés creolizado y el *créole* entremezclado lo que hace al lector-traductor consciente del juego ficcional. La traducción al español tendrá que conservar esos dos idiomas de ficción a través de todos sus elementos literarios, pues es la suma de lenguaje natural y lenguaje artístico, o, si se quiere, de fondo y forma, lo que hará perceptibles los idiomas del relato en español, como sucede en el texto en francés.

arte”, que no la lengua natural. Los tres textos y su relación con los idiomas de ficción se discuten más a fondo en la tesis que da pie a este artículo.

Para mostrar lo anterior, analizo una novela de la escritora guadalupeña Maryse Condé —nacida en una familia pequeñoburguesa de principios del siglo XX, época en que la lengua era un fuerte símbolo de estatus en la sociedad guadalupeña, por lo que no aprende a hablar *créole*—, es una de los principales representantes de la literatura francoantillana. Toda su obra está escrita en lengua francesa y sus novelas se caracterizan por presentar una multiplicidad de personajes y escenarios que recorren y dibujan el mundo entero. *Traversée de la mangrove* (1989), la novela que da origen a este trabajo, es quizá su única novela que se desarrolla de principio a fin en su isla natal, la Guadalupe, en un pueblo llamado Rivière au Sel. Presentado en tres partes, “El Sereno”, “La noche” y “El antedía”, el relato transcurre mayoritariamente durante una noche de velorio. Cada capítulo de la segunda parte da voz a los personajes del pueblo que asisten al velorio del extranjero Francis Sancher, quien sólo se conoce a través de las narraciones ajenas. Amigos, enemigos, amantes, curiosos: cada personaje hace una descripción del pueblo y su sociedad con la muerte de Sancher como pretexto. El lector no puede más que atar cabos y escoger la versión que mejor le parezca.

A continuación, se muestra, a partir del capítulo “Lucien Évariste” (pp. 215-228) de la novela referida, una categorización de elementos literarios hecha *ex profeso* para dar cuenta del proceso de traducción. Lucien Évariste es un personaje peculiar que refleja las críticas de la autora con su buen toque de ironía: es un escritor que no ha escrito nada, en un pueblo que carece de escritores; un ingenuo que sueña con conocer al extranjero que llega a Rivière au Sel porque dicen que es cubano, y lo imagina como la revolución hecha hombre. Nada más alejado de la verdad.

2. Proceso de traducción: categorización de elementos literarios

Dado que el fin de mi proyecto de traducción es mantener la ficción del original en la lengua de llegada, el proceso se centra en reproducir los recursos estilísticos del original, pues, siguiendo a Foucault en *Las palabras y las cosas* (2010)¹², es sólo en las palabras donde pueden evidenciarse los elementos literarios de este texto francoantillano, cuya diglosia se hace patente sólo a través de la lengua. Con palabras en español aspiro a reflejar el carácter lírico de la escritura de Condé; mostrar las imágenes que aparecen en francés; dar la sensación de que el relato sucede en francés y en *créole*; dejar entrever las críticas sociales de la autora.

Las categorías que mencionaré a continuación obedecen a elementos del texto que considero necesario exponer ya sea por el efecto general que causan, por su relevancia en la novela o por las decisiones de traducción que implican según el objetivo presentado. Las categorías se influyen mutuamente y es la suma de todas lo que permite identificar los efectos generales de la novela pues, como muestra Foucault en *Las palabras y las cosas*, aunque las asociaciones parezcan *sui generis*, como el listado de

¹² Véase el capítulo sobre las Meninas.

los animales del zoológico del cuento de Borges, “*El idioma analítico de John Wilkins*” (1952), la posibilidad de tal categorización es símbolo de dos cosas: uno, la capacidad del lenguaje para asociar lo inasociable, y dos, el hecho de que las categorías que el hombre ha establecido en cada momento histórico sean a la vez producto y molde de una forma de pensamiento. En la literatura, cada obra de ficción constituye un mundo propio con verosimilitud interna; ese mundo está influido forzosamente por el contexto histórico-social; y al traducirse cada obra entra en juego otro mundo con —quizá— otro paradigma vigente, el del traductor.

A partir de este engranaje de mundos, presento dos categorías amplias que elaboré para mostrar el proceso de traducción: 2.1) estilo literario; 2.2) muestras de diglosia. Dentro de cada categoría, los elementos están ordenados según mi análisis de predominancia en el texto original, ya sea por frecuencia o por la importancia de su efecto en la novela. Los ejemplos están precedidos del texto original; tanto los fragmentos del texto fuente como los de mi traducción aparecen en itálicas para marcar en cursivas, en ambos casos, el elemento que se muestra en cada punto.

2.1 Estilo literario

En la novela prevalece un tono lírico, es decir que la prosa presenta cualidades estéticas similares a las de la poesía lírica, la poesía apropiada para el canto. El tono de la novela se mantiene constante a pesar del cambio de focalización del narrador en los distintos personajes que protagonizan cada capítulo: el efecto general transmite la solemnidad y el letargo de una noche de velorio. El lirismo en *Traversée de la mangrove* conserva, de la definición clásica, la expresión de sentimientos y la presencia de una cadencia particular, sin embargo no evoca ya la música de la lira sino, más bien, un ritmo narrativo personal de la autora¹³.

A continuación enuncio y ejemplifico las figuras retóricas que dan cuenta del estilo literario; como se verá, los recursos estilísticos se traslapan constantemente, lo que pronuncia el efecto¹⁴.

2.1.1 Ironía: dice lo contrario de lo que expone; requiere de contexto o de voz

Además del lirismo como tono principal de la novela, este capítulo tiene un marcado tono irónico que puede atribuirse a la personalidad del personaje focalizado y a su pretendida profesión de escritor; caracterización que le viene bien a Condé para

¹³ Véase Lírico, ca. En *Diccionario de la Lengua Española* (DLE). Disponible en <http://dle.rae.es/?id=NPOgwbU>

¹⁴ La mayoría de las definiciones (abreviadísimas) de los recursos literarios las tomo del Prontuario de retórica creado por el Dr. Rafael Olea para sus alumnos del CELL, del Colmex, a su vez basado en el curso de “Iniciación a las investigaciones literarias”, impartido por la Profa. Yolanda Bache Cortés en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. Si la fuente es distinta, se indica entre paréntesis después de la definición.

burlarse, a través de la narración sobre Lucien Évariste, de los escritores antillanos, de sí misma, de las ideologías y de los idealistas. Así, la autora logra una crítica velada mediante el recurso de la ironía en tres niveles: macrotextual, que se va construyendo a lo largo del relato para ganar fuerza; oracional, marcado con adjetivos, verbos o frases, que ridiculizan al personaje o cierta situación; y metanarrativa, que denota la crítica autoral a la sociedad guadalupeña y hace una especie de sátira, sobre todo, de los escritores y el mundo editorial francoantillano. La ironía metanarrativa es una de las razones de elección de este capítulo, pues el factor lingüístico se hace más latente en el personaje del escritor en una sociedad diglósica.

En esta categoría muestro sólo la traducción y en cursivas las palabras clave que sirven para construir o mostrar la ironía, entre paréntesis en francés.

2.1.1.1 Macrotextual: construcción de la ironía en el capítulo.

Ejemplo 1

Traducción

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

“Oh Dios vencedor

Salva, salva a Francia

En nombre del Sagrado Corazón”

Se entiende cómo sufrieron sus padres cuando se volvió *revolucionario* y *ateo* (*révolutionnaire et athée*). Todo había comenzado de manera fortuita. Cuando era un *sensato* (*sage*) estudiante en París, licenciatura en letras clásicas, había seguido a un compañero por *pura y simple* (*pure et simple*) curiosidad a una manifestación.

Este fragmento, a inicios del capítulo, lanza las bases de la ironía del conjunto. Con un ritmo acelerado, el narrador cuenta en tres párrafos la conversión del niño religioso y bien portado al adulto revolucionario y ateo que, da a entender, sucedió por pura casualidad. “Revolucionario y ateo” son dos de los adjetivos que denotan ya un lugar común para calificar a los idealistas críticos de mediados del siglo XX, a los que se contrasta con la sensatez previa. Finalmente, el juicio del narrador, expresado con la frase adverbial “pura y simple”, deslinda de responsabilidad al muchacho que, desafortunadamente, se volvió revolucionario. Con esta antesala el lector se va formando un juicio sobre Lucien, cuyas ideas e ideales se adivinan más bien endebletes a lo largo del texto.

2.1.1.2 Oracional: marcas léxicas de ironía

Ejemplo 1

Traducción

...para llenar las tardes que Margarita pasaba palpitando (*palpiter*) ante las aventuras de las herederas americanas en la pantalla chica, Lucien se había dado a la tarea de escribir una novela.

Pero no llegaba a nada, dudaba entre el trazo de un fresco histórico sobre las *grandes acciones* (*les hauts faits*) de los nèg mawon y una crónica novelada de *la gran insurrección del Sur* (*la grande insurrection du Sud*) de 1837. Sus amigos patriotas, *profusamente* (*abondamment*) consultados, también dudaban, (...) pero todos lo urgían a escribir en su lengua materna, *es decir el créole* (*c'est à dire le créole*). Lucien, quien a la edad de seis años había recibido de ambos padres un par de cachetadas por haber pronunciado en voz alta la única expresión créole que se sabía, “*A pa jé!*”¹⁵, no era capaz de hacerlo, y sin atreverse a declarar su incapacidad, *miraba sin tocarla la máquina de escribir* (*regardait sans y toucher la machine à écrire*) electrónica que había comprado a un alto precio.

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

Ejemplo 2

Traducción

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

Los dos adverbios subrayados enfatizan, primero, la importancia que confiere Lucien a conocer al supuesto cubano, y segundo, la referencia religiosa del narrador como burla a la pretendida racionalidad del personaje por la existencia de un beninés en tierra antillana que se prestara a dar una entrevista sobre una de las figuras revolucionarias de la nación africana, aunque no supiera del tema. La última oración es una fuerte burla al movimiento de la negritud: la fe ciega en la cuestión racial y geográfica sin importar filiaciones culturales, políticas o ideológicas.

2.1.1.3 Metanarrativa: crítica autoral satírica

Ejemplo 1

Traducción

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

¹⁵ No es juego.

- Lucien Évariste, ¿es guadalupeña esta novela?
 —Está escrita en francés. ¿Qué francés? ¿No pensaste en escribirla en la lengua de tu madre, el créole?
 —¿Acaso tú también, como el talentoso martiniqués Patrick Chamoiseau, deconstruiste el francés-francés?
 Ah, él sabría responderles, hacerlos añicos.

En este fragmento no muestro los elementos irónicos en francés porque es el significado del conjunto lo que evidencia la ironía. En primer lugar, el pasaje es una mera ensoñación del personaje durante las últimas horas del velorio. En segundo lugar, aparecen todos los clichés que aquejan a la literatura francoantillana: la emoción de publicar en una editorial francesa; la estrechez de miras de la crítica local que asume que la lengua materna de todo escritor es el *créole*; las comparaciones con otros escritores de renombre que juegan con la lengua del excolonizador. Estos elementos atraviesan la ficción y se instalan en el plano metanarrativo, pues son alusiones directas a la realidad (la Rive Gauche es la parte de París al sur del río Sena donde tradicionalmente se concentran artistas, intelectuales, etc.; Patrick Chamoiseau es quizá el escritor martiniqués más influyente de nuestros días). De esta forma, la autora ubica su ficción en cierto contexto real y el lector tiene parámetros conocidos para analizarla. Esta es una crítica directa a la sociedad guadalupeña, a sus escritores y a su mundo editorial, sin dejar de ironizar sobre el personaje de ficción, quien, a fin de cuentas, no dice qué les respondería a sus críticos.

2.1.2 Ritmo y aliteración: reiteración de sonidos semejantes, con frecuencia consonánticos

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

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Original

Lu(c)ien tr[ou]va invrai(s)emblable que (s)[o]n ami (s)[oi]t là,/ p[ou]r une f[oi]s (s)ilencieux,/ à l'é(t)r[oi]t dans ce(tt)e (b)[oi]t(t)e (d)e (b)[oi]s mal éq[u]arri/ et un f(l)[o]t d'[eau] sa(l)ée (l)[u]i m[o]nta [aux] p[au]pières.

Traducción

A Lu(c)ien le pare(c)ió invero(s)ímil que (s)u amigo e(s)tuviera ahí,/ (s)ilén(c)io(s)o por única ve(z),/ apretu(j)a(d)o (d)entro (d)e es[a] c[a](j)[a] (d)e (m)[a](d)er[a] (m)[a]l encu[a](d)r[a](d)[a]/ y un c[a]u(d)[a](l) (d)e [a]gu[a] s[a](l)[a](d)[a] (l)e (s)ubió [a] (l)o(s) p[á]rp[a]do(s).

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

Ejemplo 2

Original

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

Traducción

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

Original

Plus souvent qu'à son tou(r),/ c'est v(r)ai,/ un poignant (r)eg(r)et le p(r)enait de la to(r)peu(r) de cette te(r)re sté(r)ile qui ne pa(r)venait pas à accoucher de sa (R)évolution.

Traducción

Con más f(r)ecuencia que antes de i(r)se,/ es cie(r)to,/ un pesa(r) punzante lo a(rr)ancaba del leta(r)go de esta tie(rr)a esté(r)il que no log(r)aba pa(r)i(r) su (R)evolución.

La tensión de toda la oración se construye con ritmo en torno a las aliteraciones en “r” y “rr” para culminar en la palabra clave, “Revolución”. A diferencia del primer ejemplo, en donde las aliteraciones cambiaron en la traducción, en el segundo ejemplo la aliteración estaba ligada al contexto; el sonido aliterado no podía variar.

2.1.3 Metáfora: designa un objeto mediante otro

Marcada en cursivas.

Ejemplo 1

Original

...il avait été un enfant de chœur et sa mère, *le couvant des yeux dans ses surplis*, avait rêvé de donner un prêtre à l'église.

Traducción

...había sido monaguillo y su madre, *que lo empollaba bajo el sobrepelliz*, había soñado con darle un cura a la iglesia.

“*Couver*”, en francés, significa literalmente “empollar”. La expresión hecha “*couver des yeux*” implica cuidado excesivo, sobreprotección. Traduzco el sentido literal del verbo por dos razones: una, como su uso en este sentido no es tan común en español, se conserva la metáfora, y dos, para jugar con la aliteración de las doble *eles* en la traducción: monaguillo-empollaba-sobrepelliz.

Ejemplo 2

Original

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

Traducción

Cuando Lucien se *embarcaba* en sus *sobrevuelos* ideológicos, Carmélien lo *bajaba a tierra* con tono burlón...

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

2.1.4 Comparación o símil: establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos

Marcada en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Éste es uno de los recursos más usados en la novela y en los que, generalmente, el segundo término de comparación es un elemento de la naturaleza. La cercanía con la naturaleza en las culturas caribeñas se refleja en sus textos.

2.1.5 Sinestesia: asociación de elementos de diferentes dominios sensoriales

Marcada en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

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

2.1.6 Zeugma: coordinación de dos palabras que pertenecen a campos léxico-semánticos distintos; a veces se relaciona con la polisemia

Marcado en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Además de traslaparse con un pleonasma (recurso que se verá en la categoría de Idiomas de ficción), el contraste entre los campos semánticos de cirios y de letanías permite entender el valor del aspecto religioso en la novela y en la sociedad

guadalupeña. El personaje es ateo, pero a las creencias subyacen las tradiciones y las letanías siguen calentando el alma.

Ejemplo 2

Original

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

Traducción

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

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

Ejemplo 3

Original

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

Traducción

Lo habían alimentado con *flor de harina* y calmado con *flor de azahar*.

Éste es meramente un juego polisémico con las acepciones de “flor”: la mejor parte de algo y el brote de la planta¹⁶. Es una muestra de la riqueza literaria de la novela.

2.1.7 Anáfora: repetición de una o más palabras al principio de enunciados sucesivos

Marcada en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

¹⁶ Véase Flor. En *Diccionario de la Lengua Española* (DLE). Disponible en <http://dle.rae.es/?id=I6Rb5ZS>

Traducción

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

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

2.1.8 Prosopopeya: personificación de seres no animados.

Marcada en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

En primer lugar, se usa un elemento ideológico como prosopopeya que recorre todo el capítulo y lo tiñe de nostalgia y de ironía, por lo que resulta un buen ejemplo para marcar las características del personaje que se van convirtiendo en clichés conforme avanza el capítulo. En segundo lugar, hago un explicitación: introduzco el pronombre “nosotros”, aunque no sea gramaticalmente necesario, para enfatizar la diferencia con las generaciones anteriores a 1946, cuando las Antillas francesas pasan a ser Departamentos de Ultramar. Y, por último, con la desesperanza o resignación de la última parte de la oración se adivina la crítica autoral a sus contemporáneos: las generaciones nuevas ya no van a luchar por la independencia, ya se acomodaron en el *statu quo*.

2.2 Marcas de diglosia

El texto original está escrito en francés, porque ésa es la lengua materna de la autora, pero el relato está narrado y hablado en francés y en *créole*, porque son las lenguas del lugar en donde sucede la historia y de sus personajes. La traducción, como se dijo en la introducción, profundiza la ficción porque añade una lengua de escritura y lectura, pero no altera los idiomas del relato. En la novela hay elementos que denotan las lenguas del pueblo de Rivière au Sel que la traducción conserva o intenta reproducir para mantener la ficción lingüística del original. Traducir exclusivamente al español de México, como si los personajes y el narrador hubieran nacido aquí sin dar cuenta de sus idiomas mediante elementos lingüísticos del español que lo permitan, sería no sólo eliminar una parte importante de la ficción, también sería “anacrónico, de retaguardia”, como dice Glissant al juzgar las traducciones “monolingües” (Glissant, 1990, pp. 133-134)¹⁷.

2.2.1 *Créole*

2.2.1.1 Pleonasmos

El *créole* es una lengua eminentemente oral (no es lengua oficial en Guadalupe y su gramática, aún en ciernes, data de los años setenta-ochenta)¹⁸. La repetición de elementos del mismo campo semántico pero de diferente clase de palabra (verbo y sustantivo en el ejemplo 1; sustantivo y adjetivo en el 2), es un rasgo característico del *créole*, proveniente del fenómeno de duplicación de algunas lenguas africanas¹⁹, que sirve para enfatizar, como muchas veces se hace en la conversación oral en todas las lenguas, no siempre con los mismos recursos. Aunque el fenómeno es de índole lingüística, aquí se trata como elemento literario porque, dado que lo usa el narrador y forma parte de la ficción, tiene fines estéticos. La recurrencia de este elemento pleonástico a lo largo de la novela revela al lector un tipo de habla, una forma de pensamiento. Marcado en cursivas.

¹⁷ Con monolingüismo, Glissant se refiere a la pretensión de una existencia y reproducción de lenguas puras, mismas que ya no son posibles debido a la mezcla global. Tras explicar esto, afirma: “Es, entonces, un anacronismo, en la aplicación de las técnicas de aprendizaje o de traducción, enseñar *la* lengua francesa o traducir a *la* lengua francesa [...], hoy hay varias lenguas francesas, y la lengua permite concebir de una forma nueva la unicidad, que ya no puede ser monolingüe”. Esta afirmación puede extrapolarse a cualquier lengua, el español en este caso. La traducción de la cita es mía.

¹⁸ En la década de 1970, con el lingüista martiniqués Jean Bernabé a la cabeza, perteneciente al movimiento de la creolidad, los defensores de los *créoles* antillanos consiguen establecer una grafía de sus lenguas con base fonético-fonológica (y no etimológica) mediante la creación de un Grupo de Estudios y de Investigación en Espacios Creolófonos (GEREC, por sus siglas en francés). Esta estandarización lingüística es el inicio de la sistematización gramatical.

¹⁹ Véase Ameka (1999).

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Ejemplo 2

Original

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

Traducción

Lucien se había aparejado con Margarita, una *negra negra* que había recogido en un puesto en Petit Canal.

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

Marcado en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Un beké es un colono o descendiente de colonos franceses blancos; los amos de las plantaciones. Es una palabra *créole* que ya pasó al francés (el Robert marca como año de registro 1879)²⁰. En español, los expertos en temas antillanos usan la palabra en sus textos como calco insustituible, pero aún no se asienta en la lengua por la poca recurrencia del uso²¹.

²⁰ Véase Béké. En P. Robert (2012).

²¹ Al respecto, consideré preciso crear un artículo en Wikipedia para la entrada "beké" (ya existía en francés, inglés, italiano, alemán y catalán) para que el lector no experto tuviera acceso al significado; si el artículo sobrevive (creado el 23 de julio de 2016), será señal de que era necesario en la cultura de

Ejemplo 2

Original

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

Traducción

Pero a fuerza de vaciar *seco* tras *seco* con Francis Sancher, se pegaba unas borracheras y Margarita echaba pestes al recibir su aliento en plena cara.

Al hablar de alcohol, en francés se usa el adjetivo “seco” para indicar que no va acompañado de hielo u otra sustancia semilíquida (CNRTL); sin embargo, en las Antillas francesas el sustantivo “seco” (*zék* en *créole*) se refiere a “ron sin azúcar” (una nota al pie previa en la novela lo señala) (Condé, 1989, p. 30), por lo tanto, es un creolismo que se asienta con la lectura de la novela.

2.2.2 Francés**2.2.2.1 Elipsis: eliminación de algunos elementos de una frase; situacional o gramatical**

Marcada entre paréntesis vacíos.

Ejemplo 1

Original

Son regard parcourut fiévreusement la pièce où les pieuses s’assoupissaient, à force, le chapelet mollement retenu par les doigts, les lèvres articulant pâteusement...

Traducción

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

Ejemplo 2

Original

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

habla hispana. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Bek%C3%A9>, fecha de consulta, 15 de enero de 2017.

Traducción

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

En francés, la construcción de oraciones explicativas o circunstanciales puede no incluir la preposición que las introduce. En español esta construcción es mucho menos frecuente y resulta extraña fuera del lenguaje literario. Para este tipo de oraciones elido la preposición como licencia literaria para evocar el francés del relato original.

2.2.2.2 Galicismos: vocablo o giro de la lengua francesa empleado en otra (DLE)

Esta categoría es, sin duda, la que implica las decisiones de traducción más difíciles. Es un riesgo para el texto meta quedar plagado de términos extraños que dificulten la lectura más de lo necesario o que dé la impresión de una lengua ajena, lejana, inescrutable. La intención es la contraria. Introducir ciertos galicismos en la traducción es una manera de profundizar la ficción y mostrar los idiomas que subyacen a la lengua de traducción; es una licencia literaria que uso con moderación, sobre todo, por la dificultad de encontrar un patrón que indique su pertinencia. Con esta categoría pretendo que la traducción deje entrever todas las capas lingüísticas que intervienen en la nueva ficción que crea la traducción: el español, lengua de escritura y de lectura; francés, lengua del original e idioma de ficción; y *créole*, idioma de ficción con intervenciones lingüísticas tanto en el texto fuente como en el meta. Marcado en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

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

Ejemplo 2

Original

Mais Emile Etienne avait haussé les épaules, traitant de « *couillonades* » sans fondement historique les propos de Francis Sancher.

Traducción

Pero Émile Étienne se había alzado de hombros, y tildó de “*collonadas*” sin fundamento histórico los asuntos de Francis Sancher.

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

Ejemplo 3

Original

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

Traducción

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

Calco la frase adverbial —es un galicismo por su uso como locución adverbial y no conjuntiva, como se usa en español, acompañada del relativo “que”—²² por razones, sobre todo, literarias, pues considero que el adverbio común en español, “siempre”, le restaría lirismo y ritmo a la oración.

2.2.2.3 Arcaísmos: expresiones en desuso

Marcado en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

Como es común en las ex colonias, hay palabras de las lenguas del colonizador que permanecieron inalteradas mientras que en la metrópoli siguieron un curso evolutivo.

²² Véase Fois (I. B. 1. b). En Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <http://www.cnrtl.fr/definition/fois> ; y Vez (Cada vez que). En *Diccionario de la Lengua Española* (DLE). Disponible en <http://dle.rae.es/?id=biPx6YF>

La primera parte de la novela, por ejemplo, titulada “El sereno”, es un arcaísmo usado en las Antillas para el atardecer. *Tour de cou* es un arcaísmo de *collier* (CNRTL); como “colgante” es de “collar” (DLE).

2.2.3 No-español

2.2.3.1 Barbarismos: escribir o pronunciar mal; extranjerismos

Marcado en cursivas.

Ejemplo 1

Original

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

Traducción

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

La banda a la que se refiere es, evidentemente, la Sonora Matancera, originaria de la provincia cubana de Matanzas, de ahí el nombre que recoge el gentilicio. En el buscador de Google hay algunas entradas con la forma “Sonora Mantecera” (125, para ser exactos; contra 453,000 para “sonora matancera”)²³ y la mayoría son vínculos a páginas de ventas en inglés o en francés. Esto quiere decir que hay un cambio fonético no muy extendido quizá por mayor facilidad de la combinación de fonemas en dichas lenguas. Conservo la errata para dejar una pista de que el español no es la lengua ni del narrador ni de los personajes, útil para el lector de la traducción²⁴.

3. Conclusión

La novela que da pie a este trabajo, cuyo origen está en una isleta del Gran Caribe llamada Guadalupe por Cristóbal Colón en 1493, en español se titularía *Travesía del manglar*, aunque se tradujera en medio de una ciudad inmensa donde los manglares más cercanos estén en peligro de extinción. Sin embargo, el trabajo de traducción puede afirmar sin dudas que el manglar no se atraviesa, porque, aunque la vida citadina, tan alejada del mar Caribe, no nos haya enseñado esas cosas, la investigación y el proceso de traducción dejan la frase zumbando en los oídos. “El manglar no se atraviesa”, le dice Vilma al muerto, escritor y extranjero, cuando éste menciona el título de la novela que él está tratando de escribir: *Travesía del manglar*. Es quizá hasta que uno intenta atravesar el manglar, física o metafóricamente, hasta que no se enloda y se

²³ Fecha de consulta, 7 de agosto de 2016.

²⁴ Como dato interesante, Condé usa la ortografía correcta al mencionar la misma banda en su relato autobiográfico *La vie sans fards* (2012, p. 64), lo cual indica que probablemente no sea una errata sino una decisión de escritura para profundizar la ficción.

enreda en sus raíces, cuando se percata de que la travesía no es tan simple, de que el traductor traduce algo más que lenguas y no puede limitarse a las superficies de un texto, tiene que lograr que en su lengua sean perceptibles todos los rasgos que construyeron la ficción del original. Es precisamente traduciendo textos como el de Condé, o leyendo los de Roa Bastos y de Chamoiseau, los tres autores de sociedades bilingües y diglósicas, cuando el lector-traductor puede detectar que un texto tiene lenguas que se adivinan a primera vista, pero que no son sólo la herramienta del autor, sino que son la materia prima del relato y de los personajes; los idiomas de ficción se revelan indisociables del texto.

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

En el terreno práctico, hay dos aspectos que intervienen en la forma de tomar decisiones para este trabajo. El primero es que en la traducción que aquí presento puedo no tomar en cuenta el factor editorial dado que éste es un trabajo académico y, si bien estuve consciente durante el proceso de que las políticas editoriales son el último filtro por el que pasa una traducción, por lo menos en los ejemplos presentados del capítulo traducido “Lucien Évariste” no es así, por lo que quizá haya tomado decisiones más arriesgadas de lo que permitiría una editorial mexicana promedio, cosa que tiende a volver conservadoras, si no en el corto, en el largo plazo, las decisiones del traductor. En segundo lugar, las decisiones están influidas por el entorno cada vez más tecnologizado e interconectado en el que habito, por lo tanto, considero que la decisión de creolizar el texto meta en la medida en la que lo hago se debe al supuesto de que el lector no estará del todo desprotegido frente al texto, pues las herramientas de consulta son cada vez más democráticas (aunque no lo suficiente). Muy probablemente, en otro contexto menos globalizado las decisiones habrían tendido a un español más estándar, si es que tal cosa existe.

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

el [discurso] que por sí mismo constituye un nuevo momento en la vida de la lengua” (Schleiermacher, 2000, pp. 35, 37), y añade algo importantísimo para la traducción en general y, en este caso, para la traducción de la literatura francoantillana al español: si la práctica es aislada, el “hálito extranjero” no logrará soplar sobre el lector con la misma fuerza que si existiera todo un universo de textos de esos parajes; la comparación de muchas traducciones y visiones distintas podrían dar una idea más profunda de la lengua original, lo cual sólo se logra con traducciones en masa (*Ibid.*, p. 73). El llamado es claro: hay que traducir todo lo traducible.

Mi postura se puede resumir, tras las páginas desplegadas, en la afirmación y advertencia al mismo tiempo de que el manglar no se atraviesa y, por lo tanto, en que la traducción debe mostrarlo.

Referencias

- Ameke, F. K (1999). The Typology and Semantics of Complex Nominal Duplication in Ewe. *Anthropological Linguistics*, 41(1), 75-106.
- Bajtín, M. (2011). *Las fronteras del discurso*. (L. Borovsky, trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Borges, J. L. (1952). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible en www.cnrtl.fr
- Cervantes Saavedra, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*, II (XXVII). Madrid: Edaf.
- Condé, M. (1989). *Traversée de la mangrove*. Barcelona: Mercure de France.
- Condé, M. (2012). *La vie sans fards*. París: JC Lattès.
- Diccionario de la lengua española* (DLE). Disponible en dle.rae.es
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas*. (E. C. Frost, trad.). México: Siglo XXI.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. París: Gallimard.
- Hazaël-Massieux, M. C. (2011). Les langues créoles. Formation et évolution dans le contexte de contacts de langues dans la Caraïbe. *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout de lingua Latina*, (6). Recuperado de http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Les_langues_creoles-relevé_corrigé_17_5.pdf, fecha de consulta, 15 de enero de 2016.
- Lalueza-Fox, C. et al. (2001). MtDNA from extinct Tainos and the peopling from the Caribbean. *Ann. Hum. Genet.*, (65), 137–151.
- Lotman, Y. M. (2005). El concepto del lenguaje del arte literario. En J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX, una antología* (237-249). Madrid: Akal.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1991). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Olea Franco, R. (s/f). *Prontuario de retórica, manual para alumnos del CELL*. México: Colmex. Mimeo.

- Perujo Melgar, J. M. (2006). Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent. *Quaderns. Revista de traducció*, (13), 107-124.
- Redouane-Baba Saci, S. (2015). La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques: Hétérolinguisme dans *Origines* de Maalouf. *Multilinguales*, (5), 125-146.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- Roa Bastos, A. (1979). *Hijo de hombre*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Robert, P. (2012). *Le Petit Robert*. París: Dictionnaires Le Robert.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. (V. García Yebra, trad., edición bilingüe). Madrid: Gredos.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel*. (A. Castañón y A. Major, trads.). México: FCE.
- Tolstoi, L. (2008). *Guerra y paz*. (Sin traductor). México: Tomo.