

## La traducción como proyecto editorial. Análisis de dos traducciones de *L'espace d'un cillement* de Jacques Stéphen Alexis<sup>1</sup>

Nadxeli Yrizar Carrillo  
[nadxeliyrizar@gmail.com](mailto:nadxeliyrizar@gmail.com)  
Universidad Iberoamericana  
El Colegio de México

### Resumen:

En este artículo se contrastan dos traducciones de la novela *L'espace d'un cillement* del autor haitiano Jacques Stéphen Alexis para mostrar cómo el papel de las editoriales obedece a dos intenciones culturales distintas para presentar el libro, a los traductores y el lugar que cada uno de ellos ocupa en las publicaciones respectivas. La primera, *En un abrir y cerrar de ojos* es una traducción al español de Jorge Zalamea, publicada en México por Ediciones ERA diez años después de que apareció escrita en francés y la segunda, *In the flicker of an eyelid* es una traducción al inglés de Carrol F. Coates y Edwidge Danticat, publicada treinta y tres años después por la Universidad de Virginia en Estados Unidos. Mientras la publicación al español acentúa el carácter sociopolítico de la novela como parte de un pensamiento revolucionario común en América Latina en la época y resalta el papel histórico tanto del autor como del traductor, la publicación estadounidense reivindica la estética literaria afrocaribeña mediante su traducción y los comentarios que acompañan a la novela, otorgando al traductor un amplio control sobre la publicación. Las estrategias de traducción opuestas empeladas por los traductores presentan la novela de manera diferente en la cultura importadora; la traducción al español es literal y deja una huella de extrañeza en el texto con la que el lector debe lidiar, sin embargo, la traducción al inglés es fluida y explicativa, eliminando cualquier obstáculo posible entre el lector y el texto.

**Palabras clave:** traducción, proyecto editorial, J.S. Alexis, *En un abrir y cerrar de ojos*, francofonía.

**Translation as a Publishing Project. Analysis of two Translations of Jacques Stephen Alexis' *L'espace d'un cillement***

### Abstract:

In this article, I contrast two translations of *L'espace d'un cillement*, by the Haitian author Jacques Stéphen Alexis to illustrate how the role of the publisher obeys two distinct cultural intentions in presenting the book, the translators, and the role of the two translators in the respective publications. The first, *En un abrir y cerrar los ojos*, is a translation into Spanish by Jorge Zalamea, published in

<sup>1</sup> Este artículo se desprende de la investigación realizada y publicada en Yrizar Carrillo, Nadxeli "La polifonía en *L'espace d'un cillement*" (Tesis El Colegio de México, 2012) bajo la dirección de la Dra. Danielle Zaslavsky y la Dra. Laura López Morales.

Mexico by Ediciones ERA ten years after the French edition. The second, *In the flicker of an eyelid*, is a translation into English by Carrol F. Coates and Edwidge Danticat, published thirty-three years after the French publication by the University of Virginia in the United States. The publication in Mexico emphasizes the sociopolitical character of the novel as part of a common revolutionary thinking in Latin America at that time, highlighting the historical role of the author as well as the translator. On the other hand, the publication in the United States reclaims the Afrocaribbean literary esthetic through the translation and the accompanying commentary, and gives the translator broad control. The translation strategies employed by the translators reveal the contrasting ways in which the novel is presented into its importing culture; the translation into Spanish is literal, leaving a strange trace in the text that it is up to the reader to address, whereas the translation into English is fluid and explanatory, and eliminates the obstacles between the reader and the text.

**Keywords:** Translation, editorial project, J.S. Alexis, *In the Flicker of an eyelid*, francophony.

### **La traducción como proyecto editorial. Análisis de dos traducciones del *L'espace d'un cillement* de Jacques Stéphen Alexis**

#### **Résumé :**

Dans cet article, on compare deux traductions du roman *L'espace d'un cillement* de l'écrivain haïtien Jacques Stéphen Alexis, pour montrer comment le rôle joué par les maisons d'édition répond à deux intentions culturelles différentes au moment de présenter l'ouvrage et les traducteurs, ainsi que la place que chacun d'eux occupe dans les publications respectives. La première traduction, *En un abrir y cerrar de ojos*, est faite par Jorge Zalamea et publiée au Mexique par Ediciones ERA dix ans après l'apparition de l'œuvre en français. La deuxième, *In the flicker of an eyelid*, est une traduction faite par Carrol F. Coates et Edwidge Danticat, publiée trente-trois ans plus tard par l'Université de Virginie, aux États-Unis. D'une part, la publication en espagnol met l'accent sur le caractère sociopolitique du roman comme partie d'une pensée révolutionnaire commune en Amérique Latine à l'époque, en plus de souligner le rôle historique de l'auteur et du traducteur. De l'autre, la publication américaine revendique l'esthétique littéraire afro-caribéenne grâce à cette traduction et aux commentaires qui l'accompagnent, ce qui donne au traducteur un contrôle sur la publication. Les stratégies de traduction utilisées par les traducteurs nous montrent le contraste entre deux manières différentes de présenter le roman dans la culture importatrice : la traduction à l'espagnol est littéral et laisse une trace d'étrangeté sur le texte que le lecteur doit aborder ; la traduction anglaise, à l'inverse, est fluide et explicative, ce qui élimine tout obstacle entre le lecteur et le texte.

**Mot clés :** traduction, projet éditorial, J.S. Alexis, *En un abrir y cerrar de ojos*, francophonie.

## **1. Introducción**

*L'espace d'un cillement* es la tercera novela de una tetralogía que el autor haitiano Jacques Stéphen Alexis planeaba escribir sobre la identidad caribeña y no alcanzó a concluir porque fue asesinado dos años antes de terminar el proyecto. Escrita en francés con inserciones de *creóle* haitiano, español e inglés, esta novela no sólo pone de manifiesto la multiculturalidad en Haití, sino que resalta la desigualdad en el intercambio entre culturas lingüísticas al interior de esa comunidad. Esta es una característica compartida por las literaturas poscoloniales francófonas en donde los autores, como Alexis, establecen complejas relaciones lingüísticas con sus proyectos de creación. Lise Gauvin, especialista en literatura francófona, llama al fenómeno "sobreconsciencia lingüística" que es para el escritor:

una consciencia de la lengua como si fuera un vasto laboratorio de posibilidades, como una cadena infinita de variantes cuyo único límite es un cierto umbral de legibilidad, la competencia del lector, pero un lector al cual hay que provocar así como seducir. En estos textos abiertos a la lengua se perfila la utopía de una babel amigable (Gauvin, 1997, p. 10)<sup>2</sup>.

Esto se refleja en la actitud que asumen los escritores hacia su lengua de escritura y que no sólo se explicita, sino que conduce a estrategias textuales y literarias específicas que desafían la traducción.

*L'espace d'un cillement* es la novela que la crítica ha considerado menos militante o ideologizante entre las novelas de J.S. Alexis por tratarse de una historia de amor, aun cuando lo que plantea es el despertar de los sentidos como camino hacia el despertar de la conciencia, dibujando las relaciones humanas como relaciones de poder. Alexis pensaba que la lengua y la literatura eran un campo de resistencia en un mundo marcado por el racismo, la herencia colonial, la desigualdad y la explotación y que la novela, como género, tenía la finalidad práctica de permitir crear nuevas formas de vida y de pensamiento. Este artículo pretende, mediante un análisis contrastivo de las publicaciones, resaltar la función de las dos traducciones: una al español traducida por Jorge Zalamea y publicada en México por Ediciones Era en 1969, diez años después de su primera publicación en 1959 por Gallimard en Francia; y otra al inglés, traducida por Carrol F. Coates y Edwidge Danticat publicada por la Universidad de Virginia en Estados Unidos en 2002. La idea es contrastar el papel de las editoriales para presentar el libro, las traducciones y el papel de los paratextos<sup>3</sup> que acompañan a la novela, a los traductores y el lugar que cada uno de ellos ocupa en las publicaciones respectivas. También observar las decisiones de traducción y resaltar cómo las editoriales y los traductores apuntan hacia contextos de recepción muy distintos.

## 2. La novela, el autor y su contexto

*L'espace d'un cillement* es la historia de El Caucho y La Niña, dos cubanos que se conocieron en la infancia en una provincia del oriente cubano. Años después se encuentran en Haití sin recordar que ya se conocían, se enamoran y poco a poco van recuperando la memoria de su pasado olvidado. Ella es una prostituta en el *Sensation Bar*

<sup>2</sup> Cuando no esté indicado en la bibliografía el nombre del traductor al español y los títulos de artículos y libros aparezcan en francés, en inglés o en portugués, implica que las traducciones de las citas son mías, para efectos del artículo.

<sup>3</sup> Gérard Genette (1989) establece en *Palimpsestos* una categorización sobre las relaciones de transtextualidad, entendida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (p. 10) y dentro de su clasificación de dichas relaciones se encuentran los paratextos que son el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (p. 11) y que orientan en cierta medida la recepción de la obra y las expectativas del lector. Para Genette, las diferentes formas de transtextualidad, entre las que se encuentra la paratextualidad, “son, a la vez, aspectos de toda la textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos” (p. 18) con excepción de la architextualidad que es la que determina los géneros literarios. Si bien Genette posteriormente establece una subcategorización para diferenciar entre los paratextos a los peritextos (escritos por el autor) y epitextos (para difundir la obra fuera de la publicación), para este análisis dicha distinción no es particularmente útil.

que al perder la memoria pierde también la posibilidad de sentir placer. El Caucho es mecánico y líder sindical. La anécdota tiene lugar en Haití, durante la Semana Santa de 1948, incluye un gran número de referencias históricas y culturales que enmarcan el encuentro de los protagonistas resaltando el contexto caribeño de la década de 1940 y en particular de la historia cubana.

La novela está dividida en siete capítulos que corresponden a siete días. Seis de ellos llevan el nombre de *mansions* y están numeradas (*Première mansion: La vue; Deuxième mansion: L'odorat; Troisième mansion: L'ouïe; Quatrième mansion: Le goût; Cinquième mansion: Le toucher; Sixième mansion: Le sixième sens; Coda: L'espace d'un cillement*). Cada mansión está dedicada a un sentido sensorial que determina el punto de vista de la narración, más una mansión dedicada al “sexto sentido”, que tal vez represente a la conciencia, y una “coda”, como si la novela fuera un movimiento de una obra más amplia, según lo explica Florence Alexis, hija de Jacques Stéphane Alexis en una carta que se añadió a manera de prefacio a la edición en francés de 1983, (Alexis, 1959, pp. IV-XIX).

En el epílogo al libro en inglés, Carrol F. Coates, traductor, prologuista y editor de la novela, se pregunta por el sentido que J.S. Alexis podría haber dado a la palabra *mansión* que no era de uso común en el siglo veinte, y señala su hipótesis acerca de la elección de la palabra en relación a “la expresión utilizada por King James en su versión del Nuevo Testamento”:

“En casa de mi padre hay muchas mansiones” (Juan 14: 2). En la traducción de la Biblia de Louis II aparece como *demeure* (un significado arcaico de mansión en francés). Esa palabra significaba también una parada de relevos a lo largo de la principal carretera hacia Roma (utilizada por los oficiales romanos como parada de descanso) (Alexis, 2002, p.266).

Coates propone al *Sensation Bar*, lugar donde se conocen los personajes, como la parada de La Niña en su viaje hacia el encuentro de sí misma.

Las primeras cuatro mansiones: *La vue* (La vista), *L'odorat* (El olfato), *L'ouïe* (El oído) y *Le goût* (El tacto) están dedicadas al proceso de atracción y encuentro entre La Niña y El Caucho, y no es sino hasta la quinta mansión: *Le toucher* (El tacto), durante el Jueves Santo, cuando se lleva a cabo la *pasión*, en términos bíblicos, de la Niña. Mario, el patrón dio a las prostitutas el día libre. El Caucho entra al bar y pregunta a La Niña si tiene tiempo de escucharlo. Ella impulsivamente lo invita a bailar, se besan y se van a su cuarto. En la cama, al final del capítulo, ambos personajes recuerdan su pasado en común. La Niña logra sentir placer y El Caucho la identifica como Eglantina Covarrubias, su amor de infancia.

La mansión *Le sixième sens* (El Sexto sentido) sucede del Viernes Santo al Sábado de Gloria por la mañana. Entonces cada uno explora el cuerpo y la personalidad del otro mientras reflexiona sobre el pasado. El sexto sentido ubicado en el recuerdo sensorial, en la piel como lugar de impresión de huellas y memoria identitaria: “recordar será el primer acto de libertad mediante el cual La Niña tratará, de ahora en adelante, de desafiar la fatalidad de las inhumanas estructuras sociales” (Alexis, 1969 p. 182).

El gran tema de la novela radica en la pregunta sobre la identidad y, para poder responder a ella, los dos personajes recurren a sus tradiciones, a su entorno, a la lengua como herramienta de construcción de la memoria y como herramienta reconfiguradora de mundos posibles. No es azaroso que los traductores hayan escogido este texto. Jacques Stéphen Alexis era un escritor y militante político que buscaba, al igual que Jorge Zalamea<sup>4</sup>, la edificación del hombre a través de la literatura: “la noción del escribir como servicio a la sociedad” (López, 2014, p. 536) y al igual que Jorge Zalamea, Carrol F. Coates y Edwidge Danticat, poner de relieve al arte como lugar de resistencia y de diferencia, es decir, para otras miradas del mundo. Esta novela desafía la traducción por la forma en que manipula las lenguas que participan en el texto haciéndolas dialogar y construyendo un nuevo espacio al interior de la novela como se puede observar en las aclaraciones, de las que hablaré más adelante, que Carrol F. Coates pudo incorporar en “A note on the translation” (Alexis, 2002, p. 272.). Su proceso de traducción descansa en una minuciosa investigación para acercarse al texto, interpretarlo y transformarlo al reescribirlo al inglés.

La postura de Alexis es compleja y llena de contrastes. En su identidad caribeña, Alexis es un francófono americano y no siempre es fácil saber lo que pesa más en su proceso creativo, si su francofonía o su latinoamericanismo. Eligió el francés como lengua de expresión y no el *creóle* con la intención de ser escuchado fuera de las fronteras de Haití. Sus protagonistas se mueven entre la fascinación por la magia, la superstición y el activismo político y están emparentados con personajes reconocibles del contexto latinoamericano. Para J.S. Alexis el amor parece ser la respuesta contra la desigualdad social dado que representa aquello que atraviesa al sujeto y le permite reconocerse con sus pares mediante los sentidos de la percepción, es decir, reconocerse en el otro a partir de la forma de moverse en el mundo, de nombrarlo, vivenciarlo y aprehenderlo. Por eso *L'espace d'un cillement* está conformado por capítulos-mansiones de los sentidos; cada uno determina el lugar desde el que se percibe el encuentro de los personajes. La novela está llena de americanismos, de música caribeña, de expresiones y nombres latinoamericanos. Es una novela donde se escucha una diversidad de lenguas en la voz de los personajes y se alternan las perspectivas desde donde se narra.

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

Fue durante la época de la ocupación que nació Jacques Stéphen Alexis, el 22 de abril de 1922 en Gonaïves, Haití. Su madre fue descendiente de Jean-Jacques Dessalines, el libertador y fundador de Haití. Su padre, autor del *Negro enmascarado* (1933) fue un abogado y político que militó mucho tiempo en el movimiento liberal de principios de siglo. Más tarde fue enviado a Europa en un puesto diplomático; y en ese continente, Jacques Stéphen

---

<sup>4</sup> Más adelante, en la sección sobre los traductores explicaré más ampliamente la relación de los traductores con el autor y con *L'espace d'un cillement*.

comenzó sus estudios. En 1930 la familia regresó a Haití y J.S. Alexis terminó su formación en el liceo e ingresó a la Facultad de Medicina.

A principios de la década de 1940 fundó la revista política y literaria *La Ruche*, cuyo lanzamiento coincidió con la presencia en Haití de importantes exponentes de la escena cultural internacional: el poeta de la Negritud Aimé Césaire, el surrealista André Bretón y el pintor Wilfredo Lam. El primer número de la revista estuvo dedicado al movimiento surrealista, el cual logró una resonancia importante dentro y fuera de Haití. En 1946 *La Ruche* lanzó otro número especial en homenaje a los hombres que lucharon contra el fascismo. Allí “se invitaba abiertamente a la insurrección que todo pueblo tiene el deber histórico de ejercer cuando se le arrebatan todas las formas legales de su paciencia” (Depestre, 1974, p. xxii). En ese momento Haití estaba regida por la dictadura de Lescot<sup>5</sup>, quien prohibió la publicación de *La Ruche* y encarceló a René Depestre y Théodore Baker, los dos principales responsables de la revuelta, mismos que fueron liberados debido a las protestas que se suscitaron. En respuesta se organizó un Comité General de Huelga que convocó al paro general en enero de ese mismo año.

Los artistas y activistas estudiantiles agrupados en torno a *La Ruche* eran una generación de jóvenes con espíritu subversivo, interesados en la vanguardia surrealista, poseedores de una llama revolucionaria y deseosos de promover el cambio social mediante la denuncia artística, por lo que propusieron nuevas formas estéticas que rompían con el canon aceptado hasta el momento, fomentaron la discusión académica e impugnaron la desigualdad e injusticia sociales.

Durante los diez años siguientes Haití padeció gobiernos marcados por una constante política de represión, lo que provocó el exilio de Alexis a Francia donde continuó sus estudios de medicina con una especialización en neurología. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, conoció a Léopold Sédar Senghor, ideólogo de la Negritud. Se acercó a las vanguardias progresistas como el existencialismo y el surrealismo<sup>6</sup>. Hizo amistad con Louis Aragon quien había abandonado el surrealismo por el compromiso político que implicaba impulsar el realismo soviético.

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

<sup>5</sup> Louis Élie Lescot fue presidente de Haití del 15 de mayo de 1941 al 11 de enero de 1946.

<sup>6</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, el surrealismo ya no existía como movimiento dado que sus miembros se dispersaron por diferentes partes del mundo, donde dejaron una huella estilística. En Estados Unidos se produjo el expresionismo y el arte pop; en México y en América Latina se mantuvo una secuela surrealista con exponentes como Max Ernst, Leonora Carrington o Luis Buñuel.

La dictadura encabezada por François Duvalier incrementó el hostigamiento contra Alexis aprovechando el apoyo económico y militar de los Estados Unidos. El activismo de Alexis había empezado a cobrar importancia internacionalmente y fue invitado a China en 1961, donde se pronunció por la unidad del movimiento comunista internacional. Al poco tiempo, en junio de ese mismo año:

la prensa francesa denunció la desaparición de Jacques Stéphen Alexis. Múltiples versiones se tejieron en torno a ese hecho, sin embargo, la más difundida refiere que al desembarcar en una playa en el norte de Haití, en abril de 1961, Alexis fue apresado por la policía local. ¿Qué sucedió con Alexis? [...] No se sabe (Boadas, 1989 p. 101).

Su asesinato no fue reconocido por el gobierno haitiano de manera oficial. Alexis dejó dos novelas inconclusas; *L'Elgantine* (última parte de la trilogía, que no llegó a ser tetralogía como estaba pensada) y *Étoile Absynthe*, además de un gran número de artículos, ensayos y textos culturales y sociopolíticos, según nos narra Gérard Pierre-Charles en su epílogo "sobre el autor" (Alexis, 1969, pp. 221-228) a la traducción al español de *L'espace d'un cillement*, publicada por la editorial ERA.

La personalidad y la escritura de J.S. Alexis estuvieron permeadas por una constante lucha de tensiones ideológicas en donde convergieron sus diferentes intereses: la cultura francesa y la cultura haitiana, Europa y América Latina, el marxismo, la negritud, la ciencia y la literatura. Era un ferviente activista político, fascinado por el mito y lo maravilloso. Alexis oscilaba entre la idea de realidad y el idealismo en donde el amor parecía ser la respuesta universal, que él proponía, contra la desigualdad social:

[El Caucho y la Niña] son dos hijos recuperados del radiante Caribe. Serán los primeros en la cuerda hacia la edad de la razón de la humanidad, el tiempo en que sea recuperada la contradicción entre sensibilidad y razón, la edad del amor (Alexis, 1969 p.208).

### 3. Las traducciones, los traductores y los proyectos editoriales

No es azaroso que las dos traducciones de *L'espace d'un cillement* que aquí se analizan hayan cristalizado en proyectos editoriales tan disímboles. Por un lado, el de Ediciones ERA cuya traducción al español se publicó diez años después de la primera edición de Gallimard en francés, en la década de los sesenta y la traducción al inglés publicada por CARAF Books treinta y tres años después por la Universidad de Virginia.

Partiré de que, para las traducciones, como señala Tomás Segovia acerca de la traducción de poesía pero que podemos hacer extensivo a la traducción en general, el problema es tener que traducir algo que es la lengua y algo que no lo es. Cada lengua de cada cultura tiene su sonido, su ritmo, sus rimas:

lo que constituye la materialidad de la lengua, en la que ésta no puede dejar de apoyarse pero que para ella es contingente y exterior. Pues la lengua es significación, es decir un fenómeno relacional, y las relaciones por su parte son entidades puramente inmateriales aunque se establezcan entre cosas materiales (Segovia, 2007, p.36).

En lo que se dice siempre hay algo más que sobrepasa al sistema de significación comprendido en la lengua y que tiene que ver con la cultura, el momento histórico, el

sujeto que enuncia y todo su contexto. De la misma manera, la traducción implica un trabajo de mediación:

Las traducciones son un género de producciones escritas que se derivan de otras producciones, a las que se supone reproducen textualmente. [...] Las traducciones dentro de la cultura que las encarga, funcionan desprendidas de sus orígenes foráneos; se asimilan a esa cultura, diversidad de formas de ejecución, y de perfiles de los ejecutantes, y la adscripción del producto final a la cultura de llegada hacen de esta práctica intelectual un punto de observación singular para entender algunos aspectos de la representación que de sí mismas se hacen una cultura, una lengua o una nación, los comportamientos de las élites intelectuales y la circulación de ideas. [...] No hay transmisión cultural sin traducción (Payás, 2007, pp. 1-2).

Por tal motivo podemos retomar lo que señala Jorge Luis Borges a propósito de las traducciones de Homero en su ensayo “Las versiones homéricas” y que vale para la traducción en general. Borges afirma que las traducciones son la suma de énfasis y omisiones de un hecho móvil: el texto (Borges, 1989). Puesto que cada traductor o traductora es primero un lector o lectora y cada traducción es una propuesta de lectura en donde se resaltan, a veces de manera consciente, a veces de manera inconsciente, ciertos aspectos del texto. Por ello, como señala Patricia Willson en *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, las traducciones forman parte de un determinado contexto social donde los traductores no son meros decodificadores de mensajes en lenguas extranjeras, sino agentes culturales, actores sociales, partícipes de proyectos políticos, intelectuales o de mediación cultural (Willson, 2004). Por lo tanto, resulta pertinente analizar las traducciones como un eslabón más en la cadena de producción del libro dado que la publicación de textos adquiere una connotación determinada en función de la época, de la colección en que se inserta y de todos los paratextos que acompañan la publicación porque, como señala esta estudiosa, la traducción se presenta a la cultura importadora con un fin específico no necesariamente explicitado, pero sí desprendible de la publicación en su totalidad.

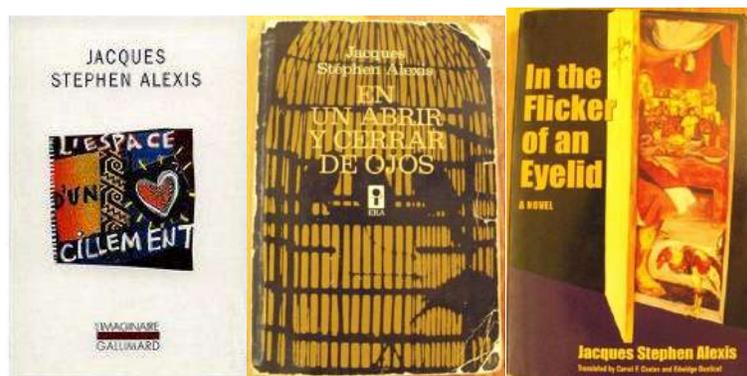


Figura 1. Portadas (© Éditions Gallimard, © Ediciones Era, © University of Virginia Press).



Figura 2. Portadas interiores (© Éditions Gallimard, © Ediciones Era, © University of Virginia Press).

TABLE		Contents	
	Parabola: MEXICO	In the Flicker of an Eyelid	v
Le me	11	First Movement, Sept	1
	December: MEXICO	Second Movement, Sept	27
L'adret	67	Third Movement, Hearing	903
	January: MEXICO	Fourth Movement, June	645
L'été	157	Fifth Movement, March	177
	February: MEXICO	Sixth Movement, The South Seas	111
Le goût	211	Coda	139
	May: MEXICO	Chorus	337
Le mouchoir	235	"Honor to Jacques Sakel," by Florence Alexis	341
	September: MEXICO	Afterword by Carroll F. Coates and Edwidge Danticat	355
Le système sera	311	A Note on the Translation	375
	China	Acknowledgments	379
L'espace d'un cillement	335	Bibliography	376

Figura 3. Índices (la publicación de Ediciones Era no cuenta con uno) (© Éditions Gallimard, © University of Virginia Press).

Tal es el caso de las traducciones de los dos proyectos editoriales que se exponen a continuación: *En un abrir y cerrar de ojos* traducido por Jorge Zalamea e *In the flicker of an eyelid* traducido por Carrol F. Coates y Edwidge Danticat. Hay treinta y tres años de diferencia entre ambas traducciones, las cuales además de ir dirigidas a comunidades lingüísticas diferentes, también descansan en dos representaciones diferentes del quehacer traductivo dependiendo del papel que buscan desempeñar los textos en la cultura de llegada.

Si se parte de que todo discurso se desarrolla dentro de un determinado contexto que deja huellas identificables, es necesario observar las estrategias utilizadas por los traductores al llevar un texto a una nueva lengua, dado que toda traducción responde a una intención previa, un *skopos* (Vermeer, 2000) y que el tipo de lectores al que se dirige determina su factura. Por ello cada publicación promueve a un lector específico de acuerdo con la representación que se tenga del texto traducido, así como de su recepción.

*L'espace d'un cillement* fue escrito en francés porque su autor quería que su texto trascendiera las fronteras haitianas, lo que logró al momento de su publicación en Francia por Gallimard; dos editoriales del continente americano decidieron traducir la

novela y también publicarla. Ediciones ERA se fundó en México a finales de la década de 1950 con una definida toma de posición frente al acendrado anticomunismo gubernamental que imperaba en ese momento, como lo señala Rafael Vargas en un texto por el cuarenta aniversario de la editorial:

Del catálogo histórico de Ediciones ERA –casi mil títulos—, cerca de 400 obras (sean de historia, antropología, sociología, filosofía, economía, ciencia política), tienen un claro corte político. Una fracción de ellos, comprensiblemente se refiere a la Guerra Civil española y al franquismo. Pero, desde el comienzo, ERA también prestó atención a los conflictos raciales en Sudáfrica, a los procesos políticos en América Latina, al estudio del marxismo, al análisis de la Revolución Mexicana, a la composición del Estado mexicano y a las luchas urbanas y campesinas del país. ERA ha tenido siempre una posición de vanguardia en ese terreno y no es exagerado decir que su peso en la formación de la cultura política de muchos mexicanos es definitivo. Lo mismo puede decirse, por supuesto, en relación con los otros dos grandes apartados que destacan en su catálogo: la literatura y las artes plásticas (Vargas, 2011, s/p).

Por lo tanto, la publicación de la novela de J.S. Alexis se inscribe en una línea sociopolítica, obedece a un gesto militante en pro de un cambio social y a la vez incluyente, con la idea de importar ciertos discursos sociales que ayudaran a la construcción “intelectual” de una nación mexicana diferente. La traducción se legitima tanto por el traductor Jorge Zalamea, intelectual y político colombiano, como por el epílogo “Sobre el autor” de Gérard Pierre-Charles, activista político haitiano. En la contraportada se lee:

Alexis alcanzó a producir, antes de ser asesinado por la tiranía duvalierista, tres grandes novelas. Al presentar hoy la última de ellas en magistral traducción de Jorge Zalamea, ERA pone en manos de nuestro idioma una de las aportaciones más valiosas al gran acervo de la moderna narrativa latinoamericana (Alexis, 1969, contraportada).

Con este comentario es posible constatar que la editorial otorga gran importancia a la traducción de este texto para acrecentar, en términos de Pascale Casanova, el *capital literario* de América Latina. No hay otra mención en el libro al traductor salvo por la portadilla donde se lee versión de Jorge Zalamea, sin embargo se puede constatar que dentro de esta publicación, lo que resultaba de gran importancia para reforzar el argumento político y estético que abanderaba la editorial, son el autor del texto y el papel sociopolítico tanto del traductor como del autor del epílogo cuyo prestigio era ampliamente conocido en la época ya que como se afirma en la investigación de Andrés López Bermúdez, *Jorge Zalamea, enlace de mundos: que hacer literario y cosmopolitismo (1905-1969)*, a propósito de Zalamea como intelectual de una época,

se puede corroborar en Zalamea cómo se ubica al intelectual en la sociedad de masas, esto es: no es un simple observador, pues en sus manos y escritura hay un profundo compromiso moral, un compromiso por transformar o mejorar la vida social (López, 2014, p. 528).

valores compartidos por Ediciones Era en su compromiso con la democratización de la cultura en México y América Latina.

De manera contrastante CARAF Books se desprende del mundo académico y busca, para su difusión, primeras traducciones al inglés de textos afrocaribeños a los que

acompaña con textos críticos y contextuales. En la publicación de *In the flicker of an eyelid*, se especifica en la portada que se trata de una novela. Los dos traductores aparecen con letra más pequeña debajo del nombre del autor. El libro forma parte de la colección *Caribbean and African Literature translated from French* que, en muchos casos publica, por primera vez en inglés, textos literarios con una traducción realizada por especialistas; en la página legal se especifica que hubo una supervisión editorial<sup>7</sup> y que la traducción fue supervisada y aprobada por el Ministerio Francés de Cultura y el Centro Nacional del Libro. En otras palabras, la traducción queda legitimada por las instancias culturales francesas y en las páginas publicitarias al final del libro se puede leer:

Un número de escritores de diferentes culturas en África y el Caribe sigue escribiendo en francés aun cuando su comunicación diaria se lleve a cabo en otra lengua. Mientras tanto, este uso del francés lleva su visión creativa a un público internacional más amplio, enriquece e inevitablemente deforma las convenciones del francés clásico, produciendo nuevos giros idiomáticos que al conquistar un lugar propio son dignos de valorarse. El trabajo de estos escritores francófonos ofrece una mirada invaluable a un grupo muy variado de culturas complejas y en evolución. CARAF Books fue fundada en un esfuerzo por hacer llegar estas obras al público de lectores anglófono. (...) Para estudiantes, académicos y lectores en general (Alexis, 2002, *Addenda*).

Con esta nota podemos confirmar el interés de la editorial por la difusión cultural, por las traducciones y por los autores poniendo el énfasis en las manipulaciones sobre la lengua meta. La estrategia de captación de lectores implementada por CARAF Books resulta clara: la legitimidad de la traducción descansa en la competencia académica de los traductores-especialistas.

Estas dos publicaciones, como se dijo anteriormente, se presentan al mundo de manera distinta, para ERA lo importante es destacar los valores incluidos en la novela como parte del pensamiento revolucionario del autor y no tanto las manipulaciones sobre la lengua, mientras que para CARAF Books el valor del texto reposa en su estética. Ninguna de las dos posturas es excluyente, ambas editoriales publican el texto tanto por su valor estético como por su interés en el autor y el pensamiento que promovía. Sin embargo, cada editorial coloca el énfasis en un aspecto en particular. La figura de los traductores como la de la traducción se dibuja de manera muy contrastante.

Para tratar de explicar este contraste podemos recurrir a la estudiosa de la traducción Pascale Casanova quien afirma que:

La traducción es un *intercambio desigual* producido en un universo altamente jerarquizado. De la misma manera se puede describir como una forma específica de la relación de dominio que se ejerce en el campo literario internacional; y también por ello, la apuesta esencial en las luchas por la legitimidad que se libran en este universo, es decir, como una de las principales vías para la consagración de autores y de textos (Casanova, 2002, s/p).

Esta desigualdad estructural, apunta Casanova, obliga a definir la traducción como una relación de poder entre tres instancias involucradas: las lenguas que participan en la traducción, el autor y el traductor. Para entender la función de la traducción en la cultura

---

<sup>7</sup> En la primera página de la izquierda se indica que Carrol F. Coates también es el editor.

meta se vuelve necesario observar tanto el lugar que ocupan la lengua fuente y la lengua meta en el campo literario internacional; y finalmente analizar la posición del traductor y de los diversos agentes que participan en el proceso de consagración de una obra para así determinar si se trata de una *traducción/acumulación* que sirve para que los espacios literarios importen capitales literarios; o bien una *traducción/consagración* en que la lengua dominante y consagrante busca importar un texto venido de un espacio literario dominado (Casanova, 2002).

Las dos traducciones de *L'espace d'un cillement* aquí analizadas son consagrantes. Desde la elección de J.S. Alexis del francés y no del *créole* como lengua de escritura hay una intención de difusión más allá de las fronteras que enmarcan la historia de El Caucho y La Niña. Y el tema y su tratamiento, motivaron a los traductores y las editoriales a dar a conocer la novela y al autor en el continente americano. Con enfoques distintos, las dos editoriales consideraron importante introducir en sus culturas este libro de J.S. Alexis. ERA en 1969 con la idea de hermanar a todos los países en donde se gestaron, desde diferentes trincheras, luchas revolucionarias y CARAF Books en 2002 resaltando el valor estético de la literatura de países africanos y caribeños que, por medio de sus élites intelectuales bilingües, eligieron el francés como lengua de expresión convirtiéndose en portavoces de su manera de metaforizar, fabular y ritmar el mundo fuera de sus comunidades.

Jorge Zalamea Borda (Santa Fe de Bogotá, 1905-1969) fue un escritor, poeta, dramaturgo ensayista, traductor y diplomático colombiano. “En su concepto, la función social del escritor conllevaba de manera inexorable el imperativo ético de la inclusión social por la vía de la cultura y de la dignificación de las condiciones materiales de las grandes mayorías” (López, p. 543); fue embajador de Colombia primero en México y después en Italia:

En la intención expresa de dar a conocer su trabajo, logró instituir genuinas y estables relaciones literarias (sobre todo, después de 1952, con exponentes de la literatura de los países del bloque socialista). Esto lo caracterizó entre los escritores colombianos de su época. Cultivó fuertes vínculos con personajes e instituciones foráneos que le posibilitaron dar a conocer en Colombia, y en América Latina, autores y aspectos de literaturas como la checa, la húngara o la rusa, principalmente. Al mismo tiempo trató de divulgar lo propio de Colombia, y de América Latina, en el resto del mundo, sobre todo en Europa Oriental y Asia, pero también en Estados Unidos, en este último con suerte adversa. [...] Promocionó entre públicos de lugares y lenguas diferentes la poesía de pueblos ancestrales. De la misma manera buscó reavivar el interés entre el público latinoamericano por la cultura y tradiciones de Francia, España, Inglaterra e Italia (López, 2014, pp. 528-529).

Durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo fue secretario de educación y después secretario general de la República de Colombia. En 1965 ganó en Cuba el premio Casa de las Américas con su obra *Poesía ignorada y olvidada*. En 1968 recibió el premio Lenin de la Paz. Tradujo la obra completa del nobel Saint-John Perse. Fue un personaje quien pensaba que a través de la cultura se podía garantizar la autonomía económica y de pensamiento de los ciudadanos para que se gobernaran a sí mismos como hombres libres. En ese sentido comulgaba con las ideas de Alexis quien encontraba en la literatura el mejor recurso para poner en contacto al pensamiento con el sentimiento y, lograr así, emanciparse.

Sobre los traductores Carrol F. Coates y Edwidge Danticat se puede decir lo siguiente: Carrol F. Coates es doctor en literatura, profesor investigador cuyos estudios se especializan en la estructuración poética del discurso métrico (literatura francesa de los siglos XVII y XIX); semiótica del teatro (teatro de Québec); literatura francófona en Haití (incluyendo su cultura y su historia); análisis estilístico y gramatical. Es editor de la colección CARAF Books (University Press of Virginia), especializada en traducciones del norte de África y del Caribe; editor asociado de *Calloo*, revista de artes y letras afroamericanas, caribeñas y africanas y editor de *Journal of Haitian Studies*. Por su lado Edwidge Danticat (nacida en 1969 en Puerto Príncipe) es una afamada escritora de origen haitiano que emigró a Estados Unidos en la adolescencia, y cuyas novelas, escritas en *creóle* y en inglés han sido traducidas al francés, coreano, alemán y sueco. Es una ferviente defensora de los derechos de los haitianos, dentro y fuera de la isla, y ha ganado numerosos premios de literatura en Estados Unidos. Ella hizo la revisión de los diálogos de los personajes femeninos dentro de la novela.

En el libro estadounidense los traductores parecen llevar las riendas de la publicación. El libro mexicano publicado por ERA visibiliza la traducción al calificarla de *magistral* y no hay ninguna intención de que se conozca más al traductor, tal vez por no obviar el prestigio con el que contaba Jorge Zalamea como intelectual. En contraste CARAF Books cede la palabra a los traductores dado que se incluyen notas a pie en que se manifiesta el traductor, un epílogo escrito por Carrol F. Coates conformado por un estudio sobre el autor y el contexto en que se escribió la novela, más un comentario sobre la traducción y una serie de agradecimientos a toda la gente que colaboró con los traductores de alguna manera.

#### 4. Estrategias de traducción

Para resaltar las estrategias utilizadas por cada uno de los traductores y, a partir de ellas, aventurar una hipótesis sobre los proyectos de traducción, recurro a la categoría de *heterogeneidades enunciativas* de Jacqueline Authier-Revuz, quien inspirada tanto por la polifonía batjiniana como por el psicoanálisis, definió el discurso mediante dos tipos de heterogeneidades: la *heterogeneidad mostrada* y la *heterogeneidad constitutiva*. Ella señala que la heterogeneidad proviene de una presencia sistemática del *otro* en el discurso. Es decir, la presencia de otros discursos dentro del discurso de un enunciante en específico, ya sea de forma *mostrada* o *constitutiva*. La *heterogeneidad mostrada* es aquella que se pone al descubierto, la que presenta al enunciadador como ajeno a su propio discurso, perceptible para cualquier interlocutor o lector, mientras que la *heterogeneidad constitutiva* por lo general opera en el espacio de lo no explícito, de lo semivelado (Authier-Revuz, 1984).

Dos de las estrategias más comunes de la *heterogeneidad mostrada* en términos de Authier-Revuz, son la *explicitación* y la *amplificación*. Ambas estrategias han sido ampliamente descritas por Chevalier y Delpont. A grandes rasgos, la *explicitación* es un procedimiento que permite al traductor volver explícito para su lector, algo que sería implícito en el texto fuente. Por su parte, la *amplificación* consiste, también a grandes rasgos, en agregar información que el traductor juzga pertinente para el lector meta. Ambas operaciones están estrechamente emparentadas y no siempre resulta fácil distinguirlas. Según Chevalier y Delpont, el traductor recurre a la *explicitación* para evidenciar que cierta información del texto de partida

sólo se puede recrear mediante un *parche* estructural en la frase de llegada. La *amplificación* es una operación más libre, en la que el traductor desarrolla o aumenta la información del texto de partida para permitir a su lector suficientes elementos contextuales para una *justa interpretación* de lo escrito y, por lo tanto, lo guía. (Chevalier, 1995, p. 45-48). Ambas estrategias responden a un deseo de compensación por parte del traductor.

Pondré algunos ejemplos de *heterogeneidades mostradas* muy reveladores, pero cabe señalar que, en la novela, hay también una presencia considerable de *heterogeneidades constitutivas*. Circundando al texto, pero como parte de la publicación, los paratextos constituyen un lugar privilegiado para observar la *heterogeneidad mostrada* porque, como señala Patrick Charaudeau, toda intención discursiva, sea oral o escrita, descansa en un contrato de habla que involucra tanto al enunciador como al destinatario y cada locutor se relaciona con su interlocutor y con su propio discurso de maneras distintas (Charaudeau, 1992, pp. 648-650). Pongamos el ejemplo de las notas a pie. En el caso que nos ocupa, es decir, la novela de J.S. Alexis y sus traducciones, las notas a pie, dan voz a un enunciador para completar o explicar algo que el texto no ofrece, algo que se supone podría ser ajeno para el lector. La publicación en francés no especifica de quién son las notas a pie, conformadas en su mayoría por explicaciones del léxico regional, ya sea del *créole* o de las otras lenguas presentes en la novela, pero podemos suponer que son de J.S. Alexis y son un buen indicador de la representación que, como autor, hace de su público lector. Los traductores agregaron y omitieron notas a las incluidas por Alexis en función de la representación tanto del texto traducido como de su público lector. En el caso de *En un abrir y cerrar de ojos*, las notas a pie son traducciones de aquellas que aparecen en el texto fuente, aunque algunas de ellas fueron omitidas por tratarse de explicaciones sobre el significado del español. En el caso de *In the flicker of an eyelid*, se tradujeron las notas del texto fuente y se añadieron notas del traductor. En ambas traducciones la intención es acercar al texto a la cultura de llegada, una hispanófono y otra anglófono, poniendo de manifiesto la estrategia traductora. Veamos el siguiente ejemplo:

### Ejemplo 1

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

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

Sucede algo similar en el siguiente ejemplo:

### Ejemplo 2

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

En este ejemplo observamos que en la traducción al español se optó por no traducir la palabra *bacoulou*, mientras que en la traducción al inglés se buscó un equivalente y se eliminó la nota. La traducción al inglés busca una adaptación o domesticación del texto fuente, mientras que la traducción al español opta por una exotización del texto meta aun cuando el texto genera una sensación de extrañeza en la lectura. En la nota que Jorge Zalamea traduce del francés sustituye el Don Juan francés por el calificativo tenorio, lo que, para el lector mexicano, es difícil de entender en la medida en que su referencia está truncada; el adjetivo tenorio no se usa en México con esa connotación (en Colombia sí se usa e indica un registro lingüístico elevado) y asume que se trata de una referencia a Don Juan Tenorio y no al Don Juan de Molière. En ambos casos se conserva la connotación del personaje seductor y libertino y en ambos casos con una estrategia de domesticación.

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

### Ejemplo 3

Francés	Español	Inglés
p.184	p.115	p. 123
Une méringue tournillant tournique sur l'appareil :	Un merengue saltarín voltea en el tocadiscos:	A bouncing merengue spins on the record player:
...Dumarsais Estimé, roulez m'deux bords !...	...Dumarsais Estimé roulez m deux bords !...	Dumarsè Estime roule m debò!  Roule m debò!  Roule m debò! *  --  *Dumarsais Estimé, shake him to both sides!  Shake him to both sides!  Shake him to both sides!
Roule'm deux bords !	Roule'm deux bords !	
Roule' m deux bords !	Roule'm deux bords!	

La pluralidad lingüística y cultural del texto fuente se potencia en las traducciones y el traductor elige enfatizar los significados que considera adecuados para el lector al que se dirige y de acuerdo al contexto desde el que los enuncia. Alexis escribió su texto en francés y con su inserción del *creóle* permite que el lector francófono vea, comprenda y escuche el *creóle*. Coates cambia la grafía del texto en francés por una transcripción fonética propia para que el inglés suene a *creóle*. Desdobló la síntesis francés-*creóle* del texto de Alexis y puso a pie de página el significado de la canción, asumiendo que el lector anglófono no necesariamente comprende la grafía francesa o el significado del *creóle*. De manera contrastante, en la traducción al español, Zalamea dejó el francés intacto produciendo cierta extrañeza en el lector hispanohablante; al actualizar la lengua, la traducción al inglés es más fluida, aunque la diferencia del habla de los personajes se pierde un poco.

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

mismo el enunciador, la que se hace de su interlocutor y la imagen que quiere dar de su enunciación (Grize, 1996, p. 57-58). En este sentido la traducción al inglés busca que el lector no se encuentre con obstáculos que dificulten la lectura, a diferencia de la traducción al español que, en este sentido, podría ser considerada más arriesgada dado que confía más en su lector y es menos explicativa.

Las explicitaciones y amplificaciones que tenemos de la novela de Alexis adoptan distintas modalidades, y son más visibles en la versión en inglés que en la versión en español. Veamos algunos ejemplos léxicos y culturales de estas estrategias, entre muchos a largo de la novela.

#### Ejemplo 4

[Narrador omnisciente focalizado en La Niña]

Francés	Español	Inglés
p.183	p.115	p.122
La mitraillette du <i>cata</i> , les pétards sautent, putains, voyous fringuent et ressautent [...]	La ametralladora del <i>cata</i> y de los petardos saltan; putas y pillos bailotean y saltan [...]	The machine gun of <i>kata</i> drum and the fire crackers explode, the whores and urchins are costumed and jumping [...]

En este ejemplo se puede ver cómo en la traducción al inglés se especifica que el *kata* es un tambor. En el glosario, de la misma publicación, se explica que la palabra es de origen *créole* y que designa al más pequeño de los tres tambores que se tocan en los ritos del Voudou Rada, es sinónimo de *banboula* como también se le conoce a ese tambor y que *kata* también es un ritmo de baile (Alexis, 2002, p. 238).

Como segundo punto de las estrategias de traducción, los traductores tienen la opción entre traducir literalmente, tal vez en una estrategia de *exotización* o utilizar estrategias de *domesticación* para que el texto traducido fluya naturalmente como si hubiera sido escrito en la lengua traducida. En *En un abrir y cerrar de ojos*, la literalidad y por lo tanto la sensación de extrañeza es una de las principales características de la traducción a diferencia de *In the flicker of an eyelid*. Esto puede identificarse en las múltiples expresiones idiomáticas presentes en la novela.

#### Ejemplo 5

[El Caucho se dirige a Mme. Puñez]

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

Como se puede observar la traducción textual del francés al español oscurece un poco el significado, pero recupera la sensación de extrañeza del texto extranjero. El lenguaje utilizado en este fragmento tiene una estructura de lengua hablada y utiliza coloquialismos que no se conservaron. Si bien el traductor conservó el orden de la oración al sustituir el plural de *tireuses de cartes* por el singular “la adivinadora”, además en posición gramatical de complemento atributivo, elimina la dimensión oral del diálogo interior. Y al traducir *tout benéf* por “ganancia” hay un cambio de registro. Jorge Zalamea traduce literalmente *tu sais faire ton beurre*, expresión coloquial para saber “llenarse los bolsillos”, por “sabes batir tu mantequilla”, que no remite en español al sentido metafórico del francés que alude a la capacidad de Mme. Puñez de saber ganar dinero y no forzosamente de manera muy ética. Por el contrario, la traducción al inglés recupera el sentido y la oralidad.

El siguiente ejemplo también presenta fenómenos interesantes propiciados por las comillas del texto fuente:

### Ejemplo 6

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

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

En muchos casos se utilizan distintas marcas tipográficas en la edición en francés para marcar las palabras de origen *créole* o para la forma de hacer irrumpir una segunda lengua

en el discurso de algún personaje. En el texto en español se utilizan por lo general comillas cuando aparece el inglés, pero no se marca el *créole* y la irrupción del español como segunda lengua desaparece. Y en el caso del texto en inglés aumentaron las palabras de origen *créole* marcadas tipográficamente y se glosaron en una sección especial.

### Ejemplo 7

Francés	Español	Inglés
p.182	p.114	p.122
Un jazz-band dont les instrumentistes battent un <i>chalbarrique</i> endiable sur des vieilles marmites anime la <i>banboula</i> . Le soliste lance un <i>cata</i> furieux, entrecoupé par les <i>ruffs</i> et les chorus sombre d'une <i>vaccine</i> improvisé dans un bout de tuyau.	Un jazz-band cuyos instrumentistas baten una endiablada <i>chalbarrique</i> sobre viejas marmitas anima la bambolla. El solista lanza un <i>cata</i> furioso, entrecortado por los <i>ruffs</i> y los coros sombríos de una <i>vaccine</i> improvisada con un trozo de tubo.	The musicians of a Jazz band are beating a <i>chalbari</i> on old post and leading the <i>banboula</i> . The soloist lets go a furious <i>kata</i> beat, punctuated by riffs and somber responses of a <i>vaksine</i> roughly improvised from a piece of pipe.

--

En el glosario:

*Banboula* (K) the smallest of the three Voudou Rada drums, a dance (also *kata*)

*Chalbari* (K) a public out cry; drum rhythm.

*Kata* (K)The smallest of the three drums in Voudou Rada rites, a specific drum rhythm.

*Vaksine* (K) a bamboo flute.

En el fragmento anterior se aprecia el léxico de los ritmos e instrumentos relacionados con los rituales del vudú, aunque tocados por una banda de jazz. En el texto en francés hay tres palabras indicadas con cursivas que se presentan en el texto en español siguiendo el recurso de la no traducción. Las cursivas señalan el origen *créole* de los vocablos. Zalamea tradujo *banboula* por “bambolla”, que existe en español y que puede funcionar para este contexto en su acepción de grito o alboroto. Sin embargo, el vocablo *banboula* aparece en *Le Trésor de la Langue Informatisé*, y aunque en su primera acepción se refiere al tambor de origen africano, en una segunda acepción hace referencia a una expresión popular que en 1966 significaba lo que en español de México equivaldría a “la bola” o “los cuates”. En esta palabra se superpone un nivel cultural y otro temporal; por un lado, el registro coloquial que alude al tumulto de gente y, por el otro, el anacronismo del vocablo. Por su parte, en la traducción al inglés hay cuatro palabras resaltadas en

cursivas que pertenecen al *créole* y están traducidas en forma fonética, así como definidas en el glosario. Por otro lado, Coates omitió el formato en cursivas del vocablo *riffs* y encontró su equivalente en inglés: *riffs*, la cual es una frase rítmica corta que se repite en la improvisación musical; para evitar al lector una visita al glosario. La estrategia de mantener prestamos lingüísticos al interior de la lengua en que se enuncia, es para Myriam Suchet una forma de “atomizarla”, es decir, de hacerla sonar “distorsionadamente” y crear una “tercera lengua” (Suchet, 2009, p. 97), armada con piezas de otros rompecabezas.

Los procedimientos de puntuación son otra marca de heterogeneidad mostrada que en esta novela señalan los cambios de una voz a otra con guiones si se trata de diálogos o con asteriscos entre una escena y otra, de una voz narrativa en discurso directo a una voz narrativa en discurso indirecto, del discurso exterior al discurso interior de los personajes.

### Ejemplo 8

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

En español se decidió quitar la marca de los asteriscos para un cambio de perspectiva, lo que obliga al lector a poner mucha atención en el transcurso de la lectura para saber desde dónde está hablando. Y aunque no podemos afirmar que todas las decisiones del texto en español hayan sido de Jorge Zalamea o de sus editores, esas decisiones aparecen en su traducción. Por eso es interesante observar cómo muchas de las marcas que hacen *ajeno* al texto en español cuando no tienen que ver con la literalidad, responden a la puntuación, a la tipografía y a la manera de ordenar los párrafos, hecho que puede despertar suspicacias sobre la manipulación de la traducción por parte de la editorial y que no podemos corroborar porque no se guardaron registros sobre la traducción.

## 5. La traducción desafiada

Al igual que Haití, cada una de las sociedades con un pasado colonial, en este caso francófono, tiene sus particularidades socioculturales. La idea imperial era homologar, hoy en día el valor preponderante es la diferencia ¿Y cómo traducir la diferencia? La diversidad de literaturas francófonas se ha vuelto tan vasta y con tantas especificidades que un determinado uso del francés se expresa de manera diferente en función de la o las lenguas con las que ha sido impregnado, enriquecido y modificado, de manera no siempre evidente:

El francés diversificado en sus usos (lengua escolar así como también lengua de calle y del discurso cotidiano) está volviéndose plural en sus usos y en su práctica, esta es su verdadera oportunidad de futuro y más aún porque extrae sus recursos de sus propias estructuras (Dumont, 1990, p.43).

A partir de esta idea se puede hablar del francés como polimorfo, de una “francopolifonía desarrollándose naturalmente, por decirlo de alguna manera, fuera de la institución escolar” (Dumont, 1990, p.43). Sin embargo, pese a sus variantes, el francés y la comunicación lingüística entre comunidades francófonas persiste hasta el día de hoy.

Las relaciones de los escritores francófonos con el francés, como lengua de escritura, nunca son inocentes, varían según las circunstancias y según el binomio desde el cual se conceptualizan: dominante/dominado, centro/periferia, metrópoli/colonias, para explicar una situación de producción literaria en particular, pero nunca son relaciones simples y no son los únicos criterios. François Provenzano propone ubicarlas de la siguiente manera:

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

Por lo anterior, cabe considerar las representaciones de la lengua que tiene el escritor, su “imaginario de la lengua” en relación con su sentido estético. Muchos de los autores de las sociedades pluriculturales francófonas buscan “aportar al patrimonio de la francofonía el producto de la experiencia personal en ámbitos que han puesto a prueba su capacidad de conservación, adaptación e hibridación” (López, 1991, p.18); y en el caso de los traductores, la idea que tienen sobre lo que están traduciendo, hacia quién va dirigido y con qué objetivo.

Los traductores son lectores y su trabajo como el del intérprete de cualquier obra de arte, o incluso de la realidad, no se agota en ninguna mirada, siempre serán posibles más lecturas e interpretaciones. De hecho, Antoine Berman enfatiza los defectos subjetivos de la *psyché traductiva* (Berman, 1995) para ejemplificar lo que se puede hacer con las traducciones y demostrar así que los obstáculos están en la mente de los traductores y no en los textos fuente. Myriam Suchet señala que para Berman cualquier reflexión sobre la traducción tiene que ver con la reflexión sobre la lengua materna, “la traducción es

eso: buscar y encontrar la no normatividad de la lengua materna para inyectarle la lengua extranjera y su decir” (Berman citado por Suchet, 2009, p.171). Para Berman “la esencia de la traducción es ser apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento. Es poner en relación o no es *nada*” (Berman, 1984, p. 16).

Samia Merhez apunta que la lengua del otro puede servir para un doble propósito: ser la arena de confrontación, de resistencia al otro y ser también el medio para lograr la autoliberación (Merhez, 1992). Las literaturas consideradas *poscoloniales* o *híbridas*, tenían el reto según Merhez, de superar sus dos modelos, el del colonizador y el de la tradición, despegándose de un discurso únicamente exotizante. El reto era subvertir las jerarquías entre lo dominante y lo dominado, equipararlo, fundir los sistemas simbólicos de significado, en constante tensión, violencia e interdependencia. Ella propone no ceñir la lectura de este tipo de textos al binarismo dominante/dominado, pérdida/ganancia, sino pensarlos como bilingües o plurilingües, según sea el caso. La propuesta de Berman implica no tenerle miedo al mestizaje cultural ni lingüístico y mostrar lo extranjero vía la traducción sin quitarle las marcas de lo *ajeno* (Berman, 1984).

## 6. Conclusiones

Cada editorial establece estrategias de captación distintas y concibe al texto fuente, a la traducción y al lector al que se dirige, de manera contrastante. Con ello se puede observar una política de traducción que determina el para qué y el para quién se traduce. En el caso de la editorial ERA, tenemos una traducción con una finalidad preponderantemente sociopolítica y en el caso de CARAF Books, una traducción académica.

La traducción de Jorge Zalamea responde a la agenda de la editorial mexicana que buscaba mediante la publicación de determinados textos, contribuir a la construcción de una identidad nacional distinta a la *oficial*. De acuerdo con Venuti, un texto extranjero puede ser escogido porque la situación en la que fue producido se puede ver análoga a la cultura de llegada y por lo tanto ayudar a esclarecer los problemas que dicha nación tiene que enfrentar; o también porque el tema y su forma contribuyen con un tipo específico de discurso nacional en la cultura de llegada. Estas prácticas fomentan la creación de identidades mediante estrategias especulares para que el sujeto lector se sienta identificado aun cuando no pertenezca a la cultura fuente (Venuti, 1992). Este fue el objetivo de ERA, que invisibilizó al traductor, pero visibilizó la traducción.

Los traductores se plantearon preguntas distintas a las que dieron respuesta con su trabajo. El texto fuente tiene un nivel de dificultad lingüística real que cada traductor resolvió con estrategias diferentes de acuerdo a la tradición traductora en la que se insertan: la traducción al inglés mediante una mayor domesticación para que el texto fluyera y comunicara y la traducción al español por medio de una mayor exotización. La traducción de Jorge Zalamea recupera la anécdota y la sensación de extranjería, mientras que la traducción de Carrol F. Coates busca resaltar la musicalidad literaria del texto fuente. Además, Carrol F. Coates tuvo la oportunidad de añadir un estudio sobre el contexto histórico que sostiene a la novela, y, por lo tanto, su voz se hace escuchar de

manera más notoria por tener el control sobre la publicación al ser el editor del libro. CARAF Books intenta acercar el texto, lo más posible, a la cultura de llegada. La lectura fluye con naturalidad debido a la decisión del traductor de optar por un mayor grado de domesticación. Suprimió marcas de puntuación para recrear una oralidad más efectiva, buscó equivalencias en inglés para las expresiones locales que abundan en la novela, aunque los registros lingüísticos de los personajes no están tan marcados. Esta forma de proceder es en cierta forma anglocéntrica, pero también está presente la voluntad de visibilizar la heterogeneidad mediante el uso de comillas y cursivas para resaltar la inserción de otras lenguas, notas a pie de página y textos críticos. Sin embargo, la idea de la escritura y de su función social como vía para el cambio social, que prevalecía entre los intelectuales de los años sesenta, es más cercana entre Jorge Zalamea y Jacques Stéphen Alexis que entre Carol Coates y Alexis. Tal vez por esa razón los traductores al inglés se vieron en la necesidad de actualizar más el texto.

Para Venuti, las estrategias de fluidez eliminan la diferencia cultural y lingüística del texto extranjero que se rescribe de manera *transparente* en el discurso dominante de la cultura de llegada y se codifica de manera inevitable con otros valores, creencias y representaciones sociales para ofrecerle al lector la experiencia narcisista de reconocer su propia cultura, esta estrategia invisibiliza al traductor ya que el texto traducido parece no serlo, es fácil de leer por su sintaxis lineal y su cuidado estilístico. Por el contrario, el texto en español fluye menos que el texto en inglés debido a que la decisión de Jorge Zalamea fue conservar la extranjería del texto fuente: la *opacidad* de una traducción como estrategia opositora a la fluidez es, según Venuti, una forma de resistencia, eliminando el efecto ilusionista de transparencia y provocando una sensación de extrañamiento que señala los límites de los valores dominantes en la cultura meta (Venuti, 1992, p.7). Esta estrategia utilizada por ERA, ayuda a visibilizar el trabajo de traducción y subraya de manera crítica la función político-cultural de la traducción. Cabe agregar que ambas publicaciones, al visibilizar las traducciones utilizando estrategias distintas, son un gesto político que impugna el lugar marginal que suele imponerse al traductor. Sin embargo, valdría la pena indagar si estas dos posiciones, la domesticadora y la exotizante influyen o no en la reedición de las publicaciones y, por lo tanto, en la permanencia de textos y libros a lo largo del tiempo.

La lengua de expresión que eligió J.S. Alexis es el francés y como muchos de los autores de las excolonias funge como portavoz de su colectividad. Su obra plasma la expresión de un sujeto en el ejercicio de lo que René Depestre describe, para el caso de Haití como una *cimarronería*, una resistencia cultural frente a la imposición de los valores del occidente colonial y que se manifestó en el folclor, la danza, la religión, la música y la lengua que los haitianos, con base en el francés, plegaron a:

sus hábitos de articulación, a sus tradiciones fonéticas, a su ritmo interior, a su sintaxis más íntima (...) a fin de tener en el *créole*, una imagen menos borrosa de sí mismos y salvar lo que entonces podía salvarse de su identidad (Depestre, 1986, p. 10).

Alexis no se opone a esta idea por el hecho de que la novela esté escrita en francés en lugar de en *créole*, lo que no es arbitrario ni exilia a la obra del territorio haitiano que se

dibuja en el imaginario del autor. El discurso de Alexis construye una identidad haitiana dentro de la lengua del colonizador.

La heterogeneidad presente en la novela de J.S.Alexis se multiplica con la traducción y se conserva en ambas publicaciones. Cada una de las lenguas de llegada tiene sus reglas de construcción a las que el texto traducido debe sujetarse para ser inteligible; la elasticidad que el traductor logra depende de su creatividad y de su apuesta en el lector al que se dirige. En ese sentido podemos aventurarnos a decir que la traducción de Jorge Zalamea reta más al lector al conservar intactas en la traducción numerosas expresiones regionales, mientras que la traducción de Carrol F. Coates es más fácil de leer y busca conservar la musicalidad del texto fuente.

El traductor produce un nuevo texto vinculado a un contexto histórico determinado y las estrategias textuales que utiliza responden a su forma de representar al texto fuente y a la forma de reescribirlo. De esta manera la traducción se suscribe a las prácticas de traducción tradicionales o subvierte los cánones mediante la transgresión de las normas traductivas preponderantes en el momento. Los textos francófonos de las excolonias tienen un alto grado de complejidad lingüística por su heterolingüismo, su polisemia y su intertextualidad, pero no son imposibles de traducir. Como lo señaló Tomás Segovia “siempre es posible seguir traduciendo; en una palabra: decir que nunca es posible traducir significa que siempre es posible traducir” (Segovia, 2009).

## Referencias

- Alexis, J. S. (1998). *L'espace d'un cillement*. Prol. Florence Alexis. París: (L'Imaginaire) Gallimard.
- Alexis, J. S. (1969). *En un abrir y cerrar de ojos*. (Trad. Jorge Zalamea Epil. Gérard Pierre-Charles). México: Era.
- Alexis, J. S. (2002). *In the Flicker of an Eyelid*. (Trad. Carrol F. Coates and Edwidge Danticat). Charlottesville and London: (Caribbean and African Literature Translated from French) University of Virginia Press.
- Alexis, J.S. (1956). Du réalisme merveilleux des haïtiens. Le 1<sup>er</sup> Congrès des Écrivains et Artistes Noirs. Sorbonne, 245-271. En *Présence Africaine. Revue culturelle du monde noir*. Juin-Novembre.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité, montré, hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *Langage: Le Plans de l'Enonciation*. (73), 98-111.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris: (tel) Gallimard.
- Boadas, A. M. (1989). Jacques Stéphen Alexis, sus obras y sus intérpretes (bibliografía). *Caribbean Studies*. Recuperado de <http://www.jstor.org/pss/25612976>
- Borges, J. L. (1932). Las versiones homéricas. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-versiones-homericas/>
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation du capital littéraire. La traduction comme échange inégale. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 1(144), 7-20. Recuperado de [http://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2804](http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804)
- Charaudeau, p. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, Éducation.
- Chevalier, J.C. y Delport, M.F. (1995). Le traducteur omniscient. Deux figures de la traduction: l'explicitation et l'amplification. En *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme* (pp. 7-20). Paris: L'Harmattan.
- Depestre, R. (1974). Prólogo. En *Compadre General Sol*. La Habana: Casa de las Américas.
- Depestre, R. (1986). *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas.

Yrizar Carrillo, N. / *La traducción como proyecto editorial. Análisis de dos traducciones de L'espace d'un cillement de Jacques Stéphen Alexis*

- Dumont, P. (1990). Francophonie, francophonies. En *Langue Française*. 1(85), 35-47. Recuperado de [http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1990\\_num\\_85\\_1\\_6176](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1990_num_85_1_6176)
- Gauvin, L. (1997). D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. En *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. (5-159 Paris: Éditions Karthala.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. (Trad. Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus.
- Grize, J. (1996). La communication discursive. En *Logique naturelle et communications*. (pp. 57-78). Paris : Presses Universitaires de France, Psychologie Sociale.
- López Bermúdez, A. (2014). *Jorge Zalamea, enlace de mundos: que hacer literario y cosmopolitismo (1905-1969)*. Bogotá: U del Rosario.
- López Morales, L. (1991). Francofonía: unidad lingüística, mosaico de realidades (prol.) En *Decir la diferencia: La francofonía a través de su prosa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mehrz, S. (1992). Translation and the postcolonial experience: The francophone African Text. En Lawrence Venuti (Ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (pp.120-128). Nueva York: Routledge.
- Mittman, S. (2003). *Notas do tradutor e proceso tradutório: Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: U Federal do Rio Grande do Sul.
- Payás, G. (2007). *La biblioteca chilena de traductores o el sentido de una colección*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Provenzano, F. (2005). Les concepts. Définitions et repérage du champ de la francophonie. En *Séminaire La voie de la Francophonie, Sévres, 23-25 de novembre*.
- Segovia, T. (2009). *Miradas al lenguaje*. México: (Serie trabajos reunidos) El Colegio de México.
- Suchet, M. (2007). *Outils pour une traduction postcoloniale: littératures hétérolingues*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Trésor de la Langue informatisé*. Recuperado de <http://atilf.atilf.fr/>
- Vargas, R. (2011). *1960-2010: la era de Era*. Recuperado de <http://fredalvarez.blogspot.mx/2011/01/cuarenta-aniversario-de-editorial-era.html>
- Venuti, L. (1992). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Nueva York: Routledge.

Yrizar Carrillo, N. / *La traducción como proyecto editorial. Análisis de dos traducciones de L'espace d'un cillement de Jacques Stéphen Alexis*

Willson, P. (2004). *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Avellaneda: Siglo veintiuno editores Argentina.

Vermeer, H.J. (2000). Skopos and commission in translational action. Trans. Andrew Chesterman. En Lawrence Venuti (ed.) *The translation studies reader*. London: Routledge.