

**TRADUCCIÓN DEL TEATRO CONTADO MANMAN DLO CONTRE LA FÉE
CARABOSSE COMO RESISTENCIA A LA OPRESIÓN CULTURAL**

INGRID CÉSPEDES BALLÉN

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LENGUAJES Y ESTUDIOS SOCIOCULTURALES**

**BOGOTÁ D.C.
2004**

TRADUCCIÓN DEL TEATRO CONTADO MANMAN DLO CONTRE LA FÉE
CARABOSSE COMO RESISTENCIA A LA OPRESIÓN CULTURAL

INGRID CÉSPEDES BALLÉN
199911571

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE
PROFESIONAL EN LENGUAJES Y ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

DIRECTORA:
LILIANA RAMÍREZ PHD
PROFESORA DE CÁTEDRA DEPARTAMENTO DE LENGUAJES Y
ESTUDIOS
SOCIOCULTURALES

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LENGUAJES Y ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

BOGOTÁ D.C
2004

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, a mis hermanos y especialmente a mis padres, quienes siempre fueron un apoyo constante y una compañía infaltable. A mis profesores del Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, quienes me formaron no sólo como profesional, sino como persona. En especial quiero agradecer a Janeth Casas por sus aportes para la comprensión de la teoría de la literatura antillana, y por su inmenso apoyo en la traducción. A Raphaël Confiant, quien desde la distancia y por intermedio de Janeth Casas, me brindó una gran ayuda con los diferentes términos del créole, por su gentileza y disposición para colaborarme. A Alcira Saavedra porque con su interés y sus consejos me enseñó que el esfuerzo y la dedicación son parte importante de un proceso de crecimiento. A mis compañeras y compañeros, amigas y amigos quienes de una u otra manera aportaron no sólo en este proyecto, sino en hacerme una mejor persona y amiga. A Liliana Ramírez, gracias por darme conocimientos para la vida, por ser incondicional, por mostrarme un camino a seguir; y lo más importante, por enseñarme a ser consecuente con mis pensamientos y a luchar por ellos.

A todos mil y mil gracias.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN	1
TEMA	4
OBJETIVOS	4
PROBLEMAS Y PREGUNTAS	5
JUSTIFICACIÓN	6
METODOLOGÍA	7
MARCO TEÓRICO	7
Literatura antillana	7
Teoría postcolonial	20
Teoría de traducción	25
TRADUCCIÓN	34
ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN	70
CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	87

INTRODUCCIÓN

Manman Dlo contre la fée Carabosse escrito por el martiniqueño Patrick Chamoiseau en 1982, es un teatro contado o ‘théâtre-conté’ que narra la lucha de Manman Dlo representante de la cultura antillana contra la opresión de la Fée Carabosse representante de la cultura de los colonizadores. Este es un cuento escrito principalmente en francés, que continuamente se mezcla con la lengua créole martiniqueña; al resultado de este contacto es a lo que se llama francés criollizado. El teatro-contado contiene elementos como las onomatopeyas y repeticiones que hacen evidente su carácter oral y de cuento, pero al mismo tiempo elementos característicos del teatro occidental, como los diálogos y la escenografía, hacen que adquiera la forma de teatro.

La importancia de este libro radica en la utilización de la lengua francesa y de la lengua créole martiniqueña como una manera de resistencia a la opresión cultural, resultado de la colonización francesa en las Antillas. En este proyecto se pretende realizar una traducción del teatro-contado, que evidencie el lenguaje de resistencia de los martiniqueños a la alienación colonizadora francesa.

Esa resistencia se da gracias a una reflexión que surge en las Antillas en el siglo XX, a partir de la cual se produce un gran interés y deseo de lucha de los antillanos porque se haga visible en todas las esferas socioculturales a lo que ellos constantemente llaman el ser antillano. Como se observará más adelante, esta visibilidad es básicamente el mostrar al ser antillano no como algo superior o inferior con respecto a la cultura francesa, sino como un ser que se construye y se ve diferente. Dentro de este proyecto se pueden destacar tres partes principales.

La primera, pretende mostrar un panorama del siglo XX de la literatura antillana, para entender el proceso de resistencia a la colonización y a la alienación cultural sufrida en las Antillas. Posteriormente, bajo la visión de la Teoría Postcolonial, se hace referencia a la relación

del texto con su entorno, a la diglosia o contacto entre dos lenguas y cómo se ven estos dos aspectos en una situación de colonización y opresión cultural. Finalmente, se desarrollará y explicará una teoría de traducción, basada en Lawrence Venuti que habla sobre la ‘no domesticación’ o no manipulación del significado hacia la lengua del texto a traducir o Texto Fuente. Este proyecto se basa en este teórico de la traducción, puesto que se trata de mostrar que la domesticación del Texto Fuente oculta un ser detrás de ese texto, que en este caso es el ser antillano.

En segunda instancia, se lleva la teoría de la no domesticación a la práctica, realizando la traducción del capítulo 3 del teatro-contado, utilizando las estrategias escogidas que son propuestas en el Marco Teórico. Aquí se toman decisiones muy importantes concernientes a las preguntas que surgen de este proyecto. Una de estas decisiones es dejar la lengua créole martiniqueña como está en el Texto Fuente y la lengua francesa traducirla al español. Esto se hace con el propósito de mostrar al lector del texto en español una manera de la resistencia del ser antillano a la opresión colonizadora.

En tercera instancia, se hace el análisis de la traducción realizada y se muestra qué estrategias de traducción fueron usadas, siempre contrastando sus puntos a favor y en contra. Se analizan cuatro problemáticas principales. La primera de ellas es la diglosia, en donde se profundiza la manera como se genera el contacto del créole martiniqueño y el español en la traducción, siempre teniendo en cuenta la lucha martiniqueña contra la opresión de la colonización presente en el Texto Fuente y que se quiere generar en la traducción.

La segunda problemática que se aborda es el lenguaje familiar o coloquial. Allí se analiza la manera en que las estrategias de traducción son utilizadas, puesto que es difícil dejar en el lector en español la impresión de una lengua coloquial, sin utilizar expresiones que resulten domesticadas al ser comprensibles para la comunidad interpretativa.

La oralidad es la tercera problemática que se encuentra en el análisis de la traducción, y cobra una importancia aun más grande si se tiene en cuenta que la lengua créole martiniqueña es en sí una lengua de tradición oral. Allí la decisión más importante radica en pensar esa oralidad con respecto al español. Porque ¿cómo transmitir ese mensaje de la importancia de la Palabra o de lo Oral al lector, sin ser domesticante, y teniendo en cuenta que actualmente la comunidad interpretativa no tiene una situación de contacto entre una lengua criolla y el español como sí lo tiene la cultura antillana?

La cuarta y última problemática que se aborda es la forma o estructura del teatro-contado. En algunas ocasiones el Texto Fuente juega con el significante, puesto que utiliza frases con cierta sonoridad. Esto exige especial atención si se tiene en cuenta que dentro del mensaje del texto, el significante es una manera de resistencia.

Para finalizar, se realiza una pequeña síntesis en donde se concluyen los puntos más decisivos de la traducción y se contestan las preguntas planteadas en la parte inicial de este proyecto.

***TRADUCCIÓN DEL TEATRO-CONTADO MANMAN DLO CONTRE LA FÉE
CARABOSSE COMO RESISTENCIA A LA OPRESIÓN CULTURAL***

TEMA

Se pretende aquí realizar una traducción de un aparte de la obra antillana *Manman Dlo contre la fée Carabosse*; se pretende realizar una traducción no domesticada, que haga evidente su carácter de traducción (siguiendo a Lawrence Venuti), teniendo en cuenta el discurso de resistencia del ser antillano a la alienación cultural. A partir de la traducción se examinarán las diferentes estrategias utilizadas pensándolas desde la teoría de la traducción y desde los problemas planteados por la teoría postcolonial como la resistencia a la opresión colonizadora y la importancia de ver a ese Otro detrás del texto, en este caso el ser martiniqueño.

OBJETIVOS

El principal objetivo de este proyecto es, por un lado, la traducción misma y, por el otro, el análisis teórico de ésta. La traducción puede facilitar al lector la aproximación a algunos aspectos de la cultura antillana, como la importancia de lo Oral, de la utilización de la lengua créole martiniqueña y de la resistencia a la alienación cultural.

El objetivo al tomar en cuenta la teoría de la traducción y la teoría postcolonial es un permanente diálogo en el que haya siempre un lenguaje de resistencia, también presente en la Créolité del texto fuente mismo.

El objetivo del análisis de las diferentes estrategias de traducción es explicar por qué ciertas estrategias son más apropiadas que otras y por qué solucionan las preguntas planteadas en

este mismo proyecto. Adicionalmente, sirve para mostrar cómo estas estrategias pueden exponer elementos del Texto Fuente, pero al mismo tiempo ocultar otros. Lo que llevaría a justificar las diferentes decisiones.

PROBLEMAS Y PREGUNTAS

Chamoiseau al utilizar el francés criollizado, hace resistencia hacia la opresión cultural, y crea una situación de tensión entre estas dos lenguas. En ese orden de ideas, el mayor problema o reto de este proyecto de traducción es hallar la mejor manera de transmitir al lector en español el propósito del Texto Fuente al encontrar una lengua como el francés criollizado para hacer una crítica en contra de la alienación cultural y además dejar una huella del ser antillano en la lengua francesa.

Teniendo en cuenta que, como se ha venido mencionando, uno de los objetivos es no ser domesticante, surgirán preguntas como: ¿debe el traductor asumir un papel de ‘explicador’ de la Lengua Fuente por fuera de la traducción, es decir, con notas al pie de página, prólogo o anexo? ¿Cómo hacer llegar el mensaje de la importancia de lo Oral y sus características que, por la estructura del cuento criollo, son tan propias de esa lengua? ¿Bajo qué parámetros hacerlo? También debe pensarse ¿Cómo traducir los dos niveles de utilización de la lengua francesa manejados por Chamoiseau en el teatro-contado, es decir el de los personajes que representan la cultura colonizadora y los que representan la cultura colonizada? ¿Cómo marcar una huella en el español que permita ver la diferencia entre estos dos niveles de utilización de la misma lengua?

Lo anterior, llevará a pensar en la necesidad de hacer evidente que la traducción es también parte de un proyecto de resistencia colonial (como lo es el Texto Fuente), y tengamos que recurrir a estrategias que pongan en evidencia la alienación cultural. Para ello acudiré a

autores como Raphaël Confiant, Edouard Glissant y al mismo Patrick Chamoiseau que aunque no tienen teorías de traducción, sí pueden ofrecer elementos para realizarla, ya que hacen parte de ese discurso de resistencia colonial y están muy interesados en el proceso de construcción de identidad a partir de la literatura.

JUSTIFICACIÓN

Escogí este libro porque siento que por medio del contacto entre la lengua francesa y el créole martiniqueño el Texto Fuente crea de una manera muy especial, un espacio de resistencia martiniqueña en contra de la opresión colonizadora francesa sufrida durante mucho tiempo en las Islas. El hacer una traducción de este texto constituye un gran reto y hacerlo desde la teoría de la traducción que maneja Venuti y de la teoría postcolonial de Jean-Marc Moura es muy enriquecedor, puesto que es una manera no tradicional de la traducción y que deja ver una de las maneras de resistir a la opresión cultural de la colonización. Esa vía no tradicional o no domesticante para traducir este teatro-contado, deberá generar en el lector el pensar en un Otro siempre en peligro de ser ocultado por otra cultura o lengua dominante.

Así pues, se espera que al final el lector de la traducción pueda encontrar el valor del francés criollizado y de sus especificidades como la importancia de lo oral, de los cuentos, de las adivinanzas e incluso del francés, entre otras. Todo esto se hará también con el ánimo de que se pueda generar en el lector un sentimiento de lucha en contra de la opresión cultural que involucre su propia cultura y su lengua.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este proyecto de traducción, se pretende tomar al teórico de la traducción Lawrence Venuti, para analizar estrategias como la domesticación, la extranjerización, la invisibilidad o visibilidad del traductor, al mismo tiempo que se realiza la traducción. También se deben realizar consultas permanentes en varios diccionarios en línea de la lengua créole martiniqueña para poder entender en su totalidad el Texto Fuente.

Adicionalmente, se pretende tomar elementos de la teoría post-colonial propuesta en este proyecto para ver el discurso de la resistencia evidente en el teatro contado de Patrick Chamoiseau para utilizar en la traducción el lenguaje de resistencia mencionado anteriormente.

Al final de la traducción se hará el análisis y se explicará el por qué de la selección de las diferentes estrategias de traducción presentes en el proyecto, siempre mirando aquello que se gana con esas estrategias y aquello que se pierde del Texto Fuente.

MARCO TEÓRICO

Literatura antillana

Para llevar a cabo el proyecto de traducción de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* es necesario tener en cuenta el proceso de construcción identitaria de la cultura antillana a través de su producción literaria tanto de crítica y de reflexión como de novela. Para ello, es importante precisar primero que el término “créole” es algo más que lo criollo; es la expresión que algunos antillanos (puesto que algunos otros siguen siendo partidarios de expresiones diferentes como la négritude y otras) han utilizado para identificarse.

Según Bernabé, Confiant y Chamoiseau en su libro *Eloge de la créolité*¹, el siglo veinte es muy importante para la construcción de identidad de los antillanos en cuanto reflexiva, crítica y creadora de nuevos espacios literarios. Gracias a que en París en los años 30 se empieza a hablar de la Négritude, del racismo y de la alienación cultural a la cual se han sometido a las culturas colonizadas y a que estudiosos como Aimé Césaire, Senghor y Damas siguen sus carreras en la metrópolis, se despierta en ellos la necesidad de una toma de conciencia, de denuncia de la alienación cultural, de recuperación (como ellos mismos lo llaman) de su cultura ancestral, de auto reflexión con respecto a quiénes son ellos y, por consiguiente, de una búsqueda y construcción identitaria. Es por esta razón que se dedicará esta parte del proyecto a entender el desarrollo del siglo XX en la literatura antillana.

Comencemos pues, a finales del siglo XIX y principios del XX cuando una corriente, posteriormente llamada “Bovarismo”, se toma ciertos sectores intelectuales de las Antillas. Esta corriente tiene como mayor característica tratar de copiar todo aquello que venía de Francia, pero debido a las distancias geográficas era evidente que se hacía con cierta demora. No obstante, es necesario tener en cuenta que aún en una situación de mimetismo, no es posible pensar en el nuevo texto como una copia idéntica, ya que está alimentada por una nueva perspectiva. Sin embargo, ese mimetismo con respecto a la cultura francesa, cuyos valores se veían con superioridad, hacía que la cultura antillana y su lengua se desvalorizaran y existiera un sentimiento de inferioridad.

Esto es a lo que hacen referencia constantemente los tres autores anteriormente mencionados, diciendo que el mimetismo era una condición que llenaba a los antillanos de exterioridad, que todas sus vivencias y maneras de percibir su realidad se hacían siempre bajo los

¹ Bernabé, Chamoiseau y Confiant. Eloge de la créolité. Francia: Ediciones Gallimard, 1989.

valores franceses. Por esa razón también afirman que en ese momento de su historia literaria antillana no había una identidad propia y que los antillanos se veían como lo secundario y, por consiguiente, había una negación de ellos mismos.

No obstante, es importante aclarar que en cualquier contexto cultural hay exterioridades. Si se piensa en la cultura como una línea que es atravesada por otras, también llamadas culturas, entenderemos que en cualquier situación siempre existirán los contactos o las exterioridades. En ese orden de ideas, podemos decir que la exterioridad que rechazan los antillanos, también ha sido constructora de identidad.

Igualmente, el hecho de hablar de una identidad propia ya da cuenta de algo que está ahí estático, que no se mueve y que no cambia. En esa medida, para los autores mencionados la identidad no la plantean como una construcción, sino como un descubrimiento que dejaría la construcción a un lado, como si este movimiento no hiciera parte ya de la identidad.

En ese momento los antillanos se sentían ellos mismos como algo secundario, esto lo vemos en el hecho de que el francés era percibido como la lengua del buen estatus social y por el contrario, la lengua créole se concebía como la lengua de registros informales y familiares. De ahí precisamente que la lengua créole sea una lengua de tradición oral, porque a lo largo de la historia fue negada por el francés, considerada como lengua de escritura. Sin embargo, los antillanos no se percibían como lo secundario en el sentido de la sumisión o del sometimiento, ya que hay que tener en cuenta que cuando dos culturas se encuentran, incluso bajo una situación colonizadora, éstas entran en contacto y hay una resistencia, así ésta sea imperceptible. Un ejemplo de esto es el cuento créole en la época de la esclavitud. En las noches, cuando los esclavos no trabajaban en las plantaciones se reunían y daban la palabra al contador de cuentos, quien utilizaba elementos de la lengua créole incomprensibles para sus amos y que contenían mensajes de resistencia y de rechazo hacia los colonizadores. Dentro de sus funciones, como

elemento de resistencia, estaba el ser guardián de la memoria, es decir revivir cuentos de sus antepasados y costumbres religiosas. Adicionalmente, dar una voz al grupo al interactuar con él y distraer del sufrimiento de la esclavitud.

Retomando un poco la corriente del Bovarismo, podemos encontrar varios autores importantes. En el siglo XIX está Alfred Parépou (Guyana) quien en 1885 publica la primera novela en créole y reivindica la lengua y la identidad antillana. En el siglo XX Jean-Price Mars (Haití) empieza una ruptura con el mimetismo porque intenta orientarse hacia la cultura popular, hacia los cuentos y hacia el vudú. En Martinica está Daniel Thaly quien ve una “realidad” créole a través de la cultura francesa y hace poemas para la naturaleza. El autor más significativo es Gilbert Gratiant quien se aleja un poco del mimetismo y defiende la lengua créole y su cultura, exalta el humor, la sensibilidad, el alma y pone en evidencia las alienaciones, pero siempre ligado a la cultura francesa.

El poner en evidencia las alienaciones culturales, nos indica que el Bovarismo entonces ya no respondía a las necesidades de algunos sectores de la sociedad y es por esta razón que se empieza a conocer la “Négritude”. Como ya se había mencionado anteriormente, esta corriente surge en los años 30 en Paris y llega más tarde a las islas por intermedio de autores como Aimé Césaire. Junto con él, Senghor y Damas pretenden mirar a Africa como el origen, como la matriz; la sociedad antillana empieza a estar más consciente de sí misma y el mimetismo de la escritura toma una dimensión africana. Aimé Césaire, mayor expositor de esta corriente, en su infancia ve el sufrimiento de su familia y de su pueblo, ve la negación a la que son sometidos, negación que no les permite, según sus propias palabras, tener una “visión interior”. Entonces, Césaire piensa que el antillano es antes que todo un negro y de ahí surge su interés y su búsqueda identitaria a través de África. Es por esta razón que pasa por tres instancias. Primero, realiza una crítica a la colonización; segundo, una denuncia a la alienación cultural; y tercero busca sus

raíces en África. De esta manera, él pretende abrir un espacio nuevo de reflexión en donde los antillanos piensen en sus orígenes para así conocer su identidad. Es importante anotar que su escritura tenía un contenido africano, pero la forma en que lo hacía era muy francesa, utilizando un registro alto en francés y una gramática y vocabulario de una persona definitivamente educada en Francia.

Sin embargo, este movimiento de la Négritude también es a lo que llaman los autores Chamoiseau, Bernabé y Confiant, una cultura negada porque es un África que no existe, que es ideal y que tampoco, según ellos, se puede tomar como la base única de construcción identitaria de los antillanos. Esto no significa que Césaire fuera anti-créole porque de hecho la Négritude se imponía como una resistencia, sino que simplemente es anterior a una conciencia y visión interior que surge directamente de esta toma de conciencia antillana. Así lo afirman los autores: “Césaire, un anticréole? Non point, mais *un anté-créole*. C’est la Négritude césarienne qui nous a ouvert le passage vers l’ici d’une Antillanité désormais postulable et elle-même en marche vers un autre degré d’authenticité qui restait à nommer” (p.18).

En este punto podemos ver la visión que tienen estos autores de lo que es la identidad como algo interior, como algo propio que por razones históricas no ha “salido” libremente. Al igual que cuando hablan de la visión interior, se hace evidente que lo que actualmente se percibe como *construcción de identidad*, como un proceso en el que varios elementos se ven comprometidos, en “Eloge de la Créolité” se evidencia una noción de identidad que hace referencia a lo “original” y a lo que hay en ellos antes de ser africanos o franceses. Sin embargo, en ningún momento hablan de la identidad como esa construcción y convergencia de elementos, llámense franceses, africanos, antillanos, etc.

En 1952 aparece en la escena literaria el escritor (psiquiatra de profesión) Franz Fanon. Con su obra más representativa *Peaux noires et Masques blancs*, Fanon denuncia la alienación

cultural y su objetivo principal es la revalorización del negro que traerá como consecuencia un cambio en la manera de ver al blanco. Hace una gran crítica al complejo de inferioridad que sufren los negros porque siempre se ven en comparación con el blanco que a su vez deslegitima y denigra la educación, las creencias y los valores de los negros. Fanon hace referencia a las máscaras blancas, a la manera como el hombre negro quiere utilizarlas para ser aceptado y aceptarse a sí mismo. Por eso propone una nueva visión y revalorización del ser negro a partir del reconocimiento de su condición y de su color de piel que consecuentemente revalorizará el ser blanco.

Ya por los años setenta, cuando la Négritude no respondía a las necesidades de construcción identitaria, surge un nuevo escritor: Frankétienne. Él desarrolla en su escritura una temática haitiana (utilizando la lengua familiar), y una lengua romanesca criolla que le permita diferenciarse de la novela tradicional occidental. “Dézafi” es la primera novela publicada completamente en créole haitiano y en ella hay una constante denuncia política. Por los lados de Guadalupe, Simone Schwartz-Bart presenta una “realidad” créole. Esto lo hace sin necesariamente denunciar el colonialismo, ya que prefiere ilustrar cómo sus personajes regresan a sus raíces, pero al mismo tiempo se alejan de las imágenes idealizadas que existen de África y de Francia.

En los años 80 surge la “Antillanité”, la cual es la base de la escritura de Chamoiseau y en general de los escritores que están interesados en restituir la oralidad en la literatura antillana o lo que se llamará más adelante la “oralitura”. La oralidad se puede ver como el revivir de una costumbre ancestral que, como ya se había mencionado anteriormente, era utilizada como mecanismo de resistencia en la época de la esclavitud. Cuando los esclavos llegaban de África, aún cuando no podían comunicarse con los ya instalados en las islas, el punto de unión o la oportunidad para hacer resistencia a la situación que estaban viviendo era el cuento oral. El

contador créole era quien lanzaba adivinanzas o “titims”, proverbios, cuentos, canciones, etc. a su grupo. Tenía un lugar privilegiado porque era quien se encargaba de enviar una voz de apoyo y de resistencia al pueblo y lo hacía por medio de la lengua créole, la cual no podía ser entendida por los amos, y así se aseguraban de no ser castigados por revolucionarios. Esto nos indica, que la oralidad en la literatura antillana, toma una gran importancia y como Bernabé, Chamoiseau y Confiant lo dicen: “L’oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie” (p.34).

Con respecto a la oralidad, Maximilien Laroche acierta diciendo : “dans leur ‘poétique forcée’, c’est à dire dans une écriture qu’ils adoptent en se soumettant à la nécessité, les conteurs-romanciers de la Caraïbe se démarquent de leurs modèles obligés en inscrivant leur oralité, c’est-à-dire leur liberté, dans le récit” (p.6)². Como se ilustra con esta cita, podemos decir que dentro de los límites impuestos por la cultura francesa, es decir dentro de esa cultura adoptada en la que se inscribe la lengua créole, la oralidad se ofrece como un campo de libertad en donde el escritor de cierta manera se “escapa” de los límites.

Así pues, la importancia de la oralidad créole radica en que es la posibilidad de construir identidad apartándose de los cánones occidentales de estética, además porque se evidencia la posibilidad de expresar lo oral de una manera escrita³. Y es esto precisamente a lo que se llama Oralitura. Ya Bernabé, Confiant y Chamoiseau nos lo dicen: “*nous fabriquerons une littérature*

² LAROCHE, Maximilien. La double scène de la représentation. Oraliture et Littérature dans la Caraïbe. Quebec: Université Laval, GRELCA, coll. Essais, 1991.

³ En el caso de Manman Dlo contre la Fée Carabosse podemos encontrar elementos orales como las onomatopeyas, las repeticiones, y las palabras del créole martiniqueño.

qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité" (p. 37)⁴.

Como podemos ver, para ellos, la oralidad, dentro del contexto de construcción de identidad es la manera de no apartarse de sus raíces africanas, que también aportan a la cultura antillana y abren un espacio de resistencia ante la opresión colonizadora. De ahí también que la palabra y lo oral cobren tanta importancia en la cultura antillana.

Los escritores partidarios de la Antillanité, entre ellos Edouard Glissant, desean dar un estatus a lo que él llama la verdadera palabra antillana o a la lengua créole. Él propone la diversidad como una manera de pensar la cultura, es decir, como una cantidad de elementos heterogéneos que están constantemente en movimiento y son los que permiten la construcción identitaria; pero, según Glissant, para llegar a ello hay que conocerse, ser consciente de sí y esto es a lo que llama la **visión interior**.

Esta visión interior, supone sacar la exterioridad, es decir la visión francesa que, para los teóricos antillanos, resulta excluyente, deslegitima la cultura como un proceso y una convergencia de diferentes elementos tanto africanos, como antillanos, americanos, y criollos. Es así como *Eloge de la Créolité* nos habla de la visión interior diciendo: "Créer les conditions d'une expression authentique supposait l'exorcisme de la vieille fatalité de l'extériorité. N'avoir sous la paupière que les pupilles de l'Autre invalidait les démarches, les procédés et les procédures les plus justes" (p.23).

Esta cita nos muestra que la visión interior supone verse por los ojos de sí mismo y no por los ojos de la otra cultura, en este caso la francesa. Adicionalmente, esta cita nos habla de crear las condiciones de una expresión auténtica, la cual supone abrir los ojos sobre sí mismo y

⁴ Bernabé, Chamoiseau y Confiant. Eloge de la Créolité. Francia : Ediciones Gallimard, 1989.

además tener una visión diferente de su realidad como colonizados y como una cultura que no es ni inferior, ni superior, sino simplemente diferente a lo que legitima la cultura occidental. Incluso, esa visión les permite repensar categorías dicotómicas típicas de Occidente como el centro y la periferia, lo bueno y lo malo, lo inferior y lo superior, lo que supone un movimiento hacia la igualdad. Es por esta razón que Confiant, Chamoiseau y Bernabé afirman que la visión interior es reveladora e inclusive revolucionaria porque permite dejar a un lado el imaginario francés y dar paso a un mosaico renovado por la autonomía y por la aceptación de sí.

En la obra de Patrick Chamoiseau podemos ver cómo se repiensen figuras típicas de Occidente, como se ilustra en el siguiente fragmento:

MANMAN DLO

Qui t'a parlé de nuage bleu!?

Les petits nuages bleus sont nos ennemis, compris ?

Manman-doudou est devenue un beau nuage noir

Elle fait de grosses pluies

Les belles grosses pluies

Qui fécondent la Lézarde et la Capote ! (...) (p.37)⁵

En este fragmento podemos ver cómo las nubes negras, o más específicamente, el color negro se percibe como algo positivo, puesto que son las nubes negras las que, por medio de la lluvia, son generadoras de vida. Como se mencionó anteriormente, esto nos permite repensar

⁵ Chamoiseau, Patrick. Manman Dlo contre la Fée Carabosse. París: Ediciones Caribéennes, 1982.

figuras típicas de occidente, lo que traerá como consecuencia una reflexión sobre lo que es diferente y debemos aceptar como tal y no como algo inferior o superior.

Sin embargo, aún cuando se trate de alejarse de estos elementos en apariencia “exteriores”, es importante preguntarse ¿cómo ver la realidad otra sin partir de lo que ya hemos visto con los ojos del colonizador? No es posible partir de la nada. Lo que si es posible es crear un campo de reflexión que ponga en evidencia precisamente que no hay esencias, ni que se es así por naturaleza, sino que se acepte esa realidad y entienda la diferencia.

Retornando a la corriente de la Antillanité con su mayor representante, Edouard Glissant, se pueden tener en cuenta otros conceptos muy importantes que marcan un paso más hacia la reflexión y la resistencia contra la opresión colonizadora.

Glissant hace una oposición entre lo que él llama “*identité à racine unique*” o *identidad de raíz única* e “*identité à racine ‘rizhome’*” o *identidad de raíz ‘rizhome’*. La primera se refiere a aquella identidad que excluye al Otro, que cree en las raíces únicas, que marca sus fronteras y cree debe pasarlas para ir en su conquista. En este caso hablamos de la cultura francesa, que también la llama atávica, ya que es una cultura que ha podido crear una idea de génesis y hace mucho tiempo existe como nación. La segunda se refiere a la identidad que pretende alejarse del concepto de frontera (una cultura compuesta o heterogénea, que en este caso sería la antillana) y en lugar de ello entrar en contacto con otras identidades, lo que crea una dinámica de mundo⁶. Es a lo que él llama el Todo-mundo o tout-monde, y lo explica como una poética de la relación en donde las identidades están constantemente en contacto. “Il s’agit de dire : notre lieu, nos paysages, nos cultures sont incontournables mais ils sont ouverts. Ils ne doivent pas conduire à

⁶ Glissant, Edouard. « De la poétique de la relation au tout-monde » menée par Avner PEREZ.

l'enfermement mais au contraire aux contacts de nos sensibilités avec celles d'autres cultures et d'autres communautés humaines"⁷.

Es de esta manera, como Glissant pone en evidencia la importancia de la diversidad, y también un proceso de creolización. Este último se desprende directamente del concepto de las culturas en contacto, en donde la creolización significa un cambio y un movimiento constante hacia lo imprevisible. Es decir que, muy acertadamente, Glissant afirma que las culturas entran en contacto constantemente y de ello el resultado es algo que no está escrito, lo que significa que simplemente será una construcción permanente, que ni legitima, ni desvaloriza otras visiones de mundo. Esto nos lleva a pensar en dejar a un lado la visión lineal que tenemos del tiempo y del espacio, incluso de la Historia y de las historias, de aquellas historias que no nos han contado. Es por esta razón que Glissant propone otros periodos de la historia martiniqueña que incluye contar, por ejemplo, cómo surgió la clase burguesa en Martinica, cómo vivieron los esclavos la alienación cultural y cómo en un aparente silencio se resistían a la misma. Esto es, entonces, lo que significa el proceso de creolización.

A partir de toda esta reflexión, de crítica de la colonización, de la toma de conciencia, de la aceptación de sí mismos, de la negación de lo Universal para dar paso a la diversidad, nace la **Créolité**.

Parafraseando a Bernabé, Chamoiseau y Confiant, la Créolité es percibida como la construcción de una identidad antillana. Como se había visto en la Antillanité, al examinar su realidad como colonizado, el antillano se da cuenta de los mecanismos de alienación y examina su existencia. Esta conciencia de sí los lleva a reevaluar su producción escrita, los lleva a buscar una voz colectiva que cree una conciencia común. Esto hace que el mundo se vea de una manera

⁷ Ibid.

totalmente diferente, que nada se vea marginal, ni pobre y, en esa medida, sus expresiones culturales salen de nuevo a flote y permite que se revaloren.

Es por esta razón que la escritura también toma un nuevo camino y se revalora, quiere rescatar sus creencias populares, sus prácticas “mágico-religiosas” y dar cuenta de su propia manera de vivir la vida, de expresar sus sentimientos, de tener diferentes visiones de mundo y de construir sus realidades. La escritura debe, entonces, alejarse⁸ de esos modelos occidentales, deconstruirlos, ir de alguna manera en contra de la corriente e ir a un ritmo propio que les permita verse a sí mismos por sus ojos y no por los ojos del Otro. Y el ir a su propio ritmo ya implica saber que no es que haya una demora con respecto a Occidente, sino que simplemente es el proceso que ellos están viviendo para la construcción de identidad.

Por esta razón, los teóricos antillanos, afirman que la escritura debe sacar provecho del bilingüismo, el créole no debe verse como algo secundario, sino que debe verse como la lengua que les permite expresarse y ser una identidad “rizhome” en permanente contacto con otras identidades. Este es el caso preciso de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* porque a pesar de que en su mayoría el libro está escrito en francés, se ven muchos elementos de la lengua créole. Esto nos indica que el francés está actuando como molde, pero no se reprime la cultura créole y aquello que no se puede expresar en francés (como por ejemplo, expresiones de tradición oral), se expresa perfectamente en créole.

⁸ Es importante aclarar que la palabra alejarse no se refiere estrictamente al sentido de apartar, sino que dentro de los mismos modelos occidentales, se abre un espacio de libertad y un nuevo campo literario que les permite expresarse dentro de las categorías y límites ya impuestos por Occidente.

En esa medida podemos decir que la lengua créole es exaltada y que, como la lengua francesa, ésta juega un papel preponderante en la cultura y en la producción escrita. Así nos lo explican Bernabé, Chamoiseau y Confiant: “Le créole, notre langue première à nous Antillais, Guyanais, Mascarins, est le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire, elle demeure la rivière de notre créolité alluviale.” (44).

El créole es una fuerza de expresión que también cambia, está ligada a la existencia de construcción ‘propia’ de los antillanos. En esa medida, como ya se había mencionado anteriormente, también la oralidad toma fuerza, lo cual es parte fundamental de la literatura créole. Esta literatura abre un espacio de creación que permite desplazarse entre lo escrito y lo oral, lo cual se puede ver como una estrategia de resistencia a la cultura dominante.

La literatura de la créolité busca, como se mencionó anteriormente, dentro lo posible dejar a un lado los modelos occidentales; lo Universal deja de ser pensado como el ideal del mundo y se pasa a pensar en la diferencia, en el Otro y en las diferentes visiones que hay de mundo, aquello que los constituye como créoles martiniqueños. Y aquí, los autores mencionados, hacen una distinción entre créoles y créoles martiniqueños porque aunque todos son antillanos las realidades de cada país se han construido de una manera diferente. “La littérature se moquera de l’Universel, c’est-à-dire de cet alignement déguisé aux valeurs occidentales, c’est-à-dire de ce souci de mise en transparence de soi-même, c’est-à-dire de cette exposition de soi aux embellies de l’évidence (...)” (p.51).

En este sentido, y parafraseando a Bernabé, Chamoiseau y Confiant, se puede decir que la Créolité es el resultado de la Antillanité, es decir se ha llegado a un estado de conciencia y de reconocimiento del ser antillano, pero siempre desde la diversidad y bajo una dimensión particular. Pensar en la diversidad, pensar la diferencia es ya estar en estado créole.

Como hemos visto, existe una considerable diversidad de corrientes literarias en las Antillas del siglo XX, todas aportan diferentes elementos a la construcción identitaria, porque todas ven hacia un punto diferente como lo es Francia, Africa y las Antillas. Sin embargo, es evidente que todas tienen un punto común que es el arraigamiento a sus raíces, a lo que ellos llaman lo verdadero, la realidad.

Teoría postcolonial

Según el libro Littératures francophones et théorie postcoloniale⁹ la teoría postcolonial se interesa en aquellos escritos que dejan de lado los cánones de escritura y los alineamientos imperialistas y homogeneizantes. En esa medida, se interesa por aquellas producciones que nacen en un contexto de colonización europea. En este momento el contexto que nos ocupa es la literatura antillana o más ampliamente la francofonía y se verá cómo estos dos espacios, el de la francofonía y el de la teoría postcolonial, se nutren mutuamente para tener una nueva visión de la literatura francófona, entendida esta última no como aquello que se refiere sólo a Francia, sino en general a las letras de expresión francesa. De hecho, la palabra se refiere al francófono como alguien que habla francés, en esa medida el término daría cuenta también de las culturas que han sufrido la colonización como la cultura antillana, entre otras. Sin embargo, el término se ha deformado un poco y cuando se habla de francofonía se tiende a pensar en Francia o Canadá, pero una vez hecha esta salvedad, sabemos que la francofonía se refiere a la cultura y a la lengua francesa aún en un contexto “híbrido”, es decir criollo y francés, como el antillano.

La teoría postcolonial se “interroga sobre las relaciones de los textos con su entorno sociocultural, estudia la pluralidad lingüística (...) y se concentra sobre el dispositivo poético que

⁹ Moura, Jean-Marc. Littératures francophones et théorie postcoloniale. Francia : Presses universitaires de France, 1999.

articula la obra en el contexto en el que surge”¹⁰(p. 3). Esto significa también, como se había dicho anteriormente, que da cuenta de la pluralidad y trata de no homogeneizar o dar por hecho diferentes realidades socioculturales, que resultaría excluyente y homogeneizante.

El postcolonialismo surge en los años sesenta cuando los inmigrantes que vivían en países relativamente recién colonizados entran a las universidades y colegios americanos y británicos y se interrogan acerca de su historia. Notan cómo cualquier manifestación literaria, parafraseando a J. Lambert citado por Moura (p. 7), es vista desde concepciones modernas, eurocéntricas y bajo el canon occidental. Es así como los estudios postcoloniales van a tratar de ver aquellas producciones literarias como una especificidad que responde a contextos socioculturales específicos y a maneras de vivir de cada sociedad, sin compararlas con cánones establecidos y sin alimentar una teoría literaria ya establecida por Occidente.

Asimismo, la perspectiva postcolonial se interesa por las *literaturas en contacto*, es decir en donde una literatura escrita en francés coexiste con otra u otras literaturas igualmente escritas en francés, y argumenta que esta coexistencia se da porque tienen un espacio común que ha sido generado por la colonización, en donde se ha impuesto una cultura y se le ha hecho ver como superior a la colonizada.

Asimismo, la perspectiva postcolonial se detiene a ver la manera cómo se lleva a cabo la escritura bajo una dirección particular teniendo en cuenta las raíces culturales y la hibridación característica de un contexto social. Es por esta razón que la crítica postcolonial estudia cómo cada autor se relaciona con su contexto y según Moura, aborda tres *órdenes de preocupaciones* (p. 44):

- Construyendo su propio contexto de enunciación, la obra debe, al menos en parte, rechazar los modelos dominantes que vienen de Francia y contribuir a la creación de

¹⁰ Ibid.

un nuevo campo literario. En el caso de Manman Dlo contre la Fée Carabosse esto se puede ver claramente porque Chamoiseau utiliza el créole, que es eminentemente oral, y también el francés. Al mismo tiempo incluye elementos como los diálogos y la escenografía que le dan la forma de teatro. Esto es lo que se puede llamar un nuevo campo literario que rompe con géneros literarios tradicionales de Occidente.

- Ese contexto de enunciación está marcado por usos lingüísticos específicos que la obra manifiesta. En este caso el uso del créole en la obra es una marca específica y especial de lo que la literatura antillana quiere manifestar.
- Ese contexto de enunciación está inscrito en una tradición autóctona algunas veces parcialmente olvidada. En la obra esto último se hace evidente, ya que se quiere recuperar las tradiciones mágico-religiosas y la estructura del cuento criollo; de hecho Manman Dlo en la cultura antillana representa un tipo de diablesa africana que es ama del agua.

Como ya se había referido en páginas anteriores, en una época el francés actuó como marcador de una élite dentro de los escritores, pero para la teoría postcolonial el autor es un “*porteur de langue*” o pasador de lengua. « L’auteur francophone est souvent un véritable *porteur de langue* dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l’intelanguage, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre » (p. 78). Un pasador de lengua porque su creación hace que se forje entre las dos lenguas, la materna y la segunda lengua, una tensión porque cada lengua, según Moura, responde a una realidad diferente.

Sin embargo, aquí es importante aclarar que al decir que cada lengua responde a una realidad diferente, es como afirmar que la lengua refleja la realidad y que además no es posible

expresar en español, por ejemplo, la “realidad” criolla presente en el teatro contado de Chamoiseau. Entonces, es mejor afirmar que cada lengua construye elementos diferentes de cada cultura. Esto nos indica que ya no es sólo el francés el idioma utilizado para la construcción identitaria, sino que entra también a jugar un rol muy importante la lengua materna, en este caso el criollo porque mediante este se construyen diferentes aspectos de la cultura que los que construye el francés. Pero como él dice, la tensión entre dos o más idiomas y también en el caso de la interlengua, en donde se rompe la norma lingüística, hace que se forme un lenguaje propio, el cual también es construcción identitaria antillana.

El no saber expresar esa tensión entre las dos lenguas y las dos culturas puede conllevar a ciertos problemas en el momento de la traducción del teatro-contado Manman Dlo Contre la Fée Carabosse porque Chamoiseau utiliza constantemente el francés como molde y el créole lo utiliza para crear precisamente un campo de libertad dentro de ese molde. Por ejemplo, hay un episodio en el que la Fée Carabosse se enfrenta con Manman Dlo y la furia de ésta última en contra de la primera por su represión cultural es expresada totalmente en créole, además los cantos de las hijas de Manman Dlo también son en créole.

La importancia del créole radica en que Chamoiseau, con la utilización del francés créolizado crea un contacto entre el francés y el créole, lo cual es muy importante para visibilizar al ser martiniqueño y dejar su huella en el texto. Aquí podemos ver un ejemplo de ello:

LES TROIS FILLES

Pièce crainte ooo

Pièce crainte aaa

Tout est prêt au bidjoule djoule djoule

au bidjoule djoule djoule (p.45).

Como se puede ver, hay un contacto entre el francés y el créole. En este caso la primera parte de las frases está en francés y el resto está en créole martiniqueño. Aquí ocurre algo bastante particular que ilustra claramente lo que se ha venido diciendo acerca de la cultura y la identidad como una convergencia de elementos, puesto que la palabra “bidjoule” viene de la palabra “beautiful” (hermoso) en inglés. La palabra ha tomado tantos matices y ha interactuado tanto con la lengua créole que ha terminado convirtiéndose en una palabra común. Esto refleja y demuestra que la identidad, y todo lo que ello implica como la lengua y las costumbres, son una convergencia de elementos en constante movimiento y construcción.

A manera de conclusión, podríamos decir, que lo que hace Chamoiseau es crear una interlengua que no sigue parámetros gramaticales estándares del francés, lo cual llevaría a pensar cómo traducir al español, puesto que en una cultura como la colombiana no hay una situación de tensión entre dos lenguas que se asemeje. Aquí la importancia de mostrar una situación similar es que el lector entienda la tensión mencionada y comprenda cómo la estrategia del texto al utilizar la interlengua, abre un espacio hacia la resistencia y deja una huella particular en el texto.

Como se venía mencionando anteriormente, el hecho de no seguir parámetros gramaticales estándares del francés (o del español en caso de la traducción) es para la teoría postcolonial la creación de un nuevo espacio de construcción identitaria y literaria, de resistencia a la opresión alienante de la colonización. Es decir, que daría cuenta de lo que se quiere dejar atrás: la homogenización. Por esta razón, no podemos definitivamente hablar de la identidad como algo estático, inamovible o que no permita asimilar elementos de otras culturas.

Es por eso que en este proyecto se pretende hacer evidente una crítica a los teóricos antillanos ya mencionados como Chamoiseau. Porque aunque quieren dar cuenta de un movimiento de contacto entre las culturas, en algunas ocasiones le dan un carácter esencialista a

la identidad, diciendo que deben remitirse a lo primitivo, a la visión interior y que sólo permitan lo ancestral como lo “real”.

Estos cuestionamientos de la construcción identitaria y de hasta qué punto debemos arraigarnos en lo primitivo o en lo ancestral pueden de alguna manera ser resueltos con la teoría de la traducción que sigue a continuación. Ésta nos ayudará, sobretodo, para comprender por qué las decisiones que se toman son más favorables para la estrategia de no domesticación. La teoría de traducción de Venuti, es importante en la medida en que ayuda a reunir aspectos importantes que se han venido abordando a lo largo del proyecto como por ejemplo, la construcción identitaria, la resistencia a la alienación cultural, y la no homogeneización.

Teoría de traducción

Como ya se había anunciado a lo largo de este proyecto, el teórico de la traducción en quien se va a justificar todo aquello que se decida concerniente a la traducción será Lawrence Venuti. Sin embargo, antes de abordar su teoría, es importante tener en cuenta que Venuti propone un esquema o manera de pensar la traducción diferente a aquella que se manejaba algunos años atrás.

Tradicionalmente cuando se pensaba en traducción, se hacía alusión a que ésta debía ser literal, que debía dar cuenta de lo que el autor decía para entender “realmente” el original. Es decir, que se le debía ser fiel a las vivencias y pensamientos del autor para que hubiera un entendimiento del texto y así poder traducirlo.

Sin embargo, también habría otra visión que dice que aquello que realmente interesa es el texto en sí. Es decir, que al traducir se debe tener en cuenta lo que dice el escrito para ser fiel al contexto, a la parte histórica y al ambiente cultural en el que se desarrolló el texto. Además de

estas dos tendencias habría una tercera que partiría de que el significado está en el lector o comunidad interpretativa.

Para esta última, Venuti hace una crítica y dice que cuando una traducción se limita a pensar en que el significado está exclusivamente en el lector, se crea lo que él llama las traducciones invisibles. Según él, en “Invisibility”¹¹, “ ‘[i]nvisibility’ is (...) the translator’s situation and activity in contemporary Anglo-American culture” (p.1). Venuti hace referencia al fenómeno de la fluidez en las traducciones contemporáneas, en el contexto de la lengua inglesa, en donde hay una manipulación por parte del traductor hacia el idioma y también en donde la buena evaluación de las publicaciones depende del grado de fluidez de las mismas. Esta última trae como consecuencia la transparencia, que no es más que el esfuerzo del traductor para hacer que la traducción no parezca traducción, utilizando lenguaje de uso familiar al lector y fijando un significado preciso, para que la lectura del texto sea fácil para la comunidad interpretativa.

Para que esto sea posible, también es necesario que se dejen a un lado aspectos de la lengua fuente como las jergas y pidgins. Es decir, el resultado debe ser una traducción que sea familiar para el lector y que de esa manera parezca “original”. Para Venuti, esto es lo que se llama una traducción domesticada.

La domesticación se refiere a aquellos textos que están traducidos, refiriéndose a la utilización de expresiones y palabras propias de la lengua objetivo, de tal manera que dan la impresión de que están originalmente escritos en la lengua a la que han sido traducidos. Es por esta razón que Venuti pone en evidencia dos grandes problemas para el traductor a propósito de

¹¹ Venuti, Lawrence. The translator’s invisibility: a history of translation. Nueva York: Routledge, 1995.

la invisibilidad del texto como traducción y de la importancia que tiene la autoría en muchos contextos socioculturales como el anglo americano, diciendo:

On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake potentially a false copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original. (6 y 7)

En este pensamiento, la traducción se asume en realidad como lo secundario, como una “copia falsa” con respecto al “original”. Para contrarrestar esa condición, el traductor que decide por la estrategia de la domesticación excluye valores de la cultura del Texto Fuente e incluye los del Texto Objetivo, creando así una traducción que da la impresión de que ES el “original”. El traductor domestica el texto y crea, como lo dice y lo critica Venuti, la ilusión de la transparencia y cualquier diferencia o huella de un Otro que se hubiera querido mostrar en el Texto Fuente es borrada.

Esto tiene un efecto negativo con respecto a las literaturas y en general a los textos que son escritos en otro idioma y son traducidos al inglés. En muchas ocasiones, se ha pensado que el texto es originalmente escrito en inglés, lo cual contribuye a la hegemonización de países como Estados Unidos.

Ahora, el punto totalmente contrario a la domesticación, también abordado por Venuti, es lo que se llama extranjerización. En este caso el texto traducido no da cuenta de las necesidades de la comunidad interpretativa y no hay esfuerzo del traductor para que el lector entienda lo que está leyendo. Es por eso, que el traductor en la extranjerización decide no realizar traducciones familiares, a expresiones muy propias de la Source Language o Lengua Fuente (LF), como por

ejemplo jerga, lenguaje común y sintaxis. En este caso, habría del lector una necesidad de entender lo que está leyendo y se haría evidente que el texto maneja un lenguaje y unos valores diferentes a aquellos de la comunidad interpretativa. Así nos lo explica Venuti: “Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language” (p. 20)

Como se ve en esta cita, la extranjerización no pretende ser esencialista, es decir que no pretende mostrar que no es sino por la lengua fuente que se puede mostrar a ese otro, sino, todo lo contrario, quiere mostrar una estrategia en donde el lector sienta la presencia del Otro. No obstante, esto no garantiza que la comunidad interpretativa entienda ese mensaje, puesto que se sentiría tan extrañada que podría decidir no leer el texto, y si lo lee presentarse para una desviación total del significado, caso en el cual el mensaje se perdería.

Es por esta razón que, con respecto a la traducción que nos ocupa en este proyecto, podemos abordar los aspectos de la domesticación y de la extranjerización. Primero que todo es importante aclarar que lo que se pretende en esta traducción es no ser domesticante, pero tampoco extranjerizante. Lo que se pretende es poder hacer un movimiento en donde las dos posibilidades sean viables. Esto significa que la traducción del teatro-contado puede abordar estas dos estrategias, poniendo en evidencia la huella del Otro, es decir del ser martiniqueño. Como consecuencia, ni la domesticación, ni la extranjerización serán estrategias a generalizar en la traducción, más bien se pretende oscilar de una a otra.

En ese orden de ideas, para Venuti el significado también estaría en la comunidad interpretativa, puesto que “translation can be considered the communication of a foreign text, but it is always a communication limited by its address to a specific reading audience” (p.19). Sin embargo, Venuti resalta que aun cuando el significado pueda estar en la comunidad interpretativa es importante que se muestre que el texto es una traducción y no crear la ilusión de la

transparencia como si el texto traducido fuera el ‘original’. Precisamente esto es lo que se quiere mostrar en la traducción del teatro-contado, puesto que al evidenciar que es una traducción, estaríamos primero, generando algún tipo de extrañeza en el lector y segundo, mostrando el ser antillano y su resistencia, que tanto nos interesa en este momento.

En este punto es importante preguntarse en dónde está el significado para la teoría postcolonial, puesto que se pretende propiciar el diálogo entre esta teoría y la de la traducción. Tomando como base lo investigado para este proyecto se puede decir que, al dar cuenta de que la obra crea un campo de resistencia en contra de la opresión colonizadora, y abre un espacio de libertad dentro de ciertos límites, también se podría decir que el significado está en el texto. Esto, en gran medida problematiza la decisión del traductor al escoger una u otra estrategia para traducir un teatro-contado como este. Pero para, de alguna manera, solucionar ese problema vamos a tener en cuenta al teórico de la traducción ya mencionado, Lawrence Venuti.

Venuti empieza diciendo que “[t]he more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (p. 2). La fluidez, como se había mencionado anteriormente, es apropiar tanto el texto a la Lengua Objetivo (LO) que el lector siente que el texto ha sido escrito originalmente en esa lengua. Por ejemplo, si se utiliza la sintaxis de la LO, no se da paso a las ambigüedades porque el significado se asume como fijo, no hay un ‘orden’ extraño al lector, lo que facilita la comprensión de la comunidad interpretativa.

En el caso de la traducción del teatro contado, al hacer esto, es decir traducir el créole martiniqueño a un español domesticado, el significado llegaría de tal forma al lector que éste no tendría la necesidad de entender el texto y, por consiguiente, no se haría evidente que es un cuento que tiene un fin específico al crear extrañeza en el lector, denunciar la opresión colonizadora y hacer evidente a un Otro martiniqueño silenciado durante años.

No obstante, Venuti deja en claro que la traducción siempre representará una violencia al Texto Fuente, puesto que “translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader” (p. 18). En esa medida, es importante señalar que aún cuando se quiera excluir totalmente la domesticación siempre habrá algo de ello que se haga presente en la traducción.

En este sentido, vale la pena destacar varios puntos o situaciones a resolver con respecto a la traducción del cuento antillano, que son relevantes precisamente teniendo en cuenta la huella de la que se habló anteriormente. La primera, ¿cómo traducir o mostrar la diferencia del uso de la lengua francesa de los personajes martiniqueños y de los franceses (Carabosse, Escoba)?; la segunda, cómo traducir el lenguaje oral que se manifiesta tanto en francés como en créole; y la tercera, ¿cómo traducir el contacto entre el francés y el créole martiniqueño que toma en cuenta varios elementos de diferentes culturas?

Además porque ese contacto o interlengua cuando sea mostrada en la traducción al español debe dar la misma impresión que pretende en francés. Esa impresión es una resistencia hacia lo occidental porque como lo afirma Tymoczko, citando a Mehrez en su artículo *Translations of themselves: the contours of postcolonial translation*, “Mehrez considers bilingual writing as a form of linguistic appropriation that makes the colonizer’s language ‘foreign to its own monolingual native speaker’”. De ahí, entonces, que la decisión de una traducción que tenga en cuenta el contacto entre las lenguas y el rompimiento de parámetros ‘normales’ de traducción sea tan importante.

Como ya habíamos mencionado anteriormente, podríamos decir que la cultura presente en las Antillas y más específicamente en Martinica es una cultura híbrida porque por contexto histórico sabemos que dentro de la formación de la cultura antillana existieron elementos de la cultura francesa, africana, amerindia, india, etc. Todo esto ha sido tomado por los martiniqueños

y lo han utilizado para construir su identidad, o a lo que ellos llaman ‘búsqueda identitaria’, y rescatar otros elementos de la cultura de sus ancestros.

Sin embargo, para la traducción que se pretende realizar en este proyecto, no necesitamos saber qué palabra se tomó de cuál lengua, puesto que como lo afirma Venuti: “meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-base concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence”. (p. 18). En este orden de ideas, se puede concluir que para la traducción que nos concierne y para los objetivos que se tienen trazados lo más importante es tener en cuenta el discurso de resistencia contra la opresión cultural del ser martiniqueño. En todo caso es importante saber el significado de las expresiones que se encuentran tanto en créole martiniqueño porque de esa manera, se podrá también construir un ritmo propio de la traducción consecuente con los propósitos de este proyecto.

Ahora para ir concluyendo esta parte dedicada a la teoría de la traducción que se manejará en la segunda parte de este proyecto, abordemos algunos de los problemas que se encontrarán al momento de llevar a cabo la traducción como tal y que hemos venido mencionando con anterioridad.

El primero de ellos es el discurso oral. Para comenzar, se puede decir que en general el discurso de este teatro-contado no sigue totalmente parámetros de Occidente, ya que el discurso oral de libros que siguen los cánones occidentales es estándar, es decir que manejan un registro alto que excluye, por ende, la cultura popular. Pasa todo lo contrario en la literatura antillana porque aparte de ser una lengua popular que además tiene en cuenta la tradición oral (cuentos, leyendas, mitos), también deja al descubierto la relación que la literatura pretende establecer con la audiencia, en este caso con el lector. Lo interesante es que dentro del teatro-contado no hay una estructura lineal autor-lector, sino que en realidad la historia tiene un público y ese público

por medio de un ruido (cric y crac) interactúa, aprueba o rechaza a quien escribe el libro. En el caso específico de la traducción, el traductor podría llegar a asumir el papel de ‘explicador’ de la lengua en donde, por medio de notas al pie de página, explica brevemente al lector de qué se trata esta interacción y la importancia que tiene para la tradición créole martiniqueña.

Ligado al problema del discurso oral, también está el problema de la diglosia o contacto entre dos lenguas, en este caso el francés y el créole martiniqueño. Y aquí es muy importante mencionar un concepto que utiliza Venuti que toma de Philipp Lewis y es la *fidelidad abusiva*. Venuti afirma a propósito de esta última “it (abusive fidelity) acknowledges the abusive, equivocal relationship between the translations and the foreign text and eschews a fluent strategy in order to reproduce in the translation whatever features of the foreign text abuse or resist dominant cultural values in the source language” (p. 24). Esto se puede ver perfectamente en el teatro-contado, puesto que la estrategia de Chamoiseau para hacer evidente al ser antillano en el Texto Fuente, se puede llamar fidelidad abusiva. Esto lo hace precisamente creando un contacto entre las dos lenguas y haciendo evidente que está rompiendo con cánones literarios. El sólo hecho de escribir la lengua oral ya representa un cambio significativo en la forma de ver la oralidad y la escritura y el romper con la ‘normalidad’ del francés también significa una resistencia en contra de los valores culturales que se creen son los únicos válidos.

En el caso de la traducción esto también deberá reflejarse, rompiendo la norma lingüística del español y evidenciando fuertemente la presencia del ser antillano y su resistencia a la alienación cultural ejercida por los colonizadores.

Para finalizar habría un último punto a considerar y es la estructura o forma del teatro-contado. Uno de los elementos es, por ejemplo, el juego del significante dentro de la obra. En algunos casos, el texto juega con la sonoridad y sobretodo, en aquellas partes en donde uno de los personajes que representa la cultura occidental participa. En este caso la pregunta es si se

conserva mejor ese juego de significantes o si, por el contrario, se pierde esto y se conserva el significado de la frase como está inicialmente estructurada en el Texto Fuente. Otro de los elementos son los textos que incluye el libro antes de empezar la historia del teatro-contado. Hay un fragmento de un texto de René Ménéil y un 'Prefacio', el cual se dirige hacia el carácter oral del texto. En esa medida, se puede decir que es importante para el lector, puesto que lo ubica en la importancia de la oralidad para la lengua créole y en sí para el contenido mismo del teatro-contado.

Para finalizar, es importante tener en cuenta que siempre habrá violencia de una lengua sobre la otra. Como se mencionó anteriormente, aún cuando se quiera no ser domesticante siempre existirá la huella del francés sobre el español e igualmente el francés en el Texto Fuente, por ser la lengua dominante, también ejerce una violencia sobre el créole martiniqueño. Aquí la huella más importante y la que más se quiere evidenciar es aquella que deja el créole martiniqueño sobre el francés. Para el caso de la traducción, en términos de Venuti, el cánón del español debe romperse y esto se logra también abriendo un espacio de contacto entre el créole martiniqueño y el español, mostrando la violencia, la huella y la tensión que se genera cuando existe ese contacto entre dos lenguas. El resultado de todo esto será el objetivo que siempre se debe tener en cuenta y es hacer evidente el ser martiniqueño y su resistencia a la opresión colonizadora.

TRADUCCIÓN

MANMAN DLO¹² CONTRA EL HADA CARABOSSE¹³

Escrito por Patrick Chamoiseau

Traducido por Ingrid Céspedes

(Teatro-contado)

Buscamos nuestro rostro verdadero. Hemos condenado fuertemente la Literatura artificial que pretende darnos una imagen de ésta: poetas tardíos, héroes sin originalidad, supersticiosos hacedores de alejandrinos, cobardes que no dicen nada. Sumerge tu mirada en el espejo de lo Maravilloso: tus cuentos, tus leyendas, tus cantos. Allí verás inscribirse luminosa la imagen firme de ti mismo.

El País de la Maravilla, como todas las cosas imaginarias, está vertiginosamente situado entre la Nada y el Ser. Cualquier avance se hace sólo con respecto a la Realidad. La tarea de los hombres debe consistir en tratar de integrar lo Maravilloso en la vida real para así alcanzar alguna grandeza.

En la medida en que el Mito no llegue a inscribirse en toda banalidad, la vida humana se convierte en una aburrida cura superficial.

Lo Maravilloso es la imagen de nuestra Libertad absoluta.

René Menil en Tropiques No. 3 Octubre 1941

¹² Dlo es la escritura oral de “De l’eau” en francés, es decir “Del agua” en español. Este tipo de escrituras orales es una de las características más importantes de la lengua créole. Manman Dlo es una imagen antillana muy importante porque representa el agua y su capacidad de dadora de vida.

¹³ El Hada Carabosse es quien, en el cuento de la Bella Durmiente, hechiza a esta última y la condena al sueño de cien años.

MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE

Nous cherchons notre vrai visage. Nous avons suffisamment condamné la Littérature artificielle qui prétend nous en donner l'image : Poètes attardés, héros du poncif, superstitieux faiseurs d'alexandrins, très lâches diseurs de rien. Plonge ton regard dans le miroir du Merveilleux : tes contes, tes légendes, tes chants. Tu y verras s'inscrire lumineuse, l'image sûre de toi-même.

Le Pays de la Merveille, comme toutes choses imaginaires, est vertigineusement situé entre le Néant et l'Etre. Toute promotion ne peut se faire ici que vers la Réalité. La tâche des hommes ne peut consister qu'à tenter d'intégrer le merveilleux dans la vie réelle de façon à atteindre à quelque grandeur.

Tant que le Mythe n'arrive pas à s'inscrire en toute banalité, la vie humaine n'est qu'un pis-aller ennuyeux.

Le Merveilleux est l'image de notre Liberté absolue.

René Menil

In Tropiques No. 3

Octobre 1941

Personajes

- Manman Dlo,** Diablesa acuática. Esta divinidad acuática está presente en África, en toda la zona Caribe y en América del Sur, bajo nombres diversos. (Por ejemplo: los brasileros la llaman Yemanja; los indios Doña Janayna).
- Papá-Zombi,** Gran Director de nuestro mundo maravilloso. Sus funciones y poderes son inmensos.
- Zita-tres-patas,** Diablesa de la Ceiba.
- Las tres hijas,** Diablasas hijas de Zita.
- Engagés** Hombres que tienen un pie en el mundo de la Maravilla. Aquello les confiere ciertos poderes, dentro de los cuales está la capacidad de quitarse la piel.¹⁴
- El contador,** Hijo del Habla. Abandonó su mundo de lo vocal y de las veladas para ESCRIBIR sus cuentos. Su caso está siendo estudiado bajo los cargos de alta traición, por un Comité de Diablasas y de Interlocutores.
- La-po-figue,** Asistente del Contador. Lo siguió en su traición, por amor. Si su empresa no resulta, ella será ciertamente condenada con el Contador por el Comité-de-seguridad-de-la-oralidad. Su defensa está fundada en el hecho de que el teatro es a la vez escritura y oralidad; permite a las Hijas del Habla entrar en un mundo nuevo, sin abandonarlo. La decisión del Comité hará jurisprudencia.
- Carabosse** Hechicera de los pinos y de las nieves, diplomada de la cultura hechicera Greco-latina.

¹⁴ Este ser no es una imagen negativa, a pesar de tener el alma vendida al diablo. Por lo contrario, tiene poderes mágicos como quitarse la piel y salir de fiesta mientras tanto.

Escoba

Ayudante de Carabosse. Especie de cooperante técnico.

Personnages

- Manman Dlo,** Diabliesse acuatique. Cette divinité acuatique est présente en Afrique, dans tout l'arc caraïbe et en Amérique du Sud, sous des noms divers (Ex. : les Brésiliens l'appellent Yemanja ; les Indiens : Dona Janayna).
- Papa-Zombi,** Grand Directeur de notre monde merveilleux. Ses fonctions et pouvoirs son immenses.
- Zita-trois-pattes,** Diabliesse du fromager.
- Les trois filles,** Diablieses, filles de Zita.
- Un engagé,** Homme qui a un pied dans le monde de la Merveille. Cela lui confère certains pouvoirs, dont celui de s'enlever la peau.
- Carabosse,** Sorcière des sapins et des neiges, diplômée de la culture-sorcière Gréco-latine.
- Balai,** Adjoint de Carabosse. Sorte de coopérant technique.
- Le Conteur,** Fils de la parole. Il a abandonné son monde du vocal et des veillées pour ECRIRE ses contes. Son cas est actuellement étudié sous l'inculpation de haute trahison, para un coumbite de Diabliesse et de Répondeurs.
- La-po-figue,** Assistante du Conteur. L'a suivi dans sa trahison, par amour. Si leur entreprise ne réussit pas, elle sera certainement condamnée avec le Conteur par le Coumbite-de-sûreté-du-vocal. Leur défense est fondée sur le fait que le Théâtre est à la fois ECRITURE et VOCAL ; qu'il permet aux Fils de la parole d'entrer dans un monde neuf, sans quitter le leur. La décision du Coumbite fera jurisprudence.

Antes del Habla

Cuando hay colonización, no es sólo colonización de un pueblo sobre otro, de hombres sobre otros, sino también dominación de una cultura sobre otra.

El Mundo de la Maravilla de la cultura dominante, (sus cuentos, sus leyendas, sus mitos) someterá al de la cultura dominada.

En las Antillas, los colonos vinieron, trayendo su Imaginario.

Los Africanos también.

Los colonos trajeron al Hada Carabosse. Los africanos trajeron a Manman Dlo. Una hechicera fabulosa frente a una Diabla matador. La batalla era inevitable.

La Palabra que sigue, cuenta el desarrollo de la colonización en el Mundo de la Maravilla.

Carabosse, en nombre de sus colegas, aprisiona el país en una arquitectura de acero; descompone la Naturaleza y canaliza la Vida. Además, reduce a la esclavitud a todas las criaturas de nuestra Maravilla.

Manman Dlo, ama de la Lézarde, reina del Agua, escapa de ella. Pero, para vencer, deberá llevar a cabo una Gran Búsqueda, especie de encuentro de Si.

Carabosse será expulsada, pero ya nada será como antes. Manman Dlo guardó su varita.

Desafortunada o afortunadamente.

En cualquier caso, en el mundo de la magia, los bailes, los cantos, los colores de algas y de seda, esta noche, mis niños, el Habla es mágica.

Avant la Parole

Quand il y a colonisation, il y a non seulement colonisation d'un peuple par un autre, d'hommes par d'autres hommes, mais aussi domination d'une cultura par une autre.

Le Monde de la Merveille de la culture dominante, (ses contes, ses légendes, ses mythes) soumettra celui de la culture dominée.

Aux Antilles, les colons sont venus, porteurs de leur Imaginaire.

Les Africains aussi.

Les colons ont amené la Fée Carabosse. Les Africains ont amené Manman Dlo. Une sorcière fabuleuse face à une Diabliesse matador. La bataille était inévitable.

La Parole qui va suivre, raconte le déroulement de la colonisation dans le Monde de la Merveille. Carabosse, au nom de sa confrérie, emprisonne le pays dans une architecture d'acier ; elle décompose la Nature et canalise la Vie. De plus, elle réduit en esclavage toutes les créatures de notre Merveille.

Manman Dlo, âme de la Lézarde, reine de l'Eau, lui échappe. Mais, pour vaincre, elle devra opérer une Grande Recherche sorte de quête de Soi. Carabosse sera chassée, mais rien ne sera plus comme avant. Manman Dlo a gardé sa baguette. On peut dire hélas ou tant mieux.

Quoiqu'il en soit, dans la féerie, les danses, les chants, les couleurs de varechs et de soie, ce soir, mes enfants, la Parole est magique.

(p.43)

El contador:Ti-manmaye¹⁵ y criiiiic¹⁶Gwan moune¹⁷ y craaac

Mariana apártese

¡Tambouyé¹⁸ detenga el ritmo!

Es así como

Esta terrible aventura comienza

Para el alma de la Lézarde

matador de la Capote

ama del agua

¡Manman Dlo!

Ella se presentó en primer lugar

Donde Zita-tres-patas

Quien

Pero ¿quien, así pues, quién quién quién

conoce esta diablesa?

Zita-tres-patas

Porque es necesario decirles todo

Le Conteur:

Ti-manmaye et criii

Gwan moune et craaa

Marianne dégagez

Tambouyé arrêtez la mesure!

C'est donc ainsi

que cette terrible aventure commença

pour l'âme de la Lézarde

matador de la Capote

maîtresse de l'eau

Manman Dlo!

Elle se rendit en tout premier lieu

chez Zita-trois-pattes

Qui

Mais qui donc qui qui qui

connaît cette diablesse?

Zita-trois-pattes

puisque'il faut tout vous dire

¹⁵ “Ti” se usa como diminutivo para “petit” (pequeño) y “manmaye” viene del francés “marmaille” (niños).

¹⁶ Este cric y crac es una manera muy particular del discurso oral créole de interactuar con la audiencia. Es una manera de darle la palabra al público, y si éste responde se entenderá que el Contador está cumpliendo bien su labor.

¹⁷ “Gwan” viene del francés “grand” (grande) y “moune” se utiliza para referirse con ternura a las personas de edad.

¹⁸ Tamborilero

Vive con sus hijas en la Ceiba	vit avec ses filles dans un gros fromager
Pues	car
Ustedes lo saben bien	vous le savez bien
Y todo el mundo lo sabe	et tout le monde le sait
que los grandes árboles Ceibas	que les gros fromagers
son huecos en los cuentos	sont creux dans les contes
y que adentro adentro adentro	et que dedans dedans dedans
Los <i>engagés</i> ¹⁹ cuelgan su piel	les engagés suspendent leur peau
cuando se transformaron	quand ils se sont transformés
en perros-sin-dueño	en chiens-sans-maitre
en chouval ²⁰ -tres-patas	en chouval-trois-pattes
en gatos-violetas	en chats-violets
o bien en murciélagos!	ou bien en chauve-souris!
¡Todo el mundo lo sabe!	Tout le monde le sait!
Y es Zita-tres-patas	Et c'est Zita-trois-pattes
(llamada así por sus tres crespos	(appelée ainsi à cause de ses trois
puntiagudos)	papillotes pointues)
quien guarda las pieles	qui garde les peaux
mientras que se van de bomba ²¹	pendant qu'ils vont faire la bombe
alrededor de las iglesias y de los cementerios	autour des églises et des cimetières

¹⁹ Los 'engagés' son seres mágicos que tienen la capacidad de quitarse la piel e irse de fiesta, es decir, de estar en el mundo de lo Real y en el mundo de lo Maravilloso.

²⁰ Caballos

²¹ 'Faire la bombe' es irse de fiesta.

Oooo ella es muy cuidadosa Zita
 Cada piel es perfumada de hierba buena
 Cada piel es extendida para quitar sus pliegues

(ya que una piel con arrugas hace mal
 cuando se le usa

Ensaye y verá!)

Cada piel se coloca con suavidad
 en un gancho

y

en el Alba

por cuidar sus pieles ella recibe

caimitas de sol

papayas de cielo alto

y agraz antiguo

¡y los *gagés*²² las reciben contando

con que un bromista

no les haya puesto sal!

Oh Zita es rica mis hijos

Donde ella hay diecisiete mil gabinetes

A Siroko-el-mirlo le gusta ella porque

miente un poco

Mamille-el-águila

Oooo elle est très soigneuse Zita

Chaque peau est parfumée d'herbe bonne

Chaque peau est bien tendue pour en chasser
 les plis

(car une peau plissée fair mal
 quand on l'enfile

Essayez vous verrez!)

Chaque peau est posée ave douceur
 sur un cintre

et

à l'Aube

moyennant mangot bleus

caïmites de soleil

papayes de haut ciel

et surettes anciennes

les gens gagés les retrouvent

sans qu'un plaisintin

n'ait pu y mettre du sel!

O Zita est riche mes enfants

Il y a chez elle dix sept cabinets

Siroco-le-mirle l'aime bien parce

qu'elle ment un peu

Mamille-le-malfini

²² Diminutivo de 'engagés'

aunque siempre amargo
 le brinda una sonrisa
 y trece Conchas Lambis murmuran
 su nombre
 en la playa de Santa María
 Es una eminencia del bosque Zita
 Pero aún no la conozco
 ya que
 según parece
 ella los encanta a ustedes para obligarlos
 a casarse con sus hijas
 quienes, una vez casadas,
 los venden a los zombis que
 salen de pesca!
 Mamá!
 Las hijas son bellas
 pero los zombis no me interesan!
 Mi único amor: Mariana-la-po-figue
 Mariana lévé-là²³, tonnan²⁴!
 mi Zita...

*(Bestia-de-fuego²⁵ nos lleva donde Zita
 Su casa está sobre una Ceiba. Ella*

bien que toujours aigri
 lui garde un sourire
 et tréise Lambis murmurent
 son nom
 sur la plage de Sainte-Marie
 C'est une sommité de la forêt Zita
 Mais je n'a pas encore fait sa connaissance
 car
 à ce qui paraît
 elle vous charme pour vous marier
 de force à ses filles
 qui, une fois mariées,
 vous vendent à des zombis qui
 Partent à la pêche!
 Manman!
 Les filles son jolies
 mais les filles sont jolies
 Mon seul amour: Marianne-la-po-figue
 Marianne lévé-là tonnan
 mi Zita...

*(Bête-à-feu nous emmène chez Zita.
 Sa maison est sur un fromager. Elle*

²³ Abra paso

²⁴ Insulto

²⁵ Luciérnaga

está sentada en su mesa. Lleva puesta una bata de tradición créole hecha de alas de mariposa.

Se distinguen mil pieles suspendidas. Las hijas de Zita se ocupan de éstas. Son tres, un poco ridículas, pero se mueven juntas con mucha gracia, deslumbramiento de expresión corporal.)

est assise à s atable. Elle porte une robe de tradition créole faite d'ailes de papillons.

On distingue mille peaux suspendues. Les filles de Zita s'en occupent. Elles son trois, un peu ridicules, mais bougent ensemble très gracieusement éblouissement d'expression corporelle.)

Zita:

Ah la la la la cuántas pieles mis hijas

cuántas pieles

los negocios marchan y marchan bien

Pronto podré

comprarles a cada una

una Ceiba grande y buena

Papá-Zombi ha recibido algunas en estos días

para la temporada-sol

Ustedes pronto podrán instalarse

Zita:

Ah la la la la que de peaux mes filles

que de peaux

les affaires marchent et marchent bien

Je pourrai bientôt

vous acheter à chacune

un bon gros fromager

Papa-Zombi en a reçu ces jours-ci

pour la saison-soleil

Vous pourrez bientôt vous installer

Las tres hijas:

Aiaiai será dulce

dulce

dulce

tan dulce como el chocolate²⁶

Les trois filles:

Aiaiai ça sera douce

douce

douce

à la caco-doux même

²⁶ Esta expresión 'dulce como el chocolate' es muy importante en el contexto martiniqués, puesto que existe la tradición de tomar chocolate en horas de la tarde y culturalmente el dulce adquiere un significado especial.

tan dulce como el chocolate!

à la caco-doux même!

Zita:

Han numerado bien las pieles, iches moin²⁷?

Zita:

Avez-vous bien numéroté les peaux
iches moin?

No se equivoquen sobre todo
como lo hacía Mama-doudou²⁸

Ne vous trompez surtout pas
comme le faisait Manman-doudou

Las tres hijas:

Ella se equivocaba
se apartaba
perdía la bola²⁹
aiaiaiai aiaiaiai
se equivocaba ah?!

Les trois filles:

Elle se trompait
se garait
perdait la boule
ayayaye ayayaye
elle se trompait ho?!

Zita:

¡A menudo!
¡Muchas veces!
Sus pensamientos se iban para Francia
sus ojos también
Su última hazaña

Zita:

Souvent!
Une charge de fois!
Sa tête partait pour France
ses yeux aussi
Son dernier exploit

²⁷ Niñas mías.

²⁸ ‘Doudou’ es una palabra muy importante para la lengua francesa martiniqueña, puesto que hace referencia al dulce o al chocolate y en este contexto, a la ternura.

²⁹ Perdre la boule, perder la chaveta, enloquecerse.

fue haber entregado la piel del Prefecto
a Paulo el independentista

Qué ouélélé³⁰!

El Prefecto se volvía dèk-dèk³¹

Su piel cantaba libertad libertad

En cuanto a Paulo

el color blanco pasaba sobre él

porque gritaba a lo lejos la Marsellesa

viva Francia

y bailaba la haute-taille³² sin música

(las hijas rien)

Numeren bien las pieles mis niñas

numérenlas bien

Las tres hijas:

No hay nada que temer ooo

No hay nada que temer aaa

todo está listo a la bidjoule³³ djoule djoule

a la bidjoule djoule djoule

fut d'avoir remis la peau du Préfet

à Paulo l'indépendantiste

Quel ouélélé!

Le Préfet en devenait dèk-dèk

Sa peau lui chantait liberté liberté

Quant à Paulo

la chaux passait sur lui

car il hélait la Marseillaise

vive France

et dansait un haute-taille sans musique

(elles rient)

Numerotes bien les peaux mes enfants

numerotes-les bien

Les trois filles:

Pièce crainte ooo

Pièce crainte aaa

tout est prêt au bidjoule djoule djoule

au bidjoule djoule djoule

³⁰ Expresión que significa caos o desorden.

³¹ Loco

³² La haute-taille es una créolisación del vals parisino.

³³ *Bidjoule* viene del inglés 'beautiful' o en español 'hermoso'. De acuerdo a este contexto la palabra significa 'perfección', "todo está a la perfección"

Zita:

Pues tanto mejor...

¡ah!... ¿qué ven mis ojos ?

Esta piel tiene una rasgadura

Tráiganla la voy a remendar

Las tres hijas:

Pero

va a llorar

quejar

an mré an mré an mré³⁴

Zita:

¡Pero no me importa!

es necesario que la arregle

(Se escucha golpear al pie de la Ceiba. Zita se sobresalta)

¡Allá!

¿quién golpea a esta hora

a esta hora cuando Bouboule-la-luna

está a la espera

y Papá-Zombi en el trabajo?

Zita:

Eh bien tant mieux...

hein... qu'est-ce que mes yeux

voient là?

Cette peau a un accroc

Portez-la moi je vais la repriser

Les trois filles:

Mais

elle va crier

djéler

an mré an mré an mré

Zita:

Ça sera tant pis pour son corps

mais il faut que je la répare

(On entend frapper au pied du fromager. Zita sursaute.)

Holà ho

qui frappe à cette heure

à cette heure où Bouboule-la-lune

est à l'espère

et Papa-Zombi au travail?

³⁴ Auxilio!

La voz de Manman Dlo:*(a lo lejos)*Cé³⁵ Manman Dloooo

Tres veces lo digo

Cé Manman Dlo

Manman Dlo

Manman Dlo

Abre abre abre tu puerta

Voix de Manman Dlo:*(lointaine)*

Cé Manman Dlooo

Trois fois je le dis

Cé Manman Dlo

Manman Dlo

Manman Dlo

Ouvre ouvre ouvre ta porte

Las tres hijas:

¡Manman Dlo!

Tengo miedo

miedo

miedo

ella nos va a comer

no es dulce³⁶ no es dulce no es dulceLes trois filles:

Manman Dlo!

J'ai peur

peur

peur

elle va nous manger

pas douce pas douce pas douce

Zita:

Pero por favor

Manman Dlo no se enfrentaría a mí

Juntas preparamos quimbois³⁷en la última Toussain!³⁸Zita:

Allons donc

Manman Dlo ne s'attaquerait pas à moi

Nous avons fait des quimbois

ensemble à la dernière Toussaint!

³⁵ Aquí se hace más evidente el carácter oral de la lengua créole. 'Cé' es la escritura oral de 'C'est' en francés (se pronuncian igual) y en español significa 'es'.

³⁶ Como se vio en 'dulce como el chocolate' aquí también se hace presente el significado de lo dulce. El decir 'no es dulce' significar 'no es bueno'.

³⁷ Clase de hechizo, como un 'mal de ojo'.

Si entra

no se las comerá

(Ella reflexiona)

Pero no puede ser ella

A esta hora...

Es sin duda una zatrape³⁹

de uno de los zombis traidores del

Cura o del Obispo

que nos desean el mal

Si elle entre

elle ne vous mangera pas

(Elle réfléchit)

Mais ce n'est peut-être pas elle

A cette heure...

C'est sans doute une zatrape

d'un des zombis traîtres du

Curé ou de l'Evêque

qui nous veut du mal

Las tres hijas:

¡El mal!

no es dulce no es dulce no es dulce

Zita:

¡Cálmense llorosas!

Ustedes saben defenderse muy bien

Tal vez sea sólo un ladrón de pieles

que imita la voz de la Reina del Agua

Les trois filles:

Du mal!

Pas douce pas douce pas douce

Zita:

Paix-là pleureuses!

Vous savez bien vous défendre

C'est Pert-être tout simplement un voleur de
peaux

qui imite la voix de la Reine d'Eau

³⁸ Toussain viene del francés 'Tous les Saints', es decir la Fiesta de Todos los Santos.

³⁹ Trampa

Las tres hijas:

¡Ladrón de pieles!

no es dulce no es dulce no es dulce

Zita: (*en la ventana*)

¿Qué prueba que de verdad

es usted, Manman Dlo?

¿Usted, a esta hora cuando Bouboule-la-luna
está fuera?

Debería estar vigilante

en el agua del arroyo

(*un tiempo*)

Y si digo: Dlo douboute?⁴⁰

Voz de Manman Dlo:

Pues yo digo: ¡caña de azúcar!

Zita:

Si digo: ¿Dlo sispan-ne?⁴¹

Les trois filles:

Voleur de peaux!

Pas douce pas douce pas douce

Zita: (*à la fenêtre*)

Qu'est-ce qui prouve que c'est bien

vous, Manman Dlo?

Vous, à cette heure où Bouboule-
la-lune est dehors?

Vous devriez être au guet

dans l'eau d'une ravine

(*un temps*)

Et si je dis: Dlo douboute?

Voix de Manman Dlo:

Eh bien moi je dis: canne à sucre!

Zita:

Si je dis: Dlo sispan-ne?

⁴⁰ Adivinanzas de tradición oral créole llamadas “titims”. Se utilizaban en la época de la esclavitud como forma de resistencia cultural y aún hoy tienen una gran importancia en la cultura antillana. ‘Dlo douboute?’ significa ‘¿Agua vertical?’

⁴¹ Esta es otra adivinanza, significa ‘¿Agua suspendida?’

Voz de Manman Dlo:

Yo digo: es coco

Y digo también: ¡es nube!

Roye!⁴² soy yo

Si soy yo Manman Dlo

lo juro por Papá-Zombi

Mi pequeña Zita

es para una información

Zita:

(aun desconfiada)

¿Cuál información mi dulce

cuál información le puede ser útil

a esta hora cuando Bouboule-la-luna esta fuera

a esta hora

esta hora cuando Papá Zombi trabaja?

Voz de Manman Dlo:

Manzè-mari cerró su puerta

ella se volvió ababa⁴³

Baye-nerfs está paralizado

Ningún canto corre ya por las hierbas

Voix de Manman Dlo:

Moi je dis: c'est coco

Et je dis aussi: c'est nuage!

Roye c'est moi

C'est bien moi Manman Dlo

je le jure sur Papa-Zombi

Ma petite Zita

c'est pour un renseignement

Zita:

(toujours méfiante)

Quel renseignement ma douce

quel renseignement peut bien vous être utile

à cette heure où Bouboule-la-lune est dehors

cette heure

cette heure où Papa-Zomib travaille?

Voix de Manman Dlo:

Manzè-mari a fermé sa porte

elle est tombé ababa

Baye-nerfs est paralysé

Aucun chant ne court plus les herbes

⁴² Interjección.

⁴³ Boba

ni las hojas
ningún ruido con vida
Y Silencio-la-asesina, amiga de la Muerte
está en todo lado todo lado todo lado
¿Por qué?
¿Por qué por qué
lo sabe usted?

Zita:

(escucha atentamente)
Pero... ¡es verdad!

Es verdad que ya nada canta
ya nada se mueve

¿escuchan otra cosa
diferente a Silencio-la-asesina,
amiga de la Muerte, iches moin?

*(Las hijas se acercan a la ventana
y escuchan)*

Las tres hijas:

Nada de nada de nada de nada
Es Silencio silencio Ooo sólo silencio
¡Es silencio mamá!

*(Zita abre de par en par su puerta
y retrocede)*

ni les feuilles
pièce bruit ne vit
Et Silence-la-tueuse, amie de la Mort
est partout partout partout
Pourquoi?
Pourquoi pourquoi
savez-vous?

Zita:

(elle tend l'oreille)
Mais... c'est vrai ça!

C'est vrai que plus rien ne chante
que plus rien ne bouge

Entendez-vous autre chose
que Silence-la-tueuse,
amie de la Mort, iches moin?

*(Les filles approchent de la fenêtre
et écoutent)*

Les trois filles:

Rien de rien de rien de rien
C'est Silence silence Ooo silence même
C'est silence manman!

*(Zita ouvre alors toute grande sa
porte et recule)*

Zita:

Siga Manman Dlo

Y si no es usted que la persona pierda

ojos y cabellos

tétés⁴⁴ y z'orèyes⁴⁵

Siga en nombre de Papá-Zombi

*(Manman Dlo aparece. Las tres hijas
la miran con temor y respeto
manteniéndose una contra la otra)*

Manman Dlo:

Soy yo

De verdad soy yo

Zita:

Ah estoy muy contenta de verla, macoumè⁴⁶

¿Y esa manta?

¿Le gusta?

¿El alga es liviana?

Manman Dlo:

El Alga es liviana pero caliente

muy caliente

Zita:

Entre Manman Dlo

Et si ce n'est pas vous que la personne perde

eux et cheveux

tétés et z'orèyes

Entrez au nom de Papa-Zombi

*(Manman Dlo apparaît. Les trois
filles le regardent avec crainte et
respect en se serrant l'une contre l'autre)*

Manman Dlo:

C'est moi

C'est bien moi

Zita:

Ah je suis bien contente de vous voir,

macoumè

Et cette robe?

Vous plaît-elle?

L'algue est-elle légère?

Manman Dlo:

L'Algue est légère mais chaude

très chaude

⁴⁴ Senos

⁴⁵ Orejas

⁴⁶ Comadre

Zita:

Es una manta para el gran fondo del agua
no para caminar, ¡mi querida!

Manman Dlo:

Es verdad...
pero dígame
¿por qué ese silencio Man⁴⁷ Zita
por qué la amiga-de-la-muerte cayó?

Zita:

No sé nada de eso
Acabo de darme cuenta
¿Manzè-marie dice usted que cerró sus puertas?
Me sorprende
siempre las deja abiertas

Manman Dlo:

Pero las cerró bien
Pregúnteselo Man Zita
y se dará cuenta
se dará cuenta de verdad

Zita:

C'est une robe pour grand fond d'eau
pas de promenade, ma chère!

Manman Dlo:

C'est vrai...
mais dites-moi
pourquoi ce silence Man Zita
pourquoi l'amie-de-la-mort est-elle tombée ?

Zita:

Je n'en sais rien
Je viens juste de la remarquer
Manzè-marie a fermé ses portes vous dites?
Cela m'étonne
elle les laisse toujours ouvertes

Manman Dlo:

Mais elle les a bien fermées
Demandez-le lui Man Zita
et vous verrez
vous verrez bien

⁴⁷ Abreviación para Madame

Zita:

(se inclina en la ventana)

Manzè-marie

Manzè-marie has cerrado tu puerta

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

(Zita espera)

¡Ah! no responde

(molesta)

¡Pues si es así Señorita Marie

ya no me preocupo

y le voy a pedir que tenga cuidado

de no pisar mis pies

cuando pase por el sendero!

¡Aaaa bendita mal-criada!

Manman Dlo:

No se enoje por tan poco

No es su carácter no responder

Algo extraño sucede

Zita:

Ciertamente tiene razón, macoumè

Zita:

(elle se peche à la fenêtre)

Manzè-marie

Manzè-marie tu as fermé ta porte

Pourquoi

Pourquoi

Pourquoi?

(elle attend)

Tiens, elle ne répond pas

(vexée)

Eh bien si c'est comme cela Mademoiselle

Marie

je ne m'en soucie guère

et je vais vous demander de faire attention

à ne pas piler mes pieds

Quand je passerai dans le sentier!

Aaaa sacrée mal-élevée!

Manman Dlo:

Ne vous fâchez pas pour si peu

Ce n'est pas son genre de ne pas répondre

Il se passe quelque chose de bizarre

Zita:

Vous avez certainement raison, macoumè

¿Pero qué?

Hoy no es la fiesta de los muertos, ¿si?

Manman Dlo:

Tampoco es el aniversario
de los Zombis calcinados en Saint-Pierre

Zita:

No... realmente no veo
lo que pudo haber invitado a Silencio
aquí-adentro...
Papá- Zombi que pudo haberlo hecho,
está en el trabajo
Pero
puede ser que Fouyaya-el-alisio sepa...

Manman Dlo:

Aaaa no había pensado en él
está en todos los agujeros
y entra en los combates aún sin bastón
¡él debe saber!

(se inclina en la ventana)
Fouyaya mi fi⁴⁸

Mais quoi?

C'est pas la fête des morts aujourd'hui, non?

Manman Dlo:

C'est pas non plus l'anniversaire
des Zombis calcinés à Saint-Pierre?

Zita:

Non... je ne vois vraiment pas
ce qui peut avoir invité Silence
ici-dans...
Papa-Zombi qui aurait pu le faire,
est au travail
Mais
peut-être que Fouyaya-l'alizé sait...

Manman Dlo:

Aaaa je n'avais pas pensé à lui
il est dans tous le trous
et il entre dans les combats même sans bâton
il doit savoir!

(elle se penche à la fenêtre)
Fouyaya mon fi

⁴⁸ 'Fi' es en parte escritura oral y parte abreviación de 'fils' (hijo) en francés.

Es Manman Dlo

Amiga de Doussine-el-sereno

Tu que como la sal

te encuentras en todas las salsas

Dime ¿por qué todo se ha callado

y por qué todo se calla?

(ella espera)

Tampoco responde...

Zita:

Perdone mi querida

pero tal vez no le habló debidamente

Déjeme intentarlo

(se inclina en la ventana)

Fouyaya-el-alisio aguigui⁴⁹ iche manmanyé⁵⁰

Soy yo mi fi

Zita-tres-patas, prima de Doussine-el-sereno

Quién dijo silencio

Quién, te lo pregunto

Quién, tres veces?

(ella espera)

No responde

C'est Manman Dlo

Amie de Doussine-le-serein

Toi qui comme le sel

te trouve dans toutes les sauces

Dis-moi pourquoi tout s'est tu

et pourquoi tout se tait?

(elle attend)

Lui non plus ne répond pas...

Zita:

Excusez ma chère

mais vous lui avez peut-être mal parlé

Laissez-moi essayer

(elle se penche à la fenêtre)

Fouyaya-l'alizé aguigui iche manmanyé

C'est moi mon fi

Zita-tres-patas, cousine de Doussine-le-serein

Qui a dit silence

Qui, je te le demande

Qui, trois fois?

(elle attend)

Il ne répond pas non plus

⁴⁹ Querido

⁵⁰ Mamá

Pero ¿qué pasa?

¿Entonces qué pasa?

Manman Dlo:

Tengo una idea

Si algo dijo silencio

¡es porque quiere silencio a cualquier precio!

Haciendo ruido

forzaremos la cosa a reaccionar

y sabremos qué es

Zita:

¿Cómo hacer un gran ruido?

Solo Fouyaya-el-alisio soplando el saxo

puede hacerlo

Manman Dlo:

¡La voz de sus hijas

Oooo las lindas!

llega lejos

lejos

lejos

y durante mis noches de vigilancia,

escucho todo lo que ellas dicen

Mais qu'est-ce qui se passe

Qu'est-ce donc qui se passe?

Manman Dlo:

J'ai une idée

Si quelque chose a dit silence

c'est qu'elle doit à tout prix vouloir silence !

En faisant du bruit

on forcera la chose a réagir

et on saura qui c'est

Zita:

Comment fair un grand bruit?

Seul Fouyaya-l'alizé soufflant dans un saxo

le peut

Manman Dlo:

La voix de vos filles

Oooo les jolies!

porte loin

loin

loin

et durant mes nuits de guet, j'entends

tout ce qu'elles disent

Zita:

Tiene razón

Ich es moin... ¡baye la voz por la ventana

baye la voz

baye⁵¹ la voz con todas las fuerzas!

Zita:

Vous avez raison

Ich es moin... baye la voix par la fenêtre

baye la voix

baye la voix à toutes forces!

Las tres hijas:

¿Con todas las fuerzas?

Zita:

¡Con todas las fuerzas!

Les trois filles:

A toutes forces?

Zita:

A toutes forces!

Las tres hijas:

(en la ventana)

¡DIAKA!⁵²

¡DIAKA!

¡DIAKA!

(sus voces se alejan volando multiplicadas

por el Eco)

Zita:

No sirve...

Les trois filles:

(à la fenêtre)

DIAKA!

DIAKA!

DIAKA!

(leurs voix s'envolent multipliées

par l'Echo)

Zita:

Ça ne donne rien...

⁵¹ Dar, alzar

⁵² Onomatopeya utilizada en algunas canciones acompañando el Bel-air (danza créole similar a la Capoeira).

Manman Dlo:

Dígales que lo intenten una vez más

Zita:

Iches moin...baye la voz por la ventana

¡baye la voz !

¡baye la voz con todas las fuerzas!

Las tres hijas:

¿Con todas las fuerzas?

Zita:

¡Con todas las fuerzas!

Las tres hijas:

¡DIAKAAA!

¡DIAKAAA!

¡DIAKAAA!

*(Sus voces se multiplican en el Eco.
Bestia-de-fuego nos muestra el Contador
que pasa rápidamente)*

El contador:

¡Oiga! Mariana cuidado

Al otro lado del bosque

Carabosse que descansaba acostada

Manman Dlo:

Dites-leur d'essayer encore une fois...

Zita:

Iches moin... baye la voix par la fenêtre

baye la voix

baye la voix à toutes forces!

Les trois filles:

A toutes forces?

Zita:

A toutes forces!

Les trois filles:

DIAKAAA!

DIAKAAA!

DIAKAAA!

*(leurs voix se multiplient dans l'Echo.
Bête-à-feu nous montre le Conteur
qui passe rapidement)*

El contador:

Rope Marianne attention

A l'autre bout de la forêt

Carabosse qui reposait ses reins

escuchaba el ruido... ¡mamá querida!

Attendit le bruit... manman chère!

*(Bestia-de-fuego nos muestra a Carabosse
despertándose de un sobresalto)*

*(Bête-à-feu nous montre Carabosse
réveillée en sursaut)*

Carabosse:

Carabosse:

Quién

Qui

Qué y quién hace esa bulla

Quoi et qui font ce tohu-bohu

¡Carajo! ¿Acaso no dije Silencio?

Tonnere! N'ai-je pas dit silence?

¿Quién grita a pesar de mi advertencia?

Qui hurle malgré mon signe?

(El Eco lleva los Diaka... Diaka)

(l'Echo porte les Diaka... Diaka)

Escoba:

Balai:

Tal vez son brujas armadas

Ce sont peut-être des sorcières en armes

que no sufren para nada el encanto

qui ne subissent aucunement le charme

Carabosse:

Carabosse:

¿Cómo no sucumbir

Comment peut-on ne pas succomber

ante una fórmula greco-latina?

sous une formule gréco-latine?

¿¡La única cultura-hechicera que sea válida

La seule culture-sorcière qui sois valable

regente del mundo y de los planetas

régente du monde et des planètes

depositaria del pensamiento

dépositaire de la pensée

elegida de la razón!?

élue de la raison!?

Escoba:

Sin embargo... esos “DIAKA” parecen
 escapar con fuerza y estruendo a la orden
 que sin embargo se les da y tiemblo y tengo
 miedo y me preocupa con sólo escuchar

Carabosse:

¡Escoba de poca fe!
 Voy a reforzar la fórmula
 Y esos hocicos quejumbrosos se retorcerán
 Inmediatamente
 Vacíos
 Esas gargantas agresivas perderán toda
 Resonancia
 ¡La voz morirá
 agrietada y endurecida
 como piedra caliente!
 (*su varita destella*)
 ¡ABRA CADABRA! ¡PATAS DE CABRA!
 al cuadrado!
 ¡SIM SANA BIM! a la 8ª potencia
 (*Mil flamas surgen de
 la varita silbando. Gran juego
 de luces fuertes. Bestia-de-fuego nos
 muestra el Contador quien pasa
 rápidamente*)

Balai:

Pourtant... ces “DIAKA” semblent échapper
 avec force et fracas à l’ordre pourtant
 donné et je tremble et j’ai peur et je
 suis inquieté

Carabosse:

Balai de peu de foi!
 Je vais renforcer la formule
 Ces gorges vagissantes se tordront
 tout à coup
 vides
 Ces gorges agressives perdront toute
 résonance
 La voix y mourra
 craquée et racornie
 Comme pierre chaude!
 (*sa baguette étincelle*)
 AS! TRAM! GRAM! au carré!
 PIC ET PIC ET COLEGRAM puissance 8
 (*Mille flammes fine jaillissent de
 la baguette en sifflant. Grand jeu
 de lumières fortes. Bête-à-feu nous
 montre le Conteur qui passe très
 vite*)

El Contador:

¡Oh! Carabosse se levantó disgustada!

¡Mariana pas pwi en piés moin...⁵³

*(Bestia-de-fuego nos lleva donde Zita.
Las tres hijas bailan la haute-taille
agarrándose la garganta)*

Zita:

Pero... qué les sucede... pues?

Las tres hijas:

eug...eug... eug...

Manman Dlo:

Zita macoumè moin

las volvieron ababa

es una potencia que exigió silencio

Ayayay

No es una potencia de aquí ay!

Zita:

(furiosa en la ventana)

¿Quién

quién se ha permitido callar las gargantas

Le Conteur:

An mréée Carabosse lévé fâché!

Marianne pas pwi an piés moin...

*(Bête-à-feu nous ramène chez Zita.
Les trois filles dansent la haute-taille
en se tenant la gorge)*

Zita:

Mais... que leur arrive-t-il... hébin ?

Les trois filles:

eug... eug... eug...

Manman Dlo:

Zita macoumè moin

on les a rendues ababa

c'est bien une puissance qui a demandé

silence

Ayayay

ce n'est pas une puissance d'ici aye!

Zita:

(en colère à la fenêtre)

Qui

Qui s'est permis de coller la gorge

⁵³ ¡no te metas!

de las hijas de Zita-tres-patas

Prima de Maite-zombi

Savia de la Ceiba?

¡Responda!

¡Responda le digo!

¡Responda le he dicho tres veces!

(Bestia-de-fuego nos muestra el Contador que pasa)

El contador:

¡Oiga!

¡Mariana cuidado-cuerpo

la cal pasa!

(Bestia-de-fuego nos lleva de nuevo hacia Carabosse)

Carabosse:

¡Otra vez!

Ouaaaa ¿quién muge después de que he dicho Silencio?

¡Nadie se debe nombrar

cuando la hechicera greco-latina aparece!

Escoba:

Tal vez es una hechicera más fuerte, Señorita

aux filles de Zita-trois-pattes

Cousine de Maite-zombi

Sève du Fromager?

Répondez!

Répondez j'ai dit!

Répondez je l'ai dit trois fois!

(Bête-à-feu nous montre le Conteur qui passe)

Le Conteur:

Rope

Marianne attention-corps

La chaux passe!

(Bête-à-feu nous ramène à Carabosse)

Carabosse:

Encore!

Ouaaaa qui beugle alors que j'ai dit Silence?

Nul ne doit se nommer

Quand la sorcellerie gréco-latine apparaît!

Balai:

C'est peut-être une sorcière plus forte,
Mademoiselle

Vayámonos. Mañana lo veremos, al sol...

Partons. Nous vernos cela demain, au
soleil...

Carabosse:

¿Cómo puede admitir
que la cultura-hechicera greco-latina
tenga una objeción cuando ella ordena?

Su palabra
es monólogo magistral
escuchado por el Mundo
en

el

silencio

¡El silencio!

¡ABRA CADABRA!

¡PATAS DE CABRA! ¡al cubo!

¡SIM SANA Y MIL VECES BIM!

*(Su varita escupe una fuerza
multicolor. Bestia-de-fuego nos muestra
el Contador que pasa de nuevo)*

El Contador:

¡Oiga! Mariana libérese

Zita sintió su garganta secarse

simple y llanamente

Carabosse:

Comment pouvez-vous admettre
que la cultura-sorcière gréco-latine
ait une réplique quand elle ordonne?

Son dire

est monologue magistral

écouté du Monde

dans

le

silence

Le silence!

AS! TRAM!

GRAM! au cube

PIC ET PIC ET MILL FOIS COLEGRAM !

*(Sa baguette crache un force
multicolore. Bête-à-feu nous
montre le Conteur qui repasse)*

Le Conteur:

Rooope! Marianne dégagez

Zita sentit sa gorge sécher

tout bonnement

(Bestia-de-fuego nos lleva de nuevo donde Zita) *(Bête-à-feu nous ramène chez Zita)*

Zita:

Eug... eug... eug

Zita:

Eug... eug... eug...

Manman Dlo:

Es terrible

Incluso Zita

Savia fuerte de la Ceiba

Está afectada

Rápido... es necesario advertir a Papá-Zombi

(Ella salta por la ventana y desaparece. Zita y sus hijas se quedan solas, atormentadas por su garganta)

(Bestia-de-fuego nos muestra ahora a Carabosse que llega al pie de la terrible Ceiba de Zita)

Manman Dlo:

C'est terrible

Même Zita

Sève forte du fromager

est atteinte

Vite... il faut que j'avertisse Papa-Zombi

(Elle bondit par la fenêtre et disparaît. Zita et ses filles restent seules, tourmentées par leur gorge)

(Bête-à-feu nous montre alors Carabosse qui parvient au pied du terrible Fromager de Zita)

Carabosse:

¡Es de aquí que sale ese estrépito!

Po po po qué tipo de árbol es éste

¡vaya vegetal!

Lo siento... ¡poderoso!

Escoba Escoba llévame hasta arriba

(Oscuridad. Después Bestia-de-fuego nos la muestra donde Zita quien retrocede con sus hijas en un rincón de la pieza. Ellas están listas para el combate ,con los crespos de punta)

Carabosse:

C'est d'ici que partait ce vacarme!

Po po po quel est donc cet arbre

Drôle de végétal

Je le sens... foro!

Balai Balai porte-moi là-haut

(Noir. Puis Bête-à-feu nous la montre chez Zita qui s'est reculée Avec ses filles dans un coin de la pièce. Elles sont prêtes au combat, toutes papillotes dressées)

Escoba:

Es para no creerlo

Estas criaturas son totalmente de negro

Carabosse:

¡Es eso entonces

lo que osaba pasar por alto mis órdenes!

Acérquense y prostérnense

Vengan indóciles, lamer mi mansedumbre

(Gran centelleo: Zita hizo una señal mágica contra Carabosse quien retrocede, tambaleando)

¡Uy!... conoce los principios elementales

Escoba retroceda un poco

la voy a derribar

Escoba:

¡Con placer

y sin nada hacer!

(se esconde detrás de Carabosse.

Bestia-de-fuego ilumina también al Contador)

Balai:

C'est à ne pas y croire

Ces créature son toutes noires

Carabosse:

C'est donc ça

qui osait passer outre à mon ordonnance!

Approchez et prosternez-vous

Venez indóciles, lécher ma mansuétude

(Grand éclair: Zita a fait un signe magique vers Carabosse qui recule, chancelante)

Holà... elle connaît les principes

élémentaires

Balai reculez-vous un peu

que je la terrasse

Balai:

Avec plaisir

et sans mot dire!

(il se cache derrière Carabosse.

Bête-à-feu éclaire aussi le conteur)

El contador:

Ti-manmaye cuidado

Zita y Carabosse comenzaron la batalla

laghia de estrellas

Bel-air mágico

lévé-fessé⁵⁴ en la maravilla

Trece ancianos Negros hablan del combate

teniéndose el pecho

Pero veamos eso...

Le Conteur:

Ti-manmaye attention

Zita et Carabosse engagèrent la bataille

laghia d'étoiles

Bel-air magique

lévé-fessé dans la merveille

Treize vieux Nègres en parlent en se

tenant le coeur

Mais voyons voir ça...

⁵⁴ Como se había mencionado anteriormente, el Bel-air es una danza créole similar a la Capoeira. Igualmente lo son la 'laghia' y 'lévé-fessé'

ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN

Este texto se propone hacer explícitas las problemáticas presentes en el ejercicio de traducción del capítulo 3 del teatro-contado “Manman Dlo contre la Fée Carabose” que se llevó a cabo en la segunda parte de esta monografía. Lo anterior, en cuanto se refiere a las decisiones tomadas para explicar las expresiones de la lengua créole martiniqueña.

En cuanto a las decisiones tomadas para traducir del francés a español en este proyecto no se van a abordar de una manera muy profunda, puesto que se hace énfasis en las estrategias utilizadas para explicar la traducción de nota al pie de página de la lengua créole martiniqueña. Sin embargo, en la experiencia traduciendo del francés al español, vale la pena señalar que se tuvo dificultad en entender algunas expresiones idiomáticas como por ejemplo “tant pis” y “holà ho”. En casos como estos, sin embargo, se traduce a un español que se podría llamar estándar; sólo en un caso la expresión “As tram gram” se domesticó como “Abra cadabra”.

No obstante, como se mencionó anteriormente este análisis se concentrará únicamente en expresiones de la lengua créole y es por esta razón que el objetivo principal es dar respuesta a los cuestionamientos inicialmente planteados en el Marco Teórico. Para ello se expondrán cuatro temas generales, que se consideran son los más importantes teniendo en cuenta la naturaleza del Texto Fuente, para los cuales habrá un argumento en pro, otro en contra y la explicación de cómo fue resuelto en la traducción. Esto será ilustrado con varios ejemplos tomados de la traducción misma. Los temas a abordar son: la diglosia, el lenguaje familiar, la oralidad y la forma o estructura del teatro-contado.

Para abordar el tema de la diglosia es importante recordar, primero que todo, que por ser el movimiento político y literario más reciente en la cultura martiniqueña y en general la antillana, la Créolité es uno de los puntos de vista sobre el cual se ve, analiza y critica el teatro-

contado en sus dos versiones, el original y la traducción. Si bien es cierto que la Créolité aboga por la diversidad en vez de la universalidad, y por la no marginalidad de una(s) cultura(s) con respecto a otra(s), también lo es que alude constantemente a la búsqueda de la identidad, a la reivindicación de las culturas populares y a la concepción de la lengua como “vehículo original del yo profundo”. Esto nos deja ver que el proyecto de la Créolité parte del supuesto de que la identidad se encuentra y es una búsqueda; por consiguiente, se apartaría del pensamiento de que la identidad es una construcción.

Para llevar a cabo este proyecto de traducción, partimos de la idea de que la lengua construye sentidos diferentes de cada cultura dependiendo de un contexto en particular. De lo contrario, la traducción no sería posible

Hay que aclarar también que, siguiendo los pensamientos venutianos, expuestos en el Marco Teórico decimos que partimos del rechazo a la domesticación en las traducciones y abrimos la posibilidad a la extranjerización. Esto significa, apartarse del pensamiento de que una traducción debe ser fluida y entendible en su totalidad por la comunidad interpretativa, puesto que el efecto o la sensación que se producirá en el lector será que lo que está leyendo está escrito “originalmente” en la Lengua Objetivo, contribuyendo así a la hegemonía de la lengua dominante.

A partir de esto, podemos abordar el primer gran tema de este análisis de traducción: la diglosia. Por diglosia se entiende la instancia en la que dos lenguas se encuentran en un mismo ambiente cultural; éstas entran en contacto y, como se mencionó anteriormente, construyen elementos diferentes de cada cultura. En este caso martiniqueño hablamos del francés y del créole. Como bien se sabe, en Martinica (y en general en las Antillas) estas dos lenguas son oficiales. La primera es utilizada en gran parte en el ambiente académico de las aulas de clase y en general en registros altos, pero la segunda es más usada en situaciones cotidianas y familiares.

Este es, en efecto, uno de los elementos más complicados de traducir en el teatro-contado, puesto que en una cultura como la bogotana, y en general la colombiana, ésta es una situación difícil, ya que actualmente no se tiene un referente cultural familiar que permita la comprensión de la situación de tensión entre estas dos lenguas.

Quizás nuestro primer referente en cuanto a la lengua criolla y a la situación de diglosia, podría ser el palenque. Sin embargo, si se decidiera traducir lo que está en créole martiniqueño por algunas palabras o estructuras del palenque, se estaría haciendo evidente un Otro palenquero, lo cual traicionaría uno de los propósitos de esta traducción que es hacer evidente el ser martiniqueño y su resistencia a la opresión colonizadora. El palenque, en este caso, funcionaría como una solución domesticante, en la medida en que la Lengua Fuente se ‘apropiaría’ de una situación diglósica que ni siquiera alcanza en alguna medida la del créole y el francés en Martinica. Adicionalmente, el efecto de ‘extrañeza’ o de esfuerzo en entender el texto por parte del lector podría dar como resultado el querer profundizar en la cultura palenque y no en la martiniqueña. Pero uno de los objetivos principales de la traducción es no acomodar totalmente el significado a la Comunidad Interpretativa, sino, por el contrario, hacer evidente a un Otro que no se vería en caso de que se decidiera por la domesticación del Texto Fuente. No obstante, aquí vale la pena aclarar que aun cuando se pretenda alejarse totalmente de la domesticación, esto no es posible, puesto que siempre tendremos parámetros y esquemas de pensamiento ‘propios’ que influenciarán e interpretarán lo que leemos o vemos y queremos traducir a otra lengua.

Pero vayamos directamente a la práctica y analicemos una de las estrategias que se utilizaron para traducir este teatro-contado.

Como ya se había anunciado en el marco teórico se debía buscar una estrategia que diera al lector la sensación de extrañeza, la misma sensación del lector francés que no habla créole en el Texto Fuente. Si una persona que sabe francés, pero no créole, lee el Texto Fuente, se puede

dar cuenta fácilmente de que está teniendo cierta dificultad, puesto que constantemente encuentra elementos, frases y palabras de la lengua créole que no entiende. Igualmente, ese mismo lector francés encontrará expresiones idiomática escritas en francés, pero que por supuesto no entenderán, puesto que son utilizadas particularmente en el contexto martiniqueño. Esto se puede ver ejemplificado en una frase como “Avez-vous bien numéroté les peaux, iches moin?”⁵⁵, en donde claramente en la primera parte se utiliza el francés y en la segunda (iches moin) el créole; también se ve en expresiones como ‘perdre la boule’ (enloquecer). Esto es a lo que se llama una interlengua, es decir una situación en la que se hace evidente que estas dos lenguas están compartiendo un mismo contexto y las dos construyen elementos diferentes de cada cultura.

Es importante señalar, que si bien es cierto que en el Texto Fuente no se inventa una lengua créole, sí es cierto que crea una situación en la que estas dos lenguas, podría decirse, se mezclan con el propósito preciso de mostrar el contacto de estas dos culturas. En esa medida, entonces la pregunta es ¿cómo dar cuenta de esa interlengua del Texto Fuente y de la diglosia de la cultura martiniqueña en la traducción sin utilizar una alternativa como el palenque, manteniendo el carácter subversivo del “bilingüismo” (francés y créole)?

Para tratar de esclarecer esta pregunta, hacemos referencia a un concepto de traducción ya mencionado anteriormente que es la fidelidad abusiva o “abusive fidelity”. Parfraseando, Venuti refiere el hecho de desarrollar una resistencia a la Lengua Fuente dentro de la misma traducción. Este es uno de los objetivos de este proyecto de traducción, ya que de esta manera se hace evidente la no linealidad en los conceptos de traducción y, además, la intención de no servir como un medio hegemónico de la Lengua Objetivo. Para llevar esto a la práctica, se decide

⁵⁵ Manman Dlo contre la Fée Carabosse. P. 45

tomar el créole martiniqueño como está en el Texto Fuente y dejarlo así mismo en la traducción para que primero, produzca extrañeza en el lector, segundo, se haga evidente un uso ‘doble’ de la lengua y tercero, se haga evidente la voz del ser antillano y su lucha en contra de la opresión cultural.

Uno de los casos presentes en la traducción que ilustran este contacto generado entre el español y el créole martiniqueño es la forma de traducir los nombres de los personajes. Se puede decir que los casos con menos obstáculos fueron los de los personajes como Papá-Zombi, Zita-tres-patas, Las tres hijas y La-po-figue, en los que se conserva el nombre del créole como por ejemplo Zombi, Zita, po-figue, puesto que se consideran nombres ‘propios’. Lo que está en francés como “trois pattes” y “les trois filles”, se traduce al español. Esto va acorde con la domesticación del texto, ya que el Texto Fuente utiliza el francés y el créole, y asimismo en la traducción se utiliza el español y también lo créole del nombre, su carácter martiniqueño.

No obstante, algo diferente sucede en el caso de Escoba, en donde fue necesario agregar una nota al pie de página para explicar más en profundidad el carácter o la naturaleza de este personaje. En el caso de Escoba es importante hacer la salvedad de que es un personaje masculino, puesto que implica que el lector comprenda el cambio de género de este personaje de una lengua a la otra. En español Escoba sería un personaje de género femenino, pero en francés este personaje es masculino y es importante, puesto que al personaje que acompaña, el Hada, es femenino. De hecho, si pensamos esto en términos del créole martiniqueño, valdría la pena señalar que, aunque las categorías de género existen, a nivel de la lengua no existe distinción entre el artículo femenino y el masculino.

Otro ejemplo en donde se trastocan figuras tradicionales para la comunidad interpretativa son los personajes Engagés. Para ello también se agrega una nota al pie de página que explique que es un ser que le ha vendido el alma al diablo, por ello tiene poderes mágicos como quitarse la

piel para ir de fiesta, sin que ello implique que sean seres negativos. Estos dos ejemplos nos ilustran la manera como es posible mostrar en la traducción esos elementos de resistencia presentes en el Texto Fuente y que rompen con la ‘normalidad’ no sólo del español, sino del pensamiento occidental.

Para las partes que se encuentran en créole martiniqueño, es muy importante resaltar que las notas al pie de página tienen mucho más que una simple explicación del concepto como tal en español. Es evidente que se asume el papel de ‘explicador’ de la lengua. En repetidas ocasiones se explicó incluso de qué palabra del francés venía la expresión en créole. A lo largo de toda la traducción se utiliza esa estrategia, incluyendo notas al pie de página y traduciendo lo que está en francés al español.

Aquí es precisamente en donde se encuentra otro punto fundamental dentro de la traducción y es la violencia que ejerce una lengua sobre la otra. Ya hablamos de la huella del créole martiniqueño que se deja en la traducción y, en esa medida, en el español. Sin embargo, también habría otro tipo de huella y es la huella del francés sobre el español. A continuación se puede ver un ejemplo de ello:

Zita:

¡Cálmense llorosas!

Ustedes saben defenderse muy bien

Tal vez sea sólo un ladrón de pieles

que imita la voz de la Reina del Agua

Zita:

Paix-là pleureuses!

Vous savez bien vous défendre

C'est Pert-être tout simplement un voleur de
peaux

qui imite la voix de la Reine d'Eau

Para el lector que sabe francés e incluso también para el que no sabe, en algunas ocasiones se puede sentir un tono un poco francés en el texto en español. En el ejemplo anterior

se puede ver la palabra “llorosas”, la cual marca una huella en el español, puesto que regularmente se diría “lloronas”. Esto se hace con el propósito de realizar un ejercicio similar al que realiza Chamoiseau al dejar huella de creóle martiniqueño sobre el francés. Esto nos ayuda también con el propósito de hacer evidente que el texto es una traducción.

El contacto de estas lenguas (francés, créole, español) es, por consiguiente, a lo que se llama fidelidad abusiva, puesto que el traductor se toma la libertad de crear algo nuevo (¿pero acaso la traducción tradicional no es también una creación?) dentro de ciertos límites y utilizar un lenguaje de resistencia a la Lengua Fuente al mismo tiempo que a la Lengua Objetivo.

Otro punto clave con respecto a este contacto entre lenguas es los dos niveles en que Chamoiseau utiliza la lengua francesa. Hay un primer nivel que es el francés utilizado por los personajes que representan la cultura francesa, en este caso Carabosse y Escoba. Este francés podría catalogarse como estándar, y que en el Texto Objetivo se traduce también como un español estándar, pero siempre teniendo en cuenta esa huella de la que se hablaba anteriormente que crea cierta extrañeza en el lector.

El otro nivel es el francés utilizado por los personajes que representan la cultura martiniqueña, en este caso Zita, Manman Dlo y Las hijas de Zita. Este es un francés que aparte de estar en contacto con el créole martiniqueño, también utiliza expresiones idiomáticas que aunque están en francés no son comprensibles para un lector francés. Este es el caso de ‘perdre la boule’, ‘engagés’, ‘faire la bombe’ en donde evidentemente no se están utilizando palabras del créole, pero si son expresiones que crean una ruptura en la continuidad que genera el francés utilizado por Carabosse y Escoba. En este caso también fue necesario utilizar notas al pie de página que explicaran su significado. No obstante, es fácil notar que para el lector en español que lea esto, aunque va a encontrar esa violencia en cuanto que es una expresión idiomática, no comprenderá que es un nivel diferente del francés utilizado por Chamoiseau.

Por medio de explicaciones del nombre de Manman Dlo el lector captará un poco de esa importancia de la Palabra dentro de la lengua, puesto que el créole tiene un engranaje gramatical, que no ha tenido una historia escrita, precisamente porque ha sido marginada y considerada no propia para registros formales o literarios.

En el caso del lector en español tendría una cierta ventaja sobre el lector en francés, puesto que está entendiendo totalmente el contenido del Texto Fuente, usando las notas de pie de página como herramienta. Aquí lo importante es transmitir el sentimiento de lucha en contra de la opresión cultural, que se hace por medio de la interlengua, de la visibilidad del ser antillano y la de su lengua créole.

Con esto, entonces, damos paso al segundo tema de análisis en este proyecto y es la lengua familiar. Como se mencionó anteriormente, esta traducción corresponde al capítulo 3, del teatro-contado, el cual empieza mostrando a Zita-tres-patas en su oficio (cuidar pieles) y termina con la apertura de la batalla entre ella y el Hada Carabosse. Es evidente que el registro que se maneja en el texto es familiar en el contexto de la utilización del créole martiniqueño, primero porque tiene elementos de la lengua oral (repeticiones y onomatopeyas); segundo, porque utiliza expresiones como ‘perdre la boule’ (perder la bola, es decir perder la chaveta) que se utilizan únicamente en un registro familiar; y tercero, porque la lengua créole es de hecho una lengua de utilización en contextos familiares.

Por consiguiente, uno de los retos que se presenta es lograr que este registro sea igualmente plasmado en la traducción, y si no familiarizar, por lo menos sí señalar este aspecto al lector. La lengua familiar es de difícil comprensión porque ¿cómo entiende el lector que el Texto Fuente está utilizando expresiones de un registro familiar, sino es por la domesticación de esas expresiones a una lengua que él o ella comprenda? Y es precisamente este uno de los

elementos que si no se muestran directamente, por lo menos sí se insinúan al utilizar el español y sin embargo, recurrir a la nota al pie de página.

Como ya se ha dicho en varias ocasiones, el familiarizar la lengua-fuente a la lengua-objetivo, según Venuti, está contribuyendo a la hegemonización de ésta última y a la invisibilidad del Otro que se quiere mostrar, en este caso el martiniqueño. Por otro lado, si vemos esto desde la perspectiva de la Créolité, se puede decir que este movimiento apoyaría la decisión del traductor de adaptar el registro familiar a la lengua-objetivo. Es decir, de domesticar el Texto Objetivo, puesto que su visión de mundo abre el espacio a la utilización de todas las lenguas (en especial las marginadas), en este caso en utilizar expresiones familiares del español para producir el efecto que produce en el Texto Fuente, pero sacrificando la visión de ese Otro martiniqueño.

No obstante, en la traducción del teatro-contado se trató de no utilizar, tanto en las partes en francés como en créole martiniqueño, palabras de registro alto o de poca utilización en el español. Este es el ejemplo de palabras como ‘papillotes’ que aunque existe en español, no es conocida, entonces se cambia por la palabra ‘crespos’ que tiene el mismo sentido y dice mucho más al lector. Otro de estos ejemplos es la palabra ‘engagé’, de la que ya hablamos anteriormente y que prácticamente es intraducible al español en un solo término, puesto que hace referencia a un personaje que tiene poderes especiales como quitarse la piel porque le ha vendido el alma al diablo. Lo curioso aquí es que el venderle el alma al diablo no tiene una connotación negativa, porque este ser tiene la capacidad de estar en este mundo y en el ‘Mundo de la Maravilla’, como se le llama en el Texto Fuente, y es el mundo en el que se desarrolla el teatro-contado. En este caso, entonces, es importante la comprensión del lector de una de las características más importantes del teatro-contado: subvertir los cánones occidentales.

Otros casos importantes de mencionar son las palabras ‘tétés’ (senos), ‘z’orèyes’ que viene del francés ‘les oreilles’ (orejas), y ‘chouval’ que viene del francés ‘cheval’ (caballo). Para estas expresiones simplemente se dice el significado con una nota al pie de página, pero se pierde la explicación de que, en el caso de ‘z’orèyes’, es la unión de la última letra del artículo ‘les’ (en español ‘las’) con la palabra ‘oreilles’ (en español orejas), lo cual mostraría el carácter oral del créole y el reflejo de ello en su escritura. Este es exactamente el mismo caso para ‘zatrape’ (trampas).

Para finalizar esta parte de la lengua familiar, se puede decir que la decisión de no hacer una traducción domesticante de ese uso coloquial de la lengua, puede en cierta manera afectar el sentido que le llega al lector, es decir, él o ella no entenderá el uso del francés en esos diferentes niveles, que ya se habían mencionado. No obstante, también se puede decir que de alguna manera vale la pena perder esto por el contexto del créole en sí, puesto que se hace más visible y no se pierde del todo el significado de las palabras. Como se vio en los ejemplos, los cambios que se hacen están basados en la estructura del créole, lo que nos aparta de la domesticación y nos acerca al contexto antillano.

Para continuar entonces con las problemáticas de la traducción ahora abordaremos el tema de la oralidad. Este es otro punto fundamental en la traducción porque, como se mencionó anteriormente, la importancia de la lengua créole radica en que es una lengua eminentemente oral, y que dada la cantidad de características particulares que tiene requiere de decisiones importantes para la traducción.

Podemos empezar con la traducción del título. Manman Dlo para la cultura antillana es una diosa acuática muy importante, para los haitianos incluso es como la Virgen María para la cultura colombiana porque representa el agua como generadora de vida (como se explica en la nota al pie de página de la traducción). ‘Dlo’, es decir ‘De l’eau’ (que se pronuncia igual que

Dlo) en francés responde al carácter oral de la lengua créole, ya que ésta se escribe como se pronuncia. Por ser esta diosa muy importante para la cultura antillana, se llegó a la conclusión de que era fundamental dejar su nombre sin ninguna alteración, ya que esto haría evidente un nombre ‘propio’ no traducible e incluiría la lengua créole. Por esta razón se incluye una nota al pie de página explicando el carácter acuático de la diosa y el carácter oral de su nombre.

De otro lado, en total oposición con lo oral, tenemos al Hada Carabosse, quien es una imagen occidental y su carácter se opone al de Manman Dlo, entre otras cosas, porque es una imagen puramente literaria. Esta Hada es un referente muy conocido para la cultura colombiana y, en general para Occidente, en el cuento de la Bella Durmiente, ya que es ella quien hechiza y condena a Aurora a cien años de sueño. Para la carga significativa del teatro-contado esto es muy importante, ya que representa la cultura greco-latina y también se percibe como una bruja o una hechicera, como lo es en el Texto Fuente.

Sin embargo, para traducirla fue necesaria la nota al pie de página, puesto que el nombre Carabosse no es conocido en el cuento en español. El nombre del Hada Carabosse en el cuento de la Bella Durmiente en español es ‘Maléfica’, pero no se adopta este nombre en la traducción porque lo que se pretende es mostrar el contraste entre la palabra ‘Hada’, que regularmente se percibe como algo positivo, y el carácter negativo del personaje como tal. Como se mencionó anteriormente, uno de los objetivos del texto de Patrick Chamoiseau es trastocar aquellas imágenes que, como occidentales, percibimos como ‘normales’, como ‘bonitas’ o como ‘positivas’.

Pero veamos otro ejemplo. Dentro del teatro-contado, antes de que empiece el texto en sí, tenemos lo que se llamaría en español el Prefacio y en francés “Avant la parole” (antes del Habla), el cual inicialmente se había traducido como ‘Prefacio’. Sin embargo, esta palabra no daba cuenta de la intención del teatro-contado al darle toda una carga oral a lo que seguía a

continuación de ese texto, es decir ‘habla’. Es por esta razón que se hace una traducción literal y así también se introduce al lector del Texto Objetivo a la oralidad del Texto Fuente.

Como nos podemos dar cuenta, existen elementos muy importantes para ilustrar la oralidad del teatro-contado o de la lengua créole. De hecho, de las problemáticas que se han tratado hasta ahora, todas tienen un componente oral, como las ‘titims’ o adivinanzas, o las abreviaciones en ‘z’orèyes’.

Otro ejemplo, que es importante resaltar aquí es el uso de varias palabras que tradicionalmente no se piensan como adecuadas en un texto literario. Pero el texto mismo lo anuncia: “el teatro es a la vez ESCRITURA y VOCAL”. Las palabras a las que se hacen referencia son ‘tonnan’, ‘tonnere’, ‘tétés’ y ‘lévé-fâché’ entre otras. En este caso, la decisión de dejar nota al pie de página hace que se pierda un poco la fuerza de esas palabras, puesto que no se entiende que por ejemplo, en el caso de ‘tonnan’, esta es una palabra para maldecir que es muy fuerte. Sin embargo, es importante la nota al pie en la medida en que el lector entiende que este tipo de palabras se utilizan en el teatro-contado aún cuando el cánón nos dicen que no son literariamente correctas, pero que son importantes para mostrar lo oral en lo escrito.

Para finalizar esta parte de las problemáticas de la oralidad es importante mencionar un último ejemplo que tal vez sea uno de los más importantes a este respecto. Como bien se sabe el texto que se traduce es un teatro-contado, el cual se considera así porque tiene elementos del teatro (escenografía, descripción de personajes y las explicaciones de los movimientos de los mismos) que se consideran occidentales, pero al mismo tiempo tiene elementos de la cultura antillana como lo es la tradición oral y, lo más importante, un narrador o contador. La función de este, al igual que se vivía en la esclavitud, es promulgar un mensaje de resistencia, hacer evidente la alienación cultural y sobre todo dar voz al pueblo.

Uno de los elementos más importantes para hacer evidente la presencia del Contador es las interpelaciones ‘cric y crac’. Estas, como su nombre lo indica, sirven para que haya una interacción entre él y el público, es éste último quien debe aprobar el cumplimiento de la misión del Contador, quienes deciden si sigue con su narración o, por el contrario, debe pasar la palabra a otro Contador.

Este es uno de los elementos más importantes del teatro-contado. En el caso del capítulo que en este momento nos ocupa, el número 3, también juega un papel principal. Al comenzar él llama la atención con las interpelaciones ‘cric y crac’ a su público, a los ‘ti-manmaye’ y a los ‘gwan moune’ y comienza su narración. En el caso de la traducción, se decide dejar las mismas interjecciones, pero es evidente que un lector que no conozca mucho de la historia antillana no va a entender qué significa esto.

Es por esta razón que de parte del traductor tampoco queda más que mantenerse un poco al margen y dejar que lo oral se una con la forma y tampoco entrar a ser explicador de esta situación. Como se dijo, esto puede llevar a que el lector pierda el sentido de la función del Contador, pero también el objetivo de esto es hacer visibles este tipo de estructuras para evidenciar el discurso de resistencia en contra de la alienación cultural.

Con esto, entonces, se da paso a la última de las problemáticas planteadas al inicio de este análisis. Esta problemática es la última, pero no la menos importante, puesto que es evidente que la sonoridad y la forma del teatro-contado es uno de los elementos más importantes para ser tomados en cuenta en este análisis.

Para comenzar es importante señalar que para traducir el teatro-contado se respetó el orden de los textos o fragmentos previos a éste. Al principio se encuentra un fragmento de un texto de René Menil de 1941 que habla del mundo de la Maravilla que es la manera como durante todo el teatro-contado se va a percibir el mundo en el que viven los personajes. Hace

evidente la crítica a la literatura mimética (Bovarismo, del que se habló en la primera parte de este proyecto) refiriéndose a los alejandrinos (versos de 14 sílabas usados en la poesía medieval francesa), y a los poetas tardíos. Adicionalmente, habla de la Realidad y cómo la identidad se construye a través de lo que ellos, como antillanos, deben ver en sí.

Es por esta razón que se considera importante, incluir estos fragmentos, respetando su orden. En cuanto a la traducción estos fragmentos son de los más sencillos, puesto que utilizan un francés estándar, el cual se puede traducir a un español estándar. Esto nos lleva de nuevo al tema del francés como molde del que se había hablado en el ante-proyecto. El Texto Fuente de alguna manera hace evidente con esta decisión que efectivamente el francés actúa como la lengua que se utiliza para situaciones formales, en este caso para la descripción de los personajes y para el ‘Antes del Habla’. Pero lógicamente también en otros casos evidencia el carácter no universal ni del francés ni del créole, puesto que los dos se complementan y construyen sentidos diferentes. En este orden de ideas, se dice que hay una noción de lengua que no ES la identidad, sino que la construye. Si se entiende que la lengua construye identidad, se entiende cómo una persona cuya lengua materna es ‘X’, pueda en muchas ocasiones expresarse mejor en la lengua ‘Y’ y viceversa.

Pero siguiendo con la forma o estructura del teatro-contado, en el Texto Objetivo se respetó todo con respecto a esto, incluso mayúsculas, signos de admiración y espacios entre las palabras y los párrafos. En cuanto al significante, todo lo que refiere a sonoridad y rimas también fueron conservadas, pero siempre teniendo en mente el significado. En algunos casos se cambiaron unas pocas palabras sin que esto afectara el sentido de la frase.

A continuación dos ejemplos pequeños y claros. El primero es cuando el Hada Carabosse está a punto de empezar su lucha con Zita-tres-patas y le pide a ‘Escoba’ que se aparte y él le dice: “Avec plaisir et sans mot dire”, el cual fue traducido “Con placer y sin nada hacer”. En

este caso el sentido es que Escoba quiere ver cómo Carabosse derrota a Zita y no se va a interponer en su camino. Como podemos ver el significado y el significante se conservan sin sacrificar mucho del sentido ‘real’ de la frase en francés.

Otro ejemplo de esto se puede ver cuando Escoba ve por primera vez a las hijas de Zita y dice: “C’est à ne pas y croire, ces créature son toutes noires” y se traduce como “Es para no creerlo, esta criaturas son totalmente de negro”. De nuevo el significante se hace evidente y el significado no sufre cambios que alteren el sentido que llega al lector.

Ya para finalizar esta parte es importante señalar que el único aspecto que sí tuvo un cambio drástico, con respecto a la forma, fueron las notas al pie de página. En el Texto Fuente nunca se utilizan este tipo de referencias y mucho menos, incluye un glosario de términos. En este caso si era necesario perder esta parte de la forma y ganar en comprensión del lector del significado y del ser antillano. Además porque esta es otra de las estrategias que hacen evidente que el texto es una traducción. El hacer visible que el texto es una traducción es un medio para el propósito principal, que es mostrar a ese Otro martiniqueño que ha sido marginado, pero que sólo por medio de la reflexión y del cuestionamiento de los cánones y parámetros occidentales se puede lograr una resistencia en contra de la opresión colonizadora. Como consecuencia se esperará que esto despierte en el lector curiosidad y deseos de saber más allá de lo que muestra el ejercicio de traducción.

CONCLUSIONES

Después del análisis de las diferentes estrategias de traducción y de las problemáticas como la diglosia, la lengua familiar, la oralidad y la forma del teatro-contado podemos extraer algunas conclusiones que ayudarán al lector a entender la pluralidad de este proyecto, que se anunció en la parte de la teoría postcolonial, y a responder las preguntas planteadas en la parte inicial de este proyecto.

El primer cuestionamiento fue el cómo expresar en la traducción al español un créole que hiciera evidente la presencia del ser antillano. Como vimos, la decisión principal fue dejar el créole martiniqueño y explicar en pies de página.

En esta decisión se evidencia la forma como la diglosia es una de las estrategias de resistencia contra la opresión cultural del ser martiniqueño que Chamoiseau también evidencia en el Texto Fuente. Algo muy importante que se mantiene en la traducción es la sensación de extrañamiento que se genera el Texto Fuente en el lector que sólo habla francés y que no conoce la lengua créole. Adicionalmente, se aplica lo que se describe en este proyecto sobre la teoría postcolonial. Es decir, de la apertura de un campo de resistencia dentro de los estándares que se manejan en la lengua. En el caso de la traducción se hizo un texto subversivo al español, puesto que también rompe con la 'norma' del español al dejar una huella del francés dentro del texto traducido. Esto hace más claro al lector en español que este texto es una traducción y que se debe tener en cuenta un Otro que generalmente es ocultado por una lengua dominante y homogeneizante, en este caso la francesa. Esta estrategia también contribuye a la resistencia de los cánones y lo que se piensa como tradicional dentro de una traducción fluida o domesticada.

Adicionalmente, se ganó con esta estrategia, es decir dejando el créole como se encuentra en el Texto Fuente, porque la lengua créole llega al lector tal como es. Se muestra su carácter

subversivo y, finalmente, permanece el efecto del ‘original’. Sin embargo, se pierde en el momento en que el lector asume que el Texto Fuente explica la lengua créole.

Otra de las dudas iniciales era cómo traducir el discurso oral. Como vimos, se trató al máximo de no ser domesticantes y de conservar las repeticiones, las onomatopeyas, las ‘titims’, que son tan particulares de la lengua créole, que de hecho es una lengua principalmente oral.

Finalmente, se puede decir que se recurrió a un lenguaje de resistencia, ya que también se cambiaron algunas estructuras de la Lengua Fuente, lo que se pretende producirá en el lector una sensación de extrañeza y de curiosidad para indagar un poco más acerca de lo antillano, de la pluralidad y de la denuncia de la alienación cultural. En esto entonces, se estaría contribuyendo a la resistencia contra la colonización, no sólo porque se cumpliría el propósito de hacer visible la ser antillano silenciado por años, sino también porque al haber un movimiento de reflexión dentro del lector, se supone se abre un nuevo campo en contra de la hegemonización y homogenización de la cultura y, por ende, de la(s) identidad(es).

Para concluir, es importante anotar que por más que se intente, siempre va a haber una pequeña sombra de domesticación y de esencialismo en la traducción. El sólo hecho de querer mostrar ese ser antillano, sus creencias y su manera de ver la vida, aparte de abogar por la pluralidad, también hace evidente el sentimiento romántico de la “esencia” del que es difícil apartarse en la traducción.

BIBLIOGRAFÍA

- Casas, Janeth. La littérature antillaise en quête de son identité. Approche No. 12. Bogotá. Janvier-Juin 2000. Pag. 5-10
- Chamoiseau, Bernabé, Confiant. Eloge de la créolité. Ediciones Gallimard. París. 1988
- Clifford, James. Routes : travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, Mass. London : Harvard University Press, 1997.
- Laroche, Maximilien. La double scène de la représentation. Oraliture et Littérature dans la Caraïbe. Quebec. Université Laval, GRELCA, coll. Essais, 1991.
- Moura, Jean-Marc. Littératures francophones et théorie postcoloniale. Presses universitaires de France. 1999
- Tymoczko, Maria. Translations of themselves : the contours of postcolonial fiction.
------. Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice.
Translation, History and Culture. Editado por Susan Basnett y André Lefevre.
Pinter Publishers. London; New York: 1990
- Venuti, Lawrence. The translator's invisibility. Routledge. 1995

En la red:

“Créole et traduction”. 3 páginas. <http://creoles.free.fr/Cours/creotrad.htm> (24 de Octubre del 2003)

“De La Poétique De La Relation Au Tout-Monde”. Avner Perez.

<http://site.ifrance.com/ATALAIA/glissant.htm> (20 de Noviembre del 2003)

Devinettes (tim tims) créoles. <http://antanlontan.chez.tiscali.fr/timtim2.htm#haut> (25 de Abril del 2004)

Dictionnaire des Titim et des Sirandanes. 1ème partie. (Antilles-Guyane et Océan Indien). Jeux de Langue en Pays Créole. Raphael Confiant.

<http://www.palli.ch/~kapeskreyol/travaux/titim1.html> (15 de Mayo de 2004)

Encarta africana. Negritude. http://www.africana.com/research/encarta/tt_242.asp (15 de Septiembre de 2003)

Haiti 1804-2004. Kreyol (Haitian Creole) Dictionary. <http://www.kreyol.com/dictionary/Rr.html> (18 de Febrero de 2004)

Petit glossaire (1). <http://creoles.free.fr/Cours/glossai.htm>. (20 de Febrero de 2004)