

EL CARIBE TRADUCIDO POR EL CARIBE Y EL CARIBE TRADUCIDO POR EUROPA: *EL VASTO MAR DE LOS SARGAZOS* DE JEAN RHYNS

Marcella Solinas¹

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Fecha de recepción 9 de septiembre de 2013; fecha de aceptación 22 de octubre de 2013. El artículo es fruto de un proyecto de investigación vinculado con el Doctorado de *Culture dei Paesi di Lingue Iberiche e Iberoamericane* en la Università di Napoli L'Orientale.

Resumen

Este trabajo se propone estudiar las traducciones al español y al italiano de la novela *Wide Sargasso Sea* (1966) de la escritora caribeña Jean Rhys. En concreto se analizan la versión española (Cátedra), cubana (Casa de las Américas) e italiana (Adelphi) haciendo hincapié en la representación, a veces limitada, que cada una de ellas ofrece de la compleja realidad caribeña. Asimismo se propone una reflexión relativa a la importancia de la traducción cultural para una más profunda y acertada comprensión e interpretación de la otredad.

Palabras clave

Jean Rhys, *El vasto mar de los sargazos*, traducción, Caribe, representación

Abstract

This article aims to analyze the translations into Spanish and into Italian of Jean Rhys' novel *Wide Sargasso Sea* (1966). In particular our purpose is to analyze the Spanish version (Catedra), the Cuban one

1. Es doctora en *Culture dei Paesi di Lingue Iberiche e Iberoamericane* en la Università di Napoli L'Orientale. Sus principales temas de investigación se relacionan con los estudios de traducción, los estudios lingüísticos y culturales en el Caribe y el análisis crítico del discurso. En la actualidad disfruta de una beca postdoctoral y está realizando un trabajo relativo a la retórica de la nación en los discursos de José Martí. Contacto: msolinas@unior.it



(Casa de las Americas) and the Italian one (Adelphi), focusing on the representation, sometimes limited, that every version offers of the complex Caribbean reality. In addition we propose a reflection on the importance of cultural translation for a deep and more correct interpretation of the Otherness.

Keywords

Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, translation, Caribbean, representation

«*Rue Gît-le-coeur...Rue Gît-le-coeur...*»,
Chante tout bas l'Alienne sous ses lampes,
et ce sont là méprises de sa langue d'Etrangère.
Saint-John Perse, *Poème à l'Étrangère*

El análisis de *cómo* se ha traducido un texto, sin afán de proponer reglas prescriptivas, nos invita a reflexionar, a partir de una praxis, sobre la importancia de la simbología textual (la novela como tal), cultural (más en general de la novela insertada en su contexto de referencia) e intercultural (la traducción).

La traducción se convierte en un caleidoscopio desde donde observar el fenómeno de la plurivocidad de sentidos del símbolo, de sus lecturas múltiples que, en un contexto más general, como la obra literaria, supone interpretaciones diferentes.

La novela *Wide Sargasso Sea* de la escritora de Dominica Jean Rhys, publicada en Cuba bajo el título *El vasto mar de los sargazos*, representa una obra de crucial importancia de la segunda mitad del siglo pasado tanto para la literatura anglófona como para la literatura caribeña en general.

Jean Rhys, como es sabido, nació en Dominica y vivió su adolescencia en Jamaica, abandonando pronto su isla natal para trasladarse a Inglaterra donde vivió el resto de su vida. Desde allí escribió las novelas que la volvieron famosa. Este dato, como pasa con muchos autores caribeños, no es secundario para la comprensión de su obra porque nos permite situar a la autora trazando en cierta medida su lugar de enunciación ya que algunos críticos adscriben su producción solo o principalmente a la literatura inglesa mientras que otros (la mayoría) remontan su producción artística a la tradición literaria caribeña, reconociendo en su escritura un continuo llamado al Caribe, no



solo como espacio geográfico sino también como espacio temático, por el lenguaje que utiliza y el imaginario que construye.

Podemos inferir, como ya hicieron muchos críticos, que Rhys es un típico ejemplo de escritora *in-between*, a caballo entre dos mundos, producto del encuentro y de los desencuentros entre culturas. La tensión que dicha dicotomía provoca, lejos de obstaculizar su producción artística, se convierte en un preciado caldo de cultivo que pone de relieve las estratificaciones lingüísticas, geográficas y culturales de su novela.

El vasto mar de los sargazos se ha convertido en un *cult* contemporáneo de las letras internacionales y, asimismo, en un objeto privilegiado de análisis por parte de estudiosos que indagan las intrincadas superposiciones identitarias presentes en el texto. La novela, caracterizada por la yuxtaposición de diferentes lenguajes y narradores, se sitúa en dos niveles simultáneos de significado: el conflicto entre la identidad joven de las islas caribeñas en oposición a la rígida mentalidad de la Europa imperialista del siglo XIX y el conflicto entre dos personalidades condicionadas por mundos contrastantes. La obra nos conduce evidentemente a la experiencia de la colonización, experiencia que cambió el mundo y provocó enfrentamientos de vario tipo con efectos sociales, económicos, culturales y psicológicos que, en algunos casos, siguen vigentes también en la actualidad.

La obra se inserta en lo que la crítica poscolonial define *Counter Discourse*, una reescritura en términos subversivos y reivindicativos de un clásico de la literatura occidental, una relectura de las obras canónicas de la literatura europea partiendo de una óptica distinta (o incluso diametralmente opuesta).

Es este, en varios sentidos, el caso de *El vasto mar de los sargazos*, publicado en 1966 y que se presenta como el *prequel* del clásico inglés *Jane Eyre* de la romántica Charlotte Brönte. Jean Rhys, al contar la historia de la primera mujer de Rochester, la caribeña Bertha Mason, la loca salvaje de *Jane Eyre*, propone un cambio de perspectiva que muestra las cosas de una forma diferente. Es justamente Bertha quien toma la palabra que le ha sido negada en *Jane Eyre*.

La novela presenta una focalización variable con cambios de narradores y de espacios y una de sus peculiaridades es, sin duda, el lenguaje que usa y que se caracteriza por una gran variedad de estratificaciones. La complejidad lingüística de la novela y la polifonía de las distintas voces proceden de las huellas que la experiencia colonial ha dejado en la lengua inglesa. El idioma, como ha repetidamente subrayado George Lamming, en su importante ensayo *Los placeres del*



exilio, es la principal herencia del colonialismo.² La lengua, utilizada como instrumento para cautivar a Caliban se convierte en su principal arma de rescate. Sorpresivamente, Caliban aprende la lengua, la transforma, la subvierte y crea otra que Próspero no conoce.

Dicho proceso describe bien la situación de Dominica. Colonia británica,³ que anteriormente había sido colonia francesa, en Dominica el inglés coexistía con el *patois* que, allí como en Santa Lucía, se construye a partir de un creóle de base francesa.

La protagonista Antoinette Cosway vivió su infancia en Coulibrí, Jamaica, donde el inglés es la lengua oficial. Su madre Annette y la sirvienta Christophine vienen de Martinica, donde se habla francés y *patois* y conocen, por lo tanto, ambas lenguas. Por eso también Antoinette las habla. Daniel Cosway, el hermanastro mulato de Antoinette, es originario de Jamaica y se expresa en un inglés jamaicano aunque vive en Dominica como Amélie, la otra sirvienta y, ya a partir de este rápido esbozo, aparece claramente la complejidad lingüística de la novela, la pluralidad de idiomas y de voces de los personajes.

Los diversos planos lingüísticos cubren un papel central en la economía de *Wide Sargasso Sea*. Margarita Mateo ha subrayado cómo, en un nivel estilístico, el contraste entre las dos personalidades de los protagonistas se traduzca en lenguajes diferentes utilizados por los personajes cuando asumen la función de narradores. Las anécdotas relacionadas con una realidad fenoménica, con descripciones ligadas a elementos sensoriales, donde prevalece un sustrato emotivo, caracterizan las partes del texto narradas por Antoinette, mientras que los pensamientos más abstractos, vinculados a la esfera de la racionalidad, distinguen el lenguaje del marido.⁴ Los dos protagonistas “habitan”, por lo tanto, lenguajes diferentes, lejanos, a veces contrapuestos, en todo caso extraños, si bien se expresan en el mismo idioma, el inglés británico.

Para los personajes que ocupan el espacio caribeño, la situación es la inversa. Aunque hablen, en algunos casos, lenguas diferentes, comparten y participan de un lenguaje común, de una “traducción” común. Dicha condición recuerda las palabras pronunciadas por Alejo Carpentier en una conversación con Glissant donde el gran cubano afirma: “nosotros los caribeños escribimos en cuatro cinco idiomas diferentes, pero nuestro lenguaje es el mismo”.⁵

2. G. Lamming, *Los placeres del exilio*, Casa de las Américas, La Habana, 2007.

3. Dominica alcanzó la independencia de Inglaterra el 3 de febrero de 1978.

4. M. Mateo Palmer, “Antoinette a través del espejo. Mito e identidad en *El vasto mar de los Sargazos*” en *Anales del Caribe*, 10, 1990, p. 136.

5. É. Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, Ediciones de Bronce, Barcelona, 2002, p. 34.



La multiplicidad de códigos y de voces se traduce tanto en un plano estilístico y temático como en un plano más estrictamente lingüístico y, cada personaje, representante de un mundo, se expresa y comunica en una variedad diferente y caracterizadora.

De hecho, esquematizando los grupos lingüísticos presentes en *Wide Saragasso Sea*, podemos distinguir:

Una serie de personajes que habla un inglés británico y que comprende a Antoinette, Mr Mason, el marido de Antoinette y todos los sujetos de descendencia inglesa.

- La madre de Antoinette, martiniqueña, que habla el francés como primera lengua, mientras Christophine y Amélie se expresan en *patois* y en inglés *creole*.

- El hermanastro Daniel Cosway que habla una variedad de inglés jamaicano y se sitúa a medio camino entre los componentes del primer grupo y los del segundo.

Los tres protagonistas y Daniel Cosway sintetizan los mundos y los lenguajes que operan en la obra y remiten, en una visión más global, a las capas sociales y étnicas presentes en las islas caribeñas.

Rochester (blanco europeo-inglés británico), la sirvienta fiel Christophine y Amélie (mundo negro-patois) y finalmente Daniel Cosway (mulato - inglés creole).

La primera observación que salta a la vista es la coincidencia, reflejada en la novela, entre color de la piel de los personajes, la clase social de pertenencia y su forma de hablar.

A estas alturas merece la pena preguntarse qué imagen de la novela se ha devuelto al lector español, caribeño e italiano y cómo la traducción ha devuelto la polifonía lingüística en los textos en español y en italiano.

Para la observación de la novela se han tomado en consideración, fundamentalmente, tres diferentes traducciones.

La versión cubana fue publicada por la editorial *Casa de las Américas* en 1981 bajo el título *El vasto mar de los sargazos* con un prólogo de Eliseo Diego y la traducción de Raquel Costa⁶.

El texto español, titulado *Ancho mar de los sargazos*, fue editado en 1998 por Cátedra en la versión de Elisabeth Power,⁷ consta de una

6. La edición utilizada para el análisis es una reedición de 2008 y además del prólogo hay un ensayo conclusivo de la puertorriqueña Rosario Ferré. Véase J. Rhys, *El vasto mar de los sargazos*, Casa de las Américas, La Habana, 2008.

7. Existe otra traducción al español de la novela, traducida por Andrés Bosch y publicada en la editorial Bruguera en 1982, y sucesivamente reeditada por Anagrama en 1998. En 2009 también la editorial Lumen ha publicado una nueva traducción de la novela al cuidado de Catalina Martínez



larga introducción al cuidado de M.^a José Coperías, y un corpus de notas a pie de página.

La edición italiana editada por Adelphi en 1980 lleva el título *Il grande mare dei sargassi*, y la traducción es de Adriana Monti.⁸

Asimismo, en el famoso número 91 de 1975 de la revista *Casa de las Américas*, dedicado a las Antillas inglesas, ya se había presentado un fragmento de la novela –el primero en español– en la traducción de Antonio Benítez Rojo, a la que acudiremos en algunos momentos del análisis.

Las tres ediciones pertenecen a editoriales muy significativas en sus países. Sobra hablar de la trascendencia de *Casa de las Américas* en Cuba y en el continente americano. Cátedra es, desde luego, una de las editoriales españolas más prestigiosas y conocida por sus importantes ediciones críticas. Adelphi en Italia es una editorial muy considerada tanto por el público como por la crítica y es renombrada sobre todo por su tradicional atención a la calidad de las traducciones. Por lo tanto, no obstante existan otras ediciones de la novela de Rhys, como en el caso español, los tres ejemplos se pueden considerar representativos –en el momento en que se publicaron– de la política cultural de su país o, al menos, de una parte muy acreditada de ella.

Tomando en consideración la traducción de Cátedra, es interesante señalar que es el único de los tres textos examinados que posee una nota a la edición donde se explican las elecciones de la traducción y es el único que ha optado por insertar un conjunto de notas en guisa de glosario. En las reflexiones introductorias, donde la traductora ilustra el criterio adoptado, leemos:

En esta edición hemos mantenido en la lengua original todos los nombres propios, tanto los que se refieren a personas, como a lugares. [...] Respecto a algunas expresiones que aparecen en patois con base francesa, las hemos dejado también sin traducir y en cursiva, tal como aparecen en el original: algunas de estas expresiones se entienden por el contexto de la frase, otras no, pero pensamos que de este modo se mantiene también el espíritu del texto, por ejemplo, la confusión que puede sentir Rochester al no entender algo de lo que se dice en su presencia, y que coincidirá con la confusión del lector, o la complicidad entre Antoinette y Christophine al utilizar una expresión entendida entre ellas, pero no por quien las escucha o, en este caso, lee⁹.

Muñoz. Las referencias a la versión aquí utilizada son: J. Rhys, *Ancho mar de los sargazos*, Cátedra, Madrid, 1998.

8. J. Rhys, *Il grande mare dei sargassi*, Adelphi, Milano, 2007.

9. Véase “Esta edición” en J. Rhys, *Ancho mar de los sargazos*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 70.



La traductora, en este fragmento, además de subrayar la decisión de conservar los nombres propios de personas y de lugar en lengua original¹⁰, defiende su decisión de dejar sin traducir las expresiones en *patois* y, consciente de la dificultad de comprensión de algunos lectores, aduce que el objetivo es conseguir mantener el espíritu del texto reproduciendo en el lector la misma confusión que debe de haber sentido Rochester.

Ahora bien, la traductora propone una identificación entre lector y Rochester. La confusión de Rochester, por lo tanto, termina coincidiendo con la del lector quien, para Power, debe tener los mismos instrumentos interpretativos del protagonista masculino, aunque el *patois* se utilice también en pasos donde el marido de Antoinette no es el narrador.

La edición de Cátedra está pensada para el público español y probablemente el lector prototípico es un lector europeo, invitado, de cierta manera, por las palabras de la traductora, a compenetrarse con Rochester. Sin embargo, a la luz de la conflictualidad que pasa entre los dos protagonistas principales, creemos que el objetivo de Jean Rhys no era el de buscar una compenetración del lector –y sobre todo del lector europeo– con Rochester y su confusión, sino, tal vez, justo lo contrario.

Si quisiéramos atrevernos a interpretar las intenciones de la autora, es mucho más probable que, con la reescritura del clásico inglés, Jean Rhys aspirara a evidenciar, acudiendo también al uso del *patois*, una realidad compleja, estratificada y a menudo ignota. Podemos suponer que el auspicio fuera inducir al lector a mirar el mundo desde un punto de vista diferente de aquello exclusivamente masculino, blanco y europeo. De hecho, en dos de las tres partes de la novela, la narradora es Antoinette por lo tanto se esperaría una identificación, aunque solo por empatía o parcialidad, con el personaje de la criolla caribeña. Por eso, la decisión de conservar en original los términos en *patois* parece sí eficaz pero por otros motivos: ello permite por una parte apreciar la riqueza lingüística del texto y por otra obtener el mismo efecto producido en cualquier lector (no en Rochester) que tiene el inglés británico como lengua materna.

El énfasis es nuestro.

10. Para explicar dicha práctica, la traductora trae a colación el ejemplo de Spanish Town a preferir respecto a una posible traducción con “Ciudad española”, locución nunca utilizada para designar la ciudad jamaicana. Esta precisión parece muy inusual, ya que es praxis común dejar en original los nombres propios y geográficos cuando estos últimos no poseen un correspondiente en la lengua de llegada, como por ejemplo pasa con Londres o Nueva York. A pesar de esto, la traductora siente la exigencia de subrayar la atención dirigida a tal “cuestión traductológica” casi para subrayar la atención y el cuidado brindados a la cultura emisora.



Además, siguiendo la lectura de la nota introductora, parecen interesantes las consideraciones relativas a la dificultad de traducción del lenguaje de los personajes negros:

Es difícil encontrar un modo de traducir exactamente la manera de hablar de los personajes negros en la novela y que en inglés tiene unas características muy particulares, sin equivalentes en castellano. Cuando hablan estos personajes, la tendencia ha sido utilizar frases cortas y sencillas, de modo que se refleje la simplicidad, en el nivel de flexiones o tiempos verbales, que caracteriza los dialectos hablados en estas islas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el propio estilo de la autora tiende a la utilización de frases cortas, por lo que en muchos casos puede confundirse el habla de los narradores u otros personajes blancos y el de los personajes negros¹¹.

Según la traductora, el habla de los negros descritos en *Wide Sargasso Sea* no tiene equivalentes en español. La opción elegida es, como afirma la misma Power, la de acudir a un tipo de construcción sintáctica elemental, pero perteneciente al español estándar, es decir a un español simple y correcto al punto que en algunas ocasiones, admite la traductora, la modalidad expresiva de los ex esclavos se confunde con el estilo escueto y lineal, caracterizado por frases breves, típico de la escritura de Jean Rhys.

El efecto mimético entre el estilo conciso de Jean Rhys y el lenguaje de los personajes negros de la novela es visiblemente inexistente en el texto inglés, donde, al contrario, se tiende a marcar mucho el desnivel de los planos lingüísticos y de los registros, donde el uso de un léxico y una sintaxis elemental y a veces desgramaticados posee un valor central en la presentación de la realidad caribeña estableciendo una contraposición clara entre el espacio caribeño y el espacio europeo y subrayando, como ya se ha dicho, los problemas del diálogo entre las culturas.

Según el padre de la traductología, Antoine Berman, la comprensión de las lenguas es el problema más agudo que propone la traducción de prosa, ya que toda la prosa se caracteriza por superposiciones de lenguas más o menos declaradas¹².

La traducción de las diferentes variedades de una lengua, así como la traducción de los dialectos, pone, sin duda, cuestiones de extrema complejidad y de difícil resolución para un traductor. También

11. J. Rhys, *Ancho mar de los sargazos*, cit., p. 70.

12. Véase A. Berman, *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*, Seuil, París, 1999, p. 55.



desde un punto de vista teórico, como remarca Hurtado Albir, estamos ante una escasez de análisis y poca variedad de concepciones, sin embargo, parece generalmente clara la oportunidad de sacar a la luz dichas marcas lingüísticas. Como evidencian los expertos Hatim y Mason:

A la hora de entender y describir un dialecto estándar o no estándar es, por lo tanto, importante tener en cuenta la variación funcional y de qué modo halla esta expresión en el lenguaje. En situaciones donde coexisten dos o más códigos en una misma comunidad de habla, la alternancia de código no se produce porque sí, y el traductor o intérprete, como todos los usuarios lingüísticos, debe tener la capacidad de captar el componente de *identidad* que supone.¹³

Si el traductor no encuentra una forma para restituir tal “componente de identidad”, cumple, según Berman, un grave atentado a la textualidad de las obras mediante la eliminación de elementos de la variante lingüística dialectal que desempeñan una función a veces determinante en la economía de la narración o del discurso que se está traduciendo. Es importante, por tanto, dejar una huella de la especificidad lingüística representada por el dialecto, y sería oportuno buscar una solución que restituya de alguna forma cierta variación en el texto de llegada diferenciando a los personajes por su propia lengua.¹⁴

Relativamente al relieve que cada variedad lingüística asume en el texto de Rhys, podemos afirmar, acudiendo a un estudio paralelo llevado a cabo por Rocío Sumillera,¹⁵ que:

- la presencia del francés estándar se limita al uso de los nombres propios (Annette, Antoinette, Pierre, Amélie, etc.) y a algunas frases o voces aisladas que encontramos sobre todo en la madre de Antoinette o en Christophine. Dichos vocablos y expresiones fijas (*á dieu, adieu, Qui est-lá? Sans coulottes, bon sirop, á la Josephine*), aparecen en cursiva en el original y son empleados también por los personajes que se expresan en inglés británico o inglés caribeño con la función de

13. Véase A. Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 583.

14. Hay que señalar que las modalidades para traducir a otro idioma las variantes lingüísticas son distintas y cada una de ellas presenta unos límites y unas ventajas, a evaluar según el caso. Según Hatim y Mason, las principales estrategias prevén: la traducción de un dialecto a través de otro dialecto que tenga con el original afinidades sociales o populares y que se usa en áreas geográficas con connotaciones parecidas; el uso de una forma simplificada de la lengua estándar, tal vez acentuando el estilo de la lengua oral más espontáneo y menos articulado; traducir el dialecto en la variedad estándar. Véase A. Hurtado Albir, *op. cit.* p. 585-588.

15. Véase R. Sumillera, “Postcolonialism and Translation: the Translation of Wide Sargasso Sea into Spanish”, en *New Voices in Translation Studies*, 4, 2008, pp. 26-41.



reproducir la atmósfera de la época. En francés encontramos, además, las pocas palabras repetidas por la cotorra en el estribillo: *Qui est-lá? Qui est-lá? Che Coco*.

En la novela, el recurso al francés se asocia al universo infantil de Antoinette, a su niñez transcurrida en Coulibri juntos con la madre y Christophine y quiere presentar al lector la imagen de un mundo articulado y heterogéneo.

- Los términos en *patois*, en cambio, los emplean casi exclusivamente Christophine y se refieren a elementos naturales (*morne*) (monte), arquitectónicos *glacis*, (baranda), folklóricos (*coucriant*¹⁶), populares *Ma belle ka* o afectivos *da* de la realidad caribeña. Esos términos, que en traductología se han definido *realia* o *culturemas*¹⁷, aluden a referencias inseparables de un contexto cultural específico y por lo tanto son intraducibles.

En línea general, los términos en francés y en *patois* como (*glacis*, *obeah*, *à dieu*) se han dejado en original en todos los textos.

Relativamente a la traducción del léxico las tres ediciones han utilizado estrategias diferentes. En los siguientes fragmentos vemos algunos ejemplos de ello:

But she did not move an inch, she looked straight into his eyes and threatened him with eternal fire in a calm voice. “And never a drop of sangoree to cool your burning tongue,” she said. (J. R., p. 37).

T. 1 Pero ella no cedió ni un centímetro y con voz serena lo amenazó con el fuego eterno.

- Sin una gota de sangría para refrescarte la lengua ardiente – dijo ella. (Cátedra p. 99)

T. 2 Pero ella no se cedió una pulgada, lo miró fijo a los ojos y suavemente lo amenazó con el fuego. “Y ni una gota de sangre para refrescar tu lengua” dijo. (CdA p. 88).

T. 3 Pero tía Cora no se movió ni una pulgada; lo miró directamente a los ojos y lo amenazó con el fuego eterno en su tranquilo tono de

16. De *Soucriant*, designa una especie de mujer vampiro. Véase, R. Sumillera, *op. cit.* p. 29.

17. Los estudiosos Vlahov e Florin (1970) acuñaron el término *realia* para referirse a elementos textuales que denotan un peculiar colorido histórico o local. En una acepción más amplia, el término se utiliza relacionado con realidades físicas o ideológicas propias de una civilización concreta cuya traducción presenta problemáticas de tipo cultural. El vocablo *culturema*, en cambio, es empleado por Nord (1996) para describir los elementos característicos de una cultura. El *culturema* es: “un fenómeno social de una cultura X entendido como relevante para los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, se percibe como específico de la cultura X”. Ch., Nord, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997, p. 34, traducción mía.



voz. “Y ni siquiera una gota de sangoree para refrescar tu abrasada lengua” dijo¹⁸. (Revista C.d.A. p. 88).

T. 4 Ma lei non si mosse di un millimetro; lo guardò dritto negli occhi e con voce calma gli disse che lo aspettava il fuoco eterno.

-E non avrai neanche un goccio di sangoree per rinfrescarti la lingua che brucia – gli disse. (Adelphi, p. 40).

Relativamente a la traducción de las unidades de medida notamos que las tres traducciones han elegido utilizar la medición vigente en su propio país, motivo por el que las dos traducciones cubanas coinciden más con el original, siendo el pulgar la unidad de medida en uso también en Jamaica. Esa adaptación facilita desde luego la recepción del metatexto según los cánones de la cultura receptora y además responde a una estrategia traductiva orientada a la aceptabilidad¹⁹ del texto y muy utilizada en las traducciones editoriales.

Sin embargo, mucho más interesantes parecen las diferentes traducciones de la palabra *sangoree*.

El término inglés designa un cocktail a base de ron, lime y azúcar muy difundido en el Caribe (en Jamaica se le considera bebida típica) y aunque parece que el nombre proceda de la sangría española, resulta muy peculiar la decisión de Elisabeth Power al traducir la palabra *sangoree* con *sangría*. En primer lugar, Power acota una nota a pie de página que recita: “bebida fría consistente en vino diluido y especias que se toma en países tropicales, claramente relacionada con la bebida y palabra españolas”²⁰.

El uso de la nota parece bastante arbitrario ya que en el cuerpo del texto la traductora no ha utilizado la palabra original para explicarla al margen, sino que se ha servido directamente de su traducción. Asimismo, la nota hace pensar en una derivación de la bebida tropical a la homónima (en el texto) bebida peninsular acentuando la tendencia a la localización de su versión. Además, la palabra sangría constituye un verdadero *realia*, término con una elevada especificidad connotativa al punto que se acerca más a un nombre propio que a un nombre común. El término sangría evoca uno de

18. Cuando los ejemplos que se presentan coinciden con las partes de la novela traducidas por Benítez Rojo en el número 91 de la revista *Casa de las Américas*, los insertamos para completar nuestro análisis. Véase J. Rhys, “De *El vasto mar de los sargazos*”, en *Casa de las Américas*, 91, 1975 pp. 82-88.

19. Con aceptabilidad nos referimos a la acepción que le da al término Gideon Toury quien distingue dos polaridades hacia las cuales puede dirigirse una estrategia traductiva, la otra polaridad es la de la adecuación.

20. J. Rhys, *El ancho mar de los sargazos*, cit. p. 99.



los productos peninsulares mayormente estereotipados de la cultura española. Por lo tanto, el lector peninsular no solo se encuentra con una representación despistada de la “realidad textual” descrita por Rhys, sino que, además, no recibe ninguna aportación del intercambio entre culturas ya que identifica inmediatamente la bebida, que refleja también un tipo bien específico de sociedad, con aquella que le es más familiar y conocida.

Peculiar resulta también la elección de Raquel Costa en la edición cubana. La decisión de traducir *sangoree* con *sangre* parece enigmática. Si descartamos la hipótesis de la errata editorial, concluimos que la traductora refiriéndose a la etimología de la palabra *sangoree* quiso privilegiar la asonancia entre *sangoree* y *sangre* reforzando de esta forma la violencia y la agresividad de la escena que tiene lugar en un nudo importante de la historia. Sin embargo, en este último caso la traductora interpretaría el texto negando la eventual polisemia intrínseca en la palabra *sangoree* y eliminando la referencia a la bebida jamaicana.

Otra dominante del texto de Jean Rhys, como ya hemos evidenciado, es, además de la variedad de los lenguajes, la pluralidad étnica de los personajes. La enfatización de la composición mestiza de los personajes permite a la autora mostrar la conformación de la sociedad caribeña y plantear, si bien en senso *lato*, uno de los *topoi* de la literatura caribeña: la presencia de los ex-esclavos negros y la influencia lingüística y cultural del componente africano en las Antillas.

El tema de la raza en el Caribe, fue y sigue siendo, como subraya Nancy Morejón, “un surtidor de asuntos, un catalizador, un incentivo, un acto de fe y en no pocas ocasiones un narcótico”.²¹

Jean Rhys presenta este tema tan visceral proponiendo por un lado la mirada de los europeos *sobre* el negro, y por el otro ofreciendo directamente la mirada *del* negro sobre la realidad circundante y sobre los “blancos”.

En el fragmento siguiente, Mr. Mason discute con la mujer por la voluntad de esta de abandonar Coulibrí y en un momento de rabia dice:

“Always one extreme or the other. Didn’t you fly at me like a little wild cat when I said nigger. Not nigger, nor even Negro. Black people I must say”. (J. R., p. 28)

21. Morejón sigue diciendo que la cultura caribeña: “ha rendido una atención y un espacio fundamentales a la expresión de conflictos étnicos. Muchos han pretendido magnificar este hecho histórico. Otros lo han querido soslayar. Lo cierto es que siendo la raza un tema visceral no ha sido el único, ni el más fructífero entre nosotros. No podríamos entender una expresión poética del Caribe sin el concurso de este factor, sobre todo cuando se vincula a la categoría de la identidad cultural” en N. Morejón, “Aproximación a una poética del Caribe”, en Id. *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 2005, 109-110.



T. 1 Siempre vas de un extremo a otro. ¿No me atacaste como un gato salvaje cuando dije negrazo? Ni negrazo, ni siquiera mandinga. Persona negra, tengo que decir. (Cátedra p. 90).

T. 2 Eres extremista. Te me encaraste como una gata cuando dije nigger. Ni siquiera negro. Gente de color debo decir. (CdA, p. 31).

T. 3 Sempre da un estremo all'altro. Mi sei saltata addosso come una tigre quando ho detto muso nero. Non devo dire muso nero, non devo dire nemmeno negro. Devo dire gente di colore. (Adelphi, p. 26).

En español no existe la diferenciación entre negro y nero presente en italiano donde la palabra *negro*, en el uso actual, es advertida o usada con valor despectivo (correspondiente a *nigger*) ya que comúnmente se le prefiere el adjetivo o sustantivo *nero*, connotado de forma menos negativa por un lado y menos eufemística de la expresión “gente di colore” por el otro. Por lo tanto, las traductoras al español tuvieron que encontrar una solución que en el caso italiano se ha revelado más sencilla. También en esta ocasión Raquel Costa y Elizabeth Power optan por elecciones distintas: la cubana decide mantener *nigger* en original para no perder la caracterización despectiva, Power prefiere emplear un aumentativo como *negrazo* que resulta más indefinido y con una connotación ligeramente diferente. Curiosa es también la elección de Cátedra de utilizar *mandinga* como traductor del Negro inglés. La palabra *mandinga* designa algunas poblaciones bien definidas de África Occidental,²² por ende, funciona en el texto como una metonimia no directamente conectada ni con el color de la piel ni con el espacio caribeño y además hay que añadir que *mandinga*, más allá de su significado original, posee acepciones que salen del mero desprecio racial. En todo caso, la visión sobre lo negro de Rhys refleja en cierta medida también la visión sobre el negro de las sociedades de la cultura receptora.

Con la introducción en la novela de la mirada ya no “sobre” el negro sino “del” negro, si bien filtrada por el ojo de Jean Rhys y de la narradora, el lector asiste a un nuevo cambio de perspectiva:

Somebody yelled. “But look the black Englishman! Look the white niggers!”, [...] Look the damn white niggers! (J. R. p. 35)

T. 1 Alguien gritó: -¡Pero mirad al inglés negro! ¡Mirad a los negros blancos! [...] Mirad a los malditos negros blancos. (Cátedra p. 98).

22. La palabra *Mandinga* se refiere a los habitantes de Senegal, Costa de Marfil, Guinea, Guinea-Bissáu y Mali.



T. 2 Alguien gritó: -¡ Miren a ese inglés negro! ¡Miren a los blancos negros! [...] Miren a los malditos blancos negros. (CdA p. 98).

T. 3 Alguien chilló: -¡Miren a ese inglés tiznado! [...] Miren a ese inglés tiznado de mierda. (Revista CdA p. 87).

T. 4 Qualcuno urlò: -Ma guarda inglese nero! Guarda negri bianchi! [...] Guarda maledetti negri bianchi! (Adelphi, p. 37).

Quienes se enfadan e imprecán ahora son los exesclavos que, además del desprecio hacia las “cucarachas blancas”, manifiestan su resentimiento hacia aquellos exesclavos que han adoptado el estilo de vida occidental acusando a Mannie, uno de los sirvientes negros a las dependencias de la familia de Antoinette, de ser un inglés negro.

Los insultos dirigidos al sirviente fiel de la familia Mason adquieren un matiz muy particular en la versión de Benítez Rojo (T3) quien, al contrario, no traduce la expresión “white niggers”. La traducción decididamente más peyorativa y creativa de Benítez²³ “ese inglés tiznado de mierda” se inserta de forma ejemplar en la línea editorial de la revista que tiene un carácter más militante y finalidades estéticas y políticas mayormente relacionadas con las contingencias respecto a la editorial que en 1981 publicó la traducción de Costa. En este fragmento, más allá del previsible uso del *vosotros* en la versión española y del *ustedes* en la cubana, podemos notar un empleo diverso de los registros en las distintas traducciones.

Adriana Monti, en efecto, decide marcar el lenguaje de los negros utilizando una forma deliberadamente desgramaticada, con faltas de concordancias y con la elisión del artículo para traducir *Look the damn white niggers* frase que en inglés resulta extremadamente coloquial y pobre por la falta de la preposición [at]. La construcción correcta debería ser: *Look [at] the damn white niggers*. Las traducciones española y cubana usan, en cambio, una variedad estándar de la lengua.

El enfoque general a la traducción de las variedades diafásicas y diastráticas de la lengua adoptado en las varias traducciones es bien visible en el fragmento siguiente:

‘Shut your mouth,’ the man said. ‘You mash centipede, mash it, leave one little piece and it grown again... What you think police believe, eh? You, or the white nigger?’ (J. R., p. 37).

23. Publicada en el número 91 de 1975 dedicado enteramente a las Antillas inglesas.



T. 1 –Cállate –dijo el hombre–. Aplastas un ciempiés, lo aplastas bien, pero si dejas un trozo pequeñito, crece de nuevo... ¿A quién crees que creerá la policía, eh? ¿A ti o al negro blanco? (Cátedra, p. 99).

T. 2 –Cállate la boca –dijo el hombre–. Tú machacas un cimpiés, dejas un solo pedacito, y vuelve a crecer... ¿A quién creerá la policía, eh? ¿A ti, o a los blancos negros? (CdA p. 40).

T. 3 “¡Cállate la boca”, dijo el hombre. “Si aplastas un ciempiés, si lo aplastas y dejas un pedacito sin aplastar, crecerá otra vez... A quién tú crees que la policía va a creer, eh? A ti o a ese blanco tiznado de mierda?” (Revista Cda p. 88).

T. 4 –Tu chiudí la bocca –disse l’uomo–. Tu schiacci millepiedi, tu schiacci schiacci, tu lascia solo piccolo pezzo e millepiedi ricresce... Cosa tu pensi che polizia crede, eh? Te o negro blanco? (Adelphi, p. 39).

Las diferentes opciones de traducción muestran un progresivo *crescendo* que va desde un registro muy sencillo para llegar a una variedad neutra de la lengua, donde el punto más bajo está en la versión italiana y el más alto en la española.

La pregunta *What you think police believe* se distingue por la ausencia del auxiliar [*do*] típica de las expresiones interrogativas en inglés. Este tipo de construcción, además de ser extremadamente coloquial y perteneciente a un registro lingüístico muy bajo, es uno de los tratos distintivos del inglés *créole* que se presenta con una serie de características sintácticas específicas.²⁴ En las diversas traducciones observamos cómo la traductora italiana siga marcando de forma decisiva la variante lingüística desde el punto de vista diacrítico. Benítez Rojo, a su vez, traduciendo la pregunta con la expresión *A quién tú crees que la policía va a creer*, usa una variedad diafásica muy popular subrayada por la repetición redundante del deíptico de persona tú característico del español cubano oral y coloquial. Confiere, así, un tono muy popular al diálogo adoperando una variedad correcta del español si bien marcada diatópicamente. La traductora cubana, en cambio, opta por una traducción más neutra, sin marcas, minimalista y orientada a reproducir, aunque de forma débil, la pobreza del lenguaje de los personajes. Finalmente, en la versión española,

24. Algunas de las marcas distintivas del inglés *créole* jamaicano, desde un punto de vista morfológico y sintáctico atañen fenómenos como: Ausencia del verbo copulativo ante los adjetivos o expresiones de lugar; omisión de la tercera persona [s] en el presente de los verbos; uso del presente para referirse al pasado o a veces al futuro; la falta de inversión en las expresiones interrogativas; uso del singular en lugar del plural; la doble negación; ausencia del auxiliar “be” para la formación del *present continuous* entre otros. Véase D. Bickerton, *Roots of Language*, Ann Arbor, Karoma Publishers, 1981.



contrariamente a la tendencia a “utilizar frases cortas y sencillas, de modo que se refleje la simplicidad, en el nivel de flexiones o tiempos verbales, que caracteriza los dialectos hablados en estas islas”²⁵ declarada en la nota introductoria a la edición, el registro adoptado parece conforme a un español normativo sin marcas sociolingüísticas de tipo coloquial o popular.

Para terminar, presentamos un último ejemplo que pone de manifiesto las *trazas* –para usar un término de Glissant– que la historia deja en una lengua y de cómo dichas huellas se pueden transmitir y pueden ser percibidas o menos en la cultura receptora a través de la traducción:

‘Run away, black Englishman, like the boy run. Hide in the bushes. It’s better for you’. (J. R. p. 37).

T. 1 Vete corriendo, inglés negro, como corren los niños. Escóndete entre la maleza. Te irá mejor. (Cátedra, p. 99).

T. 2 «Corre, inglés negro, corre como el muchacho. Escóndete en la manigua. Es mejor para tí» (CdA, p.41).

T.3 “Huye negro inglés. Huye como huyó el muchacho. Escóndete en el monte. Es lo mejor que puedes hacer”. (Revista CdA p. 88).

T. 4 Tu scappa, inglese nero, tu scappa come prima scappa il ragazzo. Nasconditi nei cespugli. È meglio per te. (Adelphi, p. 39).

Además de las diferencias diastráticas y diafásicas bien evidentes en este segmento, merece la pena detenerse en la traducción del término inglés “bushes”. La versión italiana y la española optan por dos vocablos que parecen neutros al lector europeo y la imagen que el lector italiano o español recibe de este fragmento es de tipo denotativo. La comprensión se queda, por lo tanto, en un nivel semántico. La invitación, pronunciada por un ex esclavo, “uno de los hombres más negros”²⁶ al siervo Mannie –“el inglés negro”–, a esconderse entre la *maleza*, parece dictada por las circunstancias, por el clímax alcanzado por la acción en un momento dado de la narración en el que, para escapar del incendio recién explotado y de las reivindicaciones de los demás “negros” que le acusan de traición, es mejor para él esconderse y huir.

En la traducción cubana de Raquel Costa, en cambio, la palabra *bushes* se traduce con *manigua*, vocablo taíno, utilizado para referirse

25. J. Rhys, *Ancho mar de los sargazos*, cit. p. 70.

26. J. Rhys, *El vasto mar de los sargazos*, cit. p. 41.

a un lugar caracterizado por una densa vegetación típica de la naturaleza caribeña. El recurso a este término (y en medida mayor al término *monte*, adoptado por Benítez Rojo), remite de inmediato el lector cubano a un importantísimo y muy conocido fenómeno social del siglo XIX, el cimarronaje: los esclavos cubanos que se liberaban del yugo esclavista escondiéndose en la *manigua* y huyendo al *monte* donde constituían comunidades organizadas (*los palenques*) y reproponían modelos asociativos de derivación africana centrados en la tradición y la religión Yoruba. La invitación, que el esclavo de “piel negrísima” dirige a Mannie, adquiere, en las versiones cubanas, un valor que se ha perdido en las ediciones europeas: se trata, de hecho, de una exhortación dirigida al inglés negro a abandonar el estilo de vida occidental, a huir y volver al Monte “al territorio de sus palos sagrados, al refugio de su ancestro, al templo natural y sobrenatural donde su espíritu se encuentra con lo más auténticamente propio”²⁷ como escribe Lydia Cabrera en *El Monte*. La traducción de los cubanos resulta también la más fiel al texto de Rhys, ya que, si por un lado en inglés el término *bushes* tiene una acepción más amplia y no tan connotada como *manigua* o *monte*, la expresión *Run-away, black Englishman* recuerda muy de cerca la locución *Runaway slave* fórmula que en inglés designa a los *maroons*, los esclavos huidizos jamaicanos. Finalmente, como contra prueba de ello, podemos señalar que también la emblemática *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet fue traducida al inglés como *Biography of a Runaway Slave*.

Políticas traductivas y la política de la traducción

La reseña de estos ejemplos muestra la habilidad de Rhys moviéndose con la pluralidad de lenguajes. La contraposición entre inglés británico y el NNE (Non-standard Negro English) es uno de los mayores logros de la novela como remarca el estudioso de Trinidad Kenneth Ramchand quien afirma: “The language in *Wide Sargasso Sea* has an authentic ring to the West Indian’s ear, and evokes, in a way no didactic account can, the whole social spectrum in the West Indies”.²⁸

Jean Rhys, sugiriendo, con una particular modalidad del lenguaje, el sonido del entero espectro social de las Indias Occidentales,

27. L. Cabrera, *El Monte*, Miami-Florida, Ediciones CR, 1983, pp. 181-183.

28. K. Ramchand, *The West Indies Novel and its background*. Citazione contenuta in Corina Yorivillasana, *El Caribe tiene nombre de mujer, Identidad cultural en la literatura del Caribe anglófono: Jean Rhys*, Universidad Católica Andrés Bello, Eclipseidra, Caracas, 2004, p. 143.



crea una serie de “imágenes verbales” capaces de relacionar los signos lingüísticos con una dimensión concreta, sensible y emotiva. La representación procede, como a menudo pasa en literatura, por *figuras* y con el objetivo de dilatar el senso de una primera representación más epidérmica hacia intenciones expresivas más profundas y alusivas.²⁹ La densidad simbólica del texto produce un “residuo”, una desemejanza entre el dato representado y los contenidos del pensamiento difícil de traducir a otra lengua, pero es justo dicho “residuo”, que se manifiesta en la incomunicabilidad y en la disimilitud entre culturas, personas y lenguas, ese elemento irreductible, diría Walter Benjamin, que habría que intentar hacer sobrevivir con la traducción.

De los casos observados recabamos que sobre todo la versión española, pero también la cubana, optan por una localización lingüística.

No obstante la declaración de intenciones de Power, la edición de Cátedra homologa todas las variedades diafásicas y diastráticas usando un español peninsular estándar sin dejar rastro de la riqueza lingüística presente en el texto inglés. Otra particularidad que caracteriza la edición española con respecto a las otras es, como ya se ha dicho, la presencia de las notas a pie de página. Se trata, en total, de 21 notas entre las que cinco sirven para explicarle al lector qué son Martinica, Barbados, Spanish Town, Barlovento, San Kitts y si por un lado este tipo de operación puede ser eficaz en términos de fruibilidad del texto por el otro se corre el riesgo que la traducción se vuelva etnocéntrica. Entre las notas, muy elocuente es la glosa al vocablo *patois* que es definido como un “dialecto que se origina por una *degeneración* del francés”.³⁰

Relativamente a la edición cubana, también se orienta, en línea general, a la homologación de las variedades lingüísticas; las múltiples gradaciones de la lengua no se subrayan, aunque se vislumbra, si bien de forma débil, una atención para diferenciar la pertenencia étnica y social de los distintos personajes, en la elección de los registros. Por lo que atañe la variedad lingüística usada, se prefiere el español caribeño, elección que se evidencia especialmente en el léxico, al punto que la historia podría ambientarse sin problemas en la isla mayor de las Antillas.

Sin embargo, los efectos que dicha homogeneización produce resultan decididamente diferentes. En el caso de la versión española,

29. Sobre las imágenes verbales y expresivas véase J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Thémis, 1997, pp. 53-62.

30. J. Rhys, *Ancho mar...*, cit. p. 80.



asistimos a una suerte de asimilación, una familiarización del texto de un cultura distinta geográfica y culturalmente que, en la práctica, impide al lector europeo conocer de forma plena los caracteres de la cultura caribeña y reflexionar sobre estos procesos, entre ellos el colonialismo, imprescindibles para entender y observar el mundo antillano. Domesticando de forma considerable el texto emisor a la cultura receptora, se obstaculiza la comprensión de una realidad tan plural como la caribeña y, en concreto, la de la novela de Jean Rhys pero, sobre todo, se traiciona la intención de la autora. Con la reescritura de *Jane Eyre*, Rhys apuntaba a “calibanizar” el clásico europeo, a asimilarlo sin ser asimilada para usar una afortunada frase de Césaire³¹ sin embargo, a su pesar, se redescubre a su vez re-devorada en aquellas mismas categorías que había intentado poner en discusión.

Antoinette/Jean Rhys se convierte de nuevo en Bertha Mason/Jane Eyre y de nuevo se le niega, de cierta forma, si no la palabra, sí la voz.

Si la novela, como afirma Bachtin,³² recoge en sí “heterología” (diversidad de tipos discursivos), “heteroglosía” (diversidad de lenguas) y “heterofonía” (diversidad de voces), la traducción española corre el riesgo de comprometer más de dos tercios del valor de la obra no cumpliendo con su tarea de “apertura, dialogo, mestizaje, decentración”.³³

En el caso cubano, la homologación del texto a través del uso de un español caribeño produce un efecto bien diferente. Dando por sentada la pérdida de la riqueza idiomática de la novela y la alteración estética, el resultado global aparece al lector caribeño más matizado.

La realidad caribeña para los cubanos no es un mundo lejano, exótico, cuyos procesos, dinámicas y rituales son difíciles de reconocer. La asimilación que se crea con la traducción cubana, consideradas las afinidades de las distintas culturas caribeñas, no lleva a cabo una acción tan radical como acontece en el caso español. No hay oposición entre el mundo del lector cubano y el mundo descrito en la novela. Los lectores caribeños de *El vasto mar de los sargazos* perciben a los personajes casi como homólogos pertenecientes a la misma realidad, a una misma cultura, donde el lector cubano reconoce “la isla que se repite” en los “lugares comunes” glissanianos que habitan ese mismo archipiélago cuya existencia a veces se ha negado también a causa de las diferencias lingüísticas. La política de *Casa de las Américas* de integración y de unidad latinoamericana, se reproduce, mediante la

31. A. Césaire, *Retorno Al País Natal*, Fundación Sinsonte, Zamora, 2007, p. 52.

32. Véase. T. Todorov, *Michael Bachtin; il principio dialogico*, Einaudi, Torino, 1990.

33. Véase A. Berman, *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*, op.cit., p. 15-16.



traducción, también con la realidad caribeña. La “reducción” del caribeño a cubano cuadra con la imagen metonímica de Casa de las Américas como casa de todo el Caribe y, cambiando los términos de una famosa ecuación unamuniana, se podría decir que el intento es “caribeñizar Cuba”; de contra, en la novela de Jean Rhys, con un giro de perspectiva, se llega a la “cubanización del Caribe”.

Uno de los problemas cruciales que presenta la traducción cultural es, como hemos visto, el de la representación. A este propósito, una operación interesante e ilustrativa, para sondear los efectos de la representación de mundos disímiles y gerárquicamente posicionados, sería invertir a los lectores de las dos ediciones. El efecto sería, desde luego, digno de nota. El lector español a quien le tocara leer la versión cubana reencontraría en parte algunos elementos que la localización llevada a cabo por la edición de Casa de las Américas había de alguna forma matizado. Chocarse con personajes que se expresan en un español caribeño activaría en el lector peninsular una serie de asociaciones mentales, de reconocimiento, capaces de evocar un mundo lejano, pero no totalmente desconocido, recuperando, al menos en un nivel lingüístico, la colocación geográfica de la novela. Es probable que el registro coloquial utilizado por Christophine en la edición caribeña indujera al lector español/europeo a pensar en una distancia entre su mundo y el del personaje representado por Rhys, mientras resultaría extraño un Rochester británico hablando y expresándose en un español caribeño.

Especialmente alienante aparecería, en cambio, la lectura por parte de un cubano del texto español. Ver reflejada una realidad –salvando las diferencias– consueta, familiar, conocida, como es la caribeña para un cubano, descrita en un español peninsular, donde encontramos a una exesclava negra hablando como una madrileña cualquiera o en el que se leen expresiones que remiten a un mundo metropolitano, provocaría en el lector una sensación de desorientación y desconcierto, con resultados surreales y hasta cómicos. El efecto resultaría completamente exótico con una serie de asimetrías lingüístico-culturales que, si pasan inadvertidas a un lector español que se encuentra ante un texto ha domesticado a su cultura receptora, producirían en el lector caribeño una sensación de artificialidad. La operación, al menos para el lector caribeño de lengua española, no transmite la esencia de la cultura de pertenencia, al revés es desorientadora, y tiende a evidenciar, además de todas las problemáticas de la representación, los elementos de homogeneidad que caracterizan la realidad caribeña.

La comparación con la versión italiana, finalmente, parece significativa en cuanto, esta, se diferencia de las otras dos y privilegia



un enfoque más extranjerizante. De las tres traducciones es la única que subraya el modo de hablar de los ex esclavos a través del uso de un italiano a veces extremadamente elemental típico de un extranjero que todavía no ha aprendido bien la lengua, donde, por lo tanto, no siempre está presente la flexión verbal, el uso de los tiempos compuestos y la concordancia nombre adjetivo. La traductora intenta también diferenciar el lenguaje de los ex esclavos a las dependencias de la familia Mason con el modo de expresarse de Daniel Cosway. La traductora crea una variante intermedia, entre la más culta de los protagonistas y aquella extremadamente simplificada de Christophine, Mannie y todos los personajes negros de la novela.

La extranjerización fuerza al lector a poner en tela de juicio sus propias convicciones ideológicas sobre literatura, lengua y cultura y puede ayudar a reestablecer un equilibrio pero, a la vez, se corre el riesgo de crear un efecto exótico. La traducción italiana propende a dejar muchas palabras en original, sin explicar ni los términos extranjeros ni aquellos en *patois* y el peligro, escapado en extremis en nuestra opinión, existe.

Con la representación “exótica” de una realidad distante como puede ser para los italianos aquella caribeña, se cae en la reducción de la cultura emisora a mero fresco decorativo.

Señala Carbonell:

Recientemente han surgido muchas voces en la escena plurilingüe y multicultural del poscolonialismo, voces que luchan por reescribir su historia así como su posición en el contexto del canon occidental y que también abordan la cuestión de la traducción cultural. Estas voces pertenecen tanto a la esfera occidental como a la no occidental, pero su actividad está precisamente encaminada a cambiar esta distinción. Su experiencia puede estar a menudo condicionada por la tradición reductiva de representación exótica dominante en la cultura en la que actualmente viven (sea la metropoli o la antigua colonia); por ello su principal objetivo es descubrir y dar a conocer los mecanismos reductores y establecer una estrategia que les permita recuperar el control sobre la imagen de si mismos. Dado que los mecanismos reductores se ejercían sobre todo por medio de la traducción, algunos de estos teóricos se dirigen a la traducción como medio de combatir su posición precaria.³⁴

34. O. Carbonell i Cortés, *op. cit.*, p. 123-124.



El traductor, como producto de una determinada cultura, puede ejercer un papel de distorsión en la representación de una realidad otra a causa del filtro ideológico mediante el cual interpreta a los otros.

En 1966, Foucault hablaba de “formas de ser”³⁵ de una cultura: maneras de vivir y pensar comunes en una determinada comunidad, que impulsan a los individuos de dicha comunidad a actuar, en determinadas situaciones sociales, de forma común. Tales formas de ser son importantes porque pueden incidir, si bien de manera inconsciente, en la labor del traductor.

Un estudio de la literatura traducida, por lo tanto, puede ayudar a “historicizar” distintas formas de recepción de lo “extraño” incluídas esas formas discursivas aplicadas a la traducción de textos extranjeros tanto canónicos como periféricos. La traducción se convierte, por lo tanto, en *locus* privilegiado desde donde observar las tendencias de la colectividad.

35. Véase M. Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 1992.