

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

TRADUCIR EL DRAMA

Traducción comentada de una selección de textos de la
obra de Léonora Miano, *Écrits pour la parole*

Alumna: María Martín-Luquero Rodríguez
Tutora: Marie-Noëlle García Sánchez

Salamanca, 2019

Resumen

Cuando hablamos de «traducción dramática», nos referimos a una expresión que puede ser ambivalente: por un lado, remite al trasvase de una obra teatral en otro idioma, y, por otro lado, a un ejercicio cargado de drama para aquel que decida emprenderlo. En efecto, previamente incluso al acto traductor, este tipo de textos plantean problemas específicos debido a su dualidad: una obra teatral es, al mismo tiempo, un texto literario y la partitura de una potencial representación. La labor del traductor se verá, por tanto, condicionada y dificultada por esta condición. El presente trabajo propone un breve recorrido teórico en torno al debate sobre la traducción teatral, así como una aproximación al reto que supone traducir un texto destinado tanto a ser leído como oído. Para ello, se tomará como objeto de análisis la obra teatral escrita por la autora camerunesa Léonora Miano, *Écrits pour la parole* (2012). El libro, dedicado a la comunidad afrodescendiente en Francia, consta de una serie de discursos caracterizados por su intensidad, su oralidad y su fuerza expresiva. En particular, se expondrá el análisis de cuatro escritos acompañados de su traducción comentada, en la que se justificarán las estrategias tomadas y las soluciones propuestas.

Palabras clave: traducción teatral, representabilidad, oralidad, musicalidad, afropea

Résumé

Lorsqu'on parle de « traduction dramatique », on fait référence à une expression qui semble ambivalente : elle renvoi, d'un côté, au transfert d'une pièce théâtrale dans une autre langue et, d'un autre côté, à un exercice susceptible de drame pour celui qui ose l'entreprendre. En effet, avant même d'entamer la traduction, ce type de textes pose des problèmes spécifiques en raison de sa dualité : une pièce théâtrale est simultanément un texte littéraire et la partition d'une représentation potentielle. Ce caractère déterminera et rendra évidemment plus difficile la tâche du traducteur. Dans les pages suivantes, nous proposerons non seulement un bref parcours théorique à propos du débat sur la traduction théâtrale, mais aussi une approche de l'enjeu que représente la traduction d'un texte, à la fois conçu pour être lu et entendu. À cet effet, l'objet d'analyse reposera sur l'œuvre théâtrale écrite par l'écrivaine camerounaise Léonora Miano, *Écrits pour la parole* (2012). Cette œuvre dédiée à la communauté afrodescendante en France est constituée d'une série de discours caractérisés par leur intensité, leur oralité et leur force expressive. Il sera question, en particulier, de l'analyse des quatre textes sélectionnés, ainsi que leur traduction commentée où l'on justifiera les stratégies employées et les solutions proposées.

Mots clés : traduction théâtrale, performabilité, oralité, musicalité, afropéenne

Índice

1. Introducción	2
2. Base teórico-conceptual	5
2.1. La especificidad teatral.....	5
2.2. Teatro y traducción.....	7
2.3. Traducción intercultural en el teatro	11
3. Léonora Miano	12
3.1. Biografía.....	12
3.2. Obra literaria	13
3.3. Estilo	15
3.4. Obra traducida	17
4. <i>Écrits pour la parole</i>	17
4.1. Contextualización.....	18
4.2. Criterio de selección de textos	19
4.3. <i>À quoi ça sert</i>	21
4.3.1. Análisis.....	21
4.3.2. Traducción.....	23
4.3.3. Comentario de la traducción.....	24
4.4. <i>Afropea</i>	27
4.4.1. Análisis.....	27
4.4.2. Traducción.....	30
4.4.3. Comentario de la traducción.....	31
4.5. <i>Silencieuses</i>	32
4.5.1. Análisis.....	32
4.5.2. Traducción.....	34
4.5.3. Comentario de la traducción.....	36
4.6. <i>Projections</i>	37
4.6.1. Análisis.....	37
4.6.2. Traducción.....	40
4.6.3. Comentario de la traducción.....	43
5. Conclusiones	46
6. Bibliografía	50
7. Anexos.....	52
Anexo I: Grabaciones de las propuestas de traducción para su puesta en escena (en el CD) .	52
Anexo II: Comentario de las propuestas grabadas	52
Anexo III: Comentario de la profesora Aurora Lauzardo	52

1. Introducción

Desde el nacimiento del teatro, la humanidad se ha servido de la fábula escénica como espejo en el que reflejarse. A través de él, se han plasmado las más profundas y complejas cuestiones existenciales, se han planteado las preguntas de más difícil respuesta y se han expuesto las ideas, los sentimientos y las emociones que definen la condición humana. Como forma de conocerse y entenderse a sí mismo, el ser humano acepta libremente esta ficción que se representa a través de unas voces procedentes de un mundo paralelo. Ese mundo que alberga el teatro se convierte en una nueva realidad ante los ojos del lector o del espectador, que consigue así enfrentarse a su propia vida gracias a la ilusión. El teatro, al igual que el resto de la literatura, es fundamental para transferir un sentido a nuestra existencia y tratar de ir más allá, pues como afirmaba Fernando Pessoa, «la literatura, como todo el arte, es una confesión de que la vida no basta».

Si, para el presente trabajo, hemos decidido ahondar en el universo teatral, no es únicamente por su papel trascendental en el conocimiento humano, sino por la problemática inherente a su propia naturaleza. Así, lo que caracteriza este tipo de expresión artística es la dualidad de su condición. Por un lado, se tiende a asociar el teatro con la puesta en escena, pues para muchos constituye su razón de ser, y, por otro lado, el teatro se concibe al mismo tiempo como una producción literaria integral. De ahí que exista cierta ambigüedad en el momento de clasificar el drama bien dentro del ámbito del espectáculo, bien en el de la literatura. Con todo, independientemente de su situación, el teatro se construye a partir de un elemento que le dota de inmortalidad: el texto teatral o, en palabras de López Fonseca, «la memoria del espectáculo» (2013: 270).

Para muchos autores, basta con leer una obra de teatro para que esta cumpla su función. El texto sería así el principio y el fin del acto dramático y, a pesar de diferenciarse de otros tipos de literatura, quedaría reducido a su componente lingüístico. No obstante, cualquier reflexión en torno al texto dramático tendrá que abordar necesariamente la cuestión de la representación. Así, la especificidad de este arte reside en la situación de comunicación para la que se concibe, es decir, para su proyección más allá de la página. En efecto, el uso que se hace de la obra teatral es lo que la distingue de cualquier otro género. Por tanto, al estudiar un texto tal, se deberán tener en cuenta los elementos no verbales y extralingüísticos que lo componen.

Pues bien, tras aludir al complejo sistema que conforma el drama, resulta evidente que la traducción de una obra de teatro no está exenta de complicaciones. Como se deduce

de lo expuesto anteriormente, la traducción teatral, como cualquier otro tipo de traducción, no puede resumirse en un trasvase entre sistemas interlingüísticos, sino que es un acto de creación, de diálogo entre lenguas, convenciones y culturas. No obstante, lo que diferencia este ejercicio del resto, es que al traductor teatral no le basta con conocer la lengua y cultura origen, sino que deberá tener un sexto sentido, el de lo dramático. Así, cualquier profesional de este ámbito, deberá contar con una sensibilidad especial ante los signos dramáticos como el ritmo, el tono, el movimiento, el gesto, el sonido o las pausas. En suma, el traductor debe tener en cuenta todos estos elementos al redactar el texto meta pues, aunque nunca llegue a representarse, se trata de un discurso audiovisual y su receptor tiene que ser capaz de «verlo» y «oírlo».

Para demostrar el reto que supone llevar a cabo un ejercicio de este tipo, hemos optado por trabajar con un texto teatral particular, una obra que se aleja del canon dramático pues carece de personajes, de un hilo conductor narrativo y de acotaciones, elementos representativos de este género. Nos referimos a la serie de discursos en forma de monólogo que constituye *Écrits pour la parole*, escrita en francés por la autora camerunesa Léonora Miano en 2012. De los veintisiete escritos que conforman la obra, hemos seleccionado cuatro que consideramos que reúnen las características esenciales de la estética de la autora y su línea de pensamiento. En cuanto a esta, cabe decir que la obra elegida tiene como objetivo dar voz a todos aquellos que se han visto silenciados a lo largo de la Historia. En particular, Miano pretende visibilizar la experiencia de las personas pertenecientes a la comunidad afropea; negros de padres africanos o subsaharianos que han nacido en Europa. Precisamente, la autora dedica sobre todo sus textos a mujeres que llevan toda su vida en un país (Francia) en el que todavía son consideradas como extranjeras.

Pues bien, antes de nada, conviene que precisemos nuestro modo de abordar la traducción de dichos textos. Como ya avanzamos, el carácter dual de toda obra teatral es el rasgo que la distingue del resto de textos literarios. Como traductores, hemos tenido en cuenta esta especificidad y, para la parte práctica de nuestro trabajo, nos hemos decantado por una estrategia de traducción con fines literarios. Es decir, nuestras propuestas están concebidas para ser publicadas. En efecto, hemos propuesto la distinción que algunos autores rechazan, pues creen que una obra de teatro no varía dependiendo de su realización potencial. En cambio, consideramos que, en el caso de la obra de Miano, las estrategias empleadas para una traducción para el papel no pueden ser las mismas si el

texto se lleva a escena. Esto se debe al cambio de soporte de lo escrito a lo oral y la alteración del margen de reflexión que conlleva.

El caso de las referencias culturales resulta ilustrativo: si el espectador no es capaz de captarlas durante la puesta en escena, no podrá retroceder en la obra de la misma manera que un lector puede dar la vuelta a la página. Pues bien, como veremos en la parte práctica, uno de los aspectos que comparten todos los textos de *Écrits pour la parole* es la mención a implícitos históricos y culturales en su mayoría ajenos al lector medio. Para su traducción, hemos mantenido íntegramente todas estas referencias que encierran el sentido de su mensaje. No obstante, las ayudas propuestas por el traductor en notas al pie o glosarios no son compatibles con la puesta en escena, lo que implica un cambio de estrategias de cara a su representación.

De esta manera, además de proporcionar las traducciones para su publicación con sus respectivos análisis del TO y comentario del resultado final, hemos creído conveniente cerrar nuestro trabajo con una propuesta de traducción para su puesta en escena. Así, en el apartado de Anexos (véase página 52) quedará constancia de las grabaciones de los textos respectivos, se justificarán los cambios realizados y se propondrán las sugerencias visuales y sonoras de cara a su representación. En su mayoría, las alteraciones incumben sobre todo a las referencias culturales del TO, pues tienen que llegar al público español del mismo modo en que su traducción las acercó a los lectores. Asimismo, estas grabaciones tienen como objetivo validar las propuestas desde el punto de vista de la representabilidad; es decir, son la prueba de la oralidad de nuestros textos.

Por último, contamos con la opinión de la profesora Aurora Lauzardo, quien ha accedido amablemente a comentar las grabaciones de nuestras propuestas. Esta catedrática de la Universidad de Puerto Rico trabaja como traductora de textos literarios y es una de las directoras del curso de traducción de textos teatrales «Teatro entre culturas». Este taller se lleva a cabo en la Universidad de Salamanca y proporciona a los estudiantes una oportunidad única para descubrir las tendencias teóricas y prácticas necesarias para trabajar en este complejo ámbito de la traducción y poner en marcha un proyecto artístico, formativo e intercultural. Gracias a la participación en esta experiencia, se despertó nuestro interés por el fascinante y complejo mundo del drama y, en particular, de la traducción teatral.

2. Base teórico-conceptual

*I feel very strongly that no one can translate for theatre -just as no one can write for it- unless he knows what writing for the theatre is and how it differs from literature*¹(Corrigan,1961)

2.1. La especificidad teatral

La expresión «especificidad teatral», así como el término «teatralidad», se emplean para desmarcar el teatro de la literatura y de las otras artes, es decir, para reivindicar su autonomía en el mundo artístico. A pesar de que la tradición literaria se esfuerce en considerar el arte dramático como un género dentro de la literatura, cada vez son más las voces que, como Ezpeleta, abogan por esta «especificidad» del teatro: «El género dramático no admite equiparación con el resto de géneros literarios, porque si bien comparte con ellos el uso del lenguaje verbal como medio expresivo, también se diferencia de ellos por el uso particular y específico que hace del lenguaje» (Ezpeleta, 2007, cit. en Espasa, 2009: 97).

En la misma línea, Antonin Artaud insiste en que el teatro habla un lenguaje concreto, independiente de la palabra, que debe, ante todo, satisfacer a los sentidos. Según el autor, este lenguaje únicamente adquiere la etiqueta de «teatral» cuando aquello que expresa va más allá del lenguaje articulado, cuando va dirigido directamente a las sensaciones en vez de a la razón (Artaud, 1931, cit. en Ribas, 1995). De ahí que muchos académicos (entre ellos el crítico y traductor Robert W. Corrigan, uno de los fundadores de la Tisch School of Arts en NYU, pionera en el campo de los estudios dramáticos) hayan rechazado estudiar la obra teatral como una rama de la literatura y hayan señalado su finalidad representativa como característica distintiva: «in principle, the playtext is a performed text»² (Corrigan, 1961, cit. en Pavis, 1995: 45).

Para comprender esta reivindicación de los dramaturgos, conviene definir la naturaleza del género al que nos enfrentamos desde la perspectiva occidental del siglo XXI. En el *Diccionario del teatro* (1983), obra del especialista y profesor de teatro Patrice Pavis, se distinguen dos enfoques: desde un punto de vista estático, el teatro es «un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un

¹ «Tengo la certeza de que solo podrá traducir para el teatro -de la misma forma en que podrá escribir para él-, aquel que sepa en qué consiste escribir teatro y en qué se diferencia de la literatura» (Traducción para este TFG).

²«En principio, un texto teatral es un texto representado» (Traducción para este TFG).

actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala»; desde un punto de vista dinámico, el arte dramático remite a «la construcción de un mundo ficticio en el escenario en oposición al mundo real de la sala», así como al «establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador» (Pavis, 1983: 436).

No obstante, hay un elemento que parece obviar esta definición y que no solo resulta imprescindible en todo acto teatral, sino que constituye una de las especificidades del género: el texto o la materia prima de cualquier obra. Para definirlo, López Fonseca se sirve de la metáfora de una «partitura» que requiere una «adecuada ejecución» y menciona algunos de sus rasgos característicos:

El discurso teatral es siempre una forma de actuar. De ahí el empleo de formas de acción verbal como los performativos (...), el uso de la deixis... En el texto dramático, más que en cualquier otro texto, se manifiesta la función comunicativa, pues es un texto con una doble comunicación: la de los personajes entre sí y la de estos con el público. Y además es soporte del espectáculo, lo que se refleja en la duplicidad de niveles textuales: permite distinguir entre un texto que comprende todas las intervenciones de los personajes y un cotexto que reúne los demás elementos, los más importantes de los cuales son las acotaciones (López Fonseca, 2013: 273).

Este profesor y filólogo reconoce que, aunque algunos autores consideran este elemento textual como una obra literaria a parte entera que solo necesita ser leída para realizarse, el enunciado teatral no puede analizarse exclusivamente desde su perspectiva lingüística (López Fonseca, 2013). Esto se debe a que uno de los rasgos que diferencian el discurso teatral del discurso literario es, según Pavis, su «fuerza performativa, su poder para realizar simbólicamente una acción» (1983: 136). Por esa razón, muchos académicos defienden que para que un texto teatral cobre sentido, se debe concebir desde su perspectiva retórica, relacionada con la situación de comunicación en que se manifiesta. Desde este punto de vista, la obra solo se realiza totalmente en un escenario y ante un público, puesto que su fin es «proyectarse más allá del texto» (Santoyo, 1989: 97). Como estudiaremos más adelante, el debate sobre la finalidad del texto teatral ha hecho correr ríos de tinta en diversos campos de estudio, especialmente en la traducción, y parece que todavía no existe un consenso entre los teóricos.

Independientemente de cualquier debate, si hay algo que caracteriza este género es su dualidad: el teatro es al mismo tiempo producción literaria y representación concreta. Surge así la paradoja de la obra teatral: eterna a la vez que instantánea. En palabras de David Ritchie, « On the page a play is fixe, permanent spatially arranged, and access to

it is conceptual; on the stage a play is fluid, ephemeral, primarily temporally arranged, and access to it is physical»³ (1984, cit. en Santoyo, 1989: 3). Esta doble condición del texto teatral va a repercutir en gran medida en la manera de abordar su traducción, operación que trataremos en el siguiente apartado.

2.2. Teatro y traducción

Antes de profundizar en la traducción de textos teatrales, conviene precisar el consenso entre los teóricos ante la escasez de investigación en este campo. A pesar del creciente interés en la traducción literaria y la proliferación de estudios relacionados, el ámbito que nos incumbe todavía no goza de tal reconocimiento como arte autónomo, de ahí que no exista un cuerpo de doctrina teórico sobre la especificidad de la traducción teatral (Ribas, 1995).

Con todo, como mencionamos anteriormente, dada la naturaleza del género dramático (constituido por un texto de condición literaria que forma a su vez un soporte para la escena), la traducción teatral plantea problemas específicos que la diferencian de otras modalidades. El debate en el que centraremos este apartado gira en torno a la siguiente pregunta: ¿es igual traducir un texto para ser publicado que para ser representado? Esta discusión parte de dos premisas interrelacionadas: la primera, la existencia de dos prácticas traductológicas distintas y, la segunda, la polémica discusión sobre la especificidad del texto teatral o *performability*. Comenzaremos por abordar la primera.

Uno de los primeros en plantearse la problemática de la traducción teatral fue el eslovaco Ján Ferenčík (cit. en Ribas, 1995). En 1970, en su artículo «De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique» constató que las obras de teatro se transmitían por dos circuitos: el del teatro leído (del autor al lector a través del libro) y el del teatro representado (del autor al espectador a través de los actores y el director). Desde entonces, los teóricos empezaron a distinguir dos tipos de práctica: la traducción de textos destinados al canon literario (conocida como «drama translation») y la traducción de textos destinados a una futura representación («theatre translation»). Así, según sea la finalidad del encargo, el traductor pondrá en práctica una «estrategia de lectura» o una «estrategia de escenario» (Santoyo, 1989: 97).

3 «Sobre el papel, una obra de teatro es fija, está dispuesta en términos espaciales y se accede a ella de forma conceptual, mientras que sobre las tablas, una obra de teatro es flexible, efímera, está dispuesta en términos temporales y se accede a ella de forma física» (Traducción para este TFG).

Por un lado, de acuerdo a la tesis de Eva Espasa (2000), si se considera el texto teatral como una obra para publicar, se debe tratar como literatura al mismo nivel que una novela, una poesía o una biografía. Dado que carece de una proyección inmediata, el trasvase intertextual es el principio y el final del acto traductor. En este tipo de estrategia Bassnett afirma que está implícita la noción de «fidelidad al original» y que se ha de prestar especial atención a la adecuación literaria (1985, cit. en Lauzardo, 2018a: 8). Espasa (2000) propone como resultado el de una «traducción autorizada», de carácter académico, que suele incorporar un análisis introductorio y notas.

Por otro lado, otros estudiosos (Santoyo, 1989; Ribas, 1995; Balduino, 2010) afirman que al llevar a cabo una traducción de un texto para el escenario, se necesita un mayor grado de adaptación debido a la complejidad del sistema teatral. En efecto, la variedad de códigos presentes en la escena que ha de verter el traductor teatral sobrepasa el ámbito literario. En palabras de Santoyo: «El sistema semiológico de la escena es sin duda bastante más complejo que el de la letra impresa, con el añadido de la completa dependencia oral y de la transitoriedad en la transmisión de la palabra» (1989: 102). A esto hay que añadir que el texto que se pone en escena y se transmite a través de los gestos y la oralidad de unos intermediarios tiene que surtir un efecto similar al original en el público receptor cuya tradición teatral difiere de la del público original.

Sea cual sea el enfoque requerido, estas dos orientaciones convergen en una cuestión que, desde los inicios del debate sobre la traducción teatral, se ha situado en el centro del escenario: la representabilidad o *performability*. La mayoría de los autores ven en ella la especificidad de este tipo de traducción respecto a la traducción literaria, pero también existe la tesis contraria. Esta polémica aparece sintetizada en los sucesivos estudios de Bassnett, quien primero apoyaba firmemente esta cualidad del texto teatral, para más tarde desmentirla (cit. en Espasa, 2009). Pero, ¿qué significa defender o atacar la representabilidad y qué efectos tiene en la traducción de textos teatrales?

En primer lugar, trataremos de delimitar este concepto para llegar a la raíz del debate. En su estudio «*Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?*» (2000), Espasa sostiene que la *performability* es la calidad de un texto que, en pocas palabras, resulta representable en la escena. Ahora bien, esta definición puede parecer demasiado imprecisa para nuestro propósito, por lo que conviene acotarla. Según esta autora, desde el punto de vista de la *mise en scène*, el término (intercambiable por *playability*) remite al conjunto de estrategias de adaptación cultural (como la omisión, la compensación o la amplificación); desde el punto de vista teatral, el foco está dirigido a

la audiencia, pues es quien determina la toma de decisiones relativas a la domesticación o extranjerización, y finalmente, desde el punto de vista textual, supone que la traducción sea suficientemente fluida y pueda pronunciarse fácilmente (en este caso, sinónimo de *speakability* o *breathability*). Este último enfoque implica, de acuerdo con Pavis, algunas estrategias como «evitar las eufonías, el juego gratuito con el significante o la multiplicación de los detalles a expensas de la comprensión rápida» (1983: 158).

Tras esta pormenorizada definición, podemos responder a la pregunta que nos planteamos previamente. Defender la representabilidad implica, evidentemente, concebir la obra teatral como un texto destinado a su proyección en escena. Entre otros, López Fonseca insiste en que el traductor de este tipo de textos debe ser consciente de que se enfrenta a un discurso pensado para ser hablado, aunque acceda a él a través del papel: «una tal traducción debe permitir que el lector ‘vea’ el texto que lee» (2013: 280). La propuesta traductora debería ser, según este profesor, suficientemente autónoma tanto para ser leída como para ser representada.

A continuación, nos detendremos en la tesis de los defensores de la especificidad teatral. Desde su punto de vista, entre los aspectos que ha de contemplar el traductor para favorecer la representabilidad de su texto, requieren especial atención las dimensiones no lingüísticas implícitas en la obra y que hay que verter en la lengua meta (Bassnett, 1978, cit. en Ribas, 1995): la semántica, la connotativa, la escénica o la rítmica. Para este trabajo, resulta pertinente detenerse a analizar esta última, ya que determinará algunas de las decisiones tomadas en nuestra práctica de traducción teatral.

En efecto, la cadencia sonora supone, para autores como Ribas (1995) o Corrigan (1961), lo que distingue el lenguaje teatral de otro tipo de prosa. En el discurso dramático, la forma del mensaje cobra una importancia fundamental, puesto que entran en juego factores como la duración o el ritmo. Acerca de este último, y de acuerdo con el *Diccionario del teatro*, en este tipo de arte, el ritmo no es un elemento accesorio añadido al sentido, un rasgo estilístico, sino que «constituye el sentido del texto» (1983: 402). Su percepción es la que obliga a estructurar de una manera u otra el texto, así como a enfatizar o atenuar algunos elementos sintácticos. En pocas palabras, es el ritmo interior de la frase lo que va a condicionar su fragmentación. Por tanto, cualquier traductor teatral tendrá que dedicar gran parte de su trabajo a conseguir una equivalencia rítmica y prosódica ajustada a la lengua meta (Pavis, 1989).

En particular, los académicos que apoyan la *performability* sostienen que la traducción de los diálogos teatrales es clave en este sentido. La pericia del traductor reside

en conseguir al mismo tiempo una formulación natural teniendo en cuenta su cadencia y su dicción, que George Wellwarth define como «the degree of ease with which the word of the translated text can be enunciated»⁴ (1981, cit. en Espasa, 2000: 53). En suma, en los diálogos no solo tiene que fluir en la lengua meta, sino que deben mantener su ritmo. Corrigan explica así el trasvase de los diálogos: «En los diálogos teatrales, la cadencia es per se parte del significado y sus secuencias tienen como fundamento el ritmo de la respiración, lo que significa que el traductor debe conservar, siempre que pueda, el mismo número de palabras cada frase» (Corrigan, 1961, cit. en Lauzardo, 2018: 4).

Para garantizar la adecuación rítmica y prosódica a la puesta en escena, algunos autores como Johnston (2004, cit. en Espasa 2009) se decantan por las «traducciones escénicas» y por la negociación con el actor para asegurar la representabilidad de su texto. José María Fernández Cardo (1995) comenta que la traducción para el escenario se transforma en su proceso, puesto que está sujeta tanto al ritmo escénico como a las posibilidades de dicción de los actores. Surge aquí la cuestión del «idiolecto», la lengua de cada individuo, y lo que le hace decir: «a mí me suena mejor esto» (Lauzardo 2018a: 5). En efecto, en algunos casos, la propuesta traductora no es definitiva hasta que no ha pasado por estos intermediarios con unos gustos y formas de expresión particulares y relacionados con unos usos familiares y geográficos.

No podemos dar por finalizado este apartado sobre la especificidad del texto teatral y su traducción sin abordar sus opositores. Entre estos, ya hemos mencionado el caso de la académica Susan Bassnett, quien en «Translating for the Theatre: The Case Against Performability» (1991, cit. en Nikolarea, 2002) se retracta de sus primeras consideraciones acerca de la noción de *performability*, basadas en la imposibilidad de separar un texto teatral de su representación. Nikolarea (2002) resume así la tesis de Bassnett a principios de los ochenta: «Bassnett asserts that a dramatic text is a fully rounded unit only when it is performed, since it is only in the performance that its full potential is realized»⁵.

Sin embargo, una década después la autora señala que la idea de «representabilidad» surgió como pretexto para justificar la práctica de algunas escuelas escenográficas que consideran el texto dramático como incompleto y susceptible de ser modificado. En su

⁴ «La facilidad con la que una palabra del texto traducido se puede pronunciar» (Traducido para este TFG).

⁵ «Un texto teatral solo alcanza completamente su función cuando se representa, puesto que es únicamente en su representación dónde se realiza todo su potencial» (Traducido para este TFG).

conclusión, Bassnett (1991, cit. en Nikolarea, 2002) enfatiza la primacía del texto escrito, puesto que, según ella, ahí se encuentran las pistas de sus posibles representaciones. Por lo tanto, el traductor tiene que centrarse en las estructuras lingüísticas del texto, que es donde se codifican los infinitos textos representables.

2.3. Traducción intercultural en el teatro

En el último punto de nuestro marco teórico, vamos a detenernos a analizar la traducción de textos teatrales como un ejercicio intercultural. En efecto, de acuerdo con Pavis (1989), uno de los factores que hay que tomar en cuenta al tratar los problemas particulares a la traducción para la escena es la confrontación de culturas y situaciones de comunicación heterogéneas, distanciadas por el eje espacial y cronológico.

El teórico británico distingue tres actitudes hacia la cultura fuente que se pueden adoptar en el proceso de traducción de textos teatrales. En un extremo, se puede tratar de adaptar la cultura fuente a la cultura objetivo por medio de un alto grado de domesticación, pero esta actitud puede resultar condescendiente hacia la cultura fuente, reduciendo así la visión del Otro a la perspectiva de la cultura dominante. En otro extremo, el traductor puede decidir conservar las referencias de la cultura origen para reforzar la diferencia entre los dos mundos, pero en este caso, se corre el riesgo de la incomprensión e incluso el rechazo por parte del nuevo público (Pavis, 1989).

Falta por mencionar el caso intermedio (normalmente el más empleado) que consiste en llegar a una estrategia de negociación entre las culturas. La finalidad de esta solución es crear una traducción que conecte las dos sociedades y que permita la comunicación entre ella, siempre desde la perspectiva última, la del público. Con frecuencia los textos objeto de esta práctica son aquellos que se pueden considerar útiles para la transmisión de temas de interés para la nueva audiencia. El traductor opta por un grado medio de domesticación con el fin de ajustar el texto a los requerimientos de la cultura de llegada (Lauzardo, 2018b).

No obstante, según Sirkku Aaltonen (2000, cit. en Espasa, 2009), los intercambios culturales en la traducción no son inocentes, puesto que de ser así, «todas las culturas (dominantes y dominadas) tendrían injerencia en el producto final», una situación que la profesora Aurora Lauzardo (2018b: 3) considera lejos de la realidad. Como sostiene la traductora puertorriqueña, tradicionalmente las obras extranjeras se escogen y se transforman conforme a su «importancia» para la cultura de llegada. En la misma línea, Aaltonen recuerda que, en este proceso, las jerarquías económicas y culturales juegan un

papel crucial para reforzar las asimetrías que existen entre dichas culturas (2000, cit. en Lauzardo, 2018b).

A la dificultad de abordar la otredad en la traducción, se le añade la «reinterpretación cultural y la codificación cruzada» (Pavis 1989: 57) entre los diferentes grupos que conforman la cultura de partida. El reto en este tipo de traducciones reside en verter, por un lado, los aspectos culturales de la sociedad de partida, y, por otro, la multiplicación de alusiones propias a la cultura de los subgrupos que la forman. En nuestro caso, nos sirve de ejemplo la comunidad afrodescendiente en el seno de la sociedad francesa a la que se dirige Léonora Miano en la obra que trabajaremos en la parte práctica de nuestro estudio (*Écrits pour la parole*).

En suma, la traducción de un texto como al que nos enfrentamos resulta problemática porque la obra da la impresión de ser una acumulación de elementos culturales heterogéneos; en palabras de Patrice Pavis (1989: 58), un «bricolaje etnográfico, ideológico y discursivo». No solo eso, sino que dentro de la sociedad de partida, los subgrupos existentes mantienen una relación asimétrica. Entonces, como traductores, debemos ser capaces tanto de descodificar y trasvasar este bricolaje como de saber escoger las estrategias apropiadas para no caer en lo que Venuti denomina «violencia etnocéntrica» (2008, cit. en Lauzardo 2018b: 3). Luchar contra esta tendencia implica, en palabras de África Vidal, concebir la traducción como «una posibilidad de apertura, un diálogo, un descentramiento, en un poner en contacto dos culturas. Sin negar la experiencia de lo extraño pero sin que esa extrañeza sirva para que una cultura se sienta superior a otra» (Vidal, 2000: 247).

3. Léonora Miano

3.1. Biografía

Léonora Miano nació en 1973 en Douala (Camerún), donde vivió hasta su adolescencia. Creció en el seno de una familia de profesores que, a pesar de hablar las lenguas locales, la educaron en francés. Miano recibió una cultura literaria basada en los clásicos franceses como Émile Zola o Victor Hugo y comenzó a escribir sus primeros poemas en francés a la edad de ocho años. En 1991 se traslada a Francia donde comienza a estudiar Literatura Angloamericana en Valenciennes y, más tarde, en Nanterre. Actualmente vive en París y se dedica en exclusiva a la literatura.

El acontecimiento que cambió su vida tuvo lugar en sus años de instituto: la lectura en clase del *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939) de Aimé Césaire. La obra del autor martiniqués le abrió las puertas a la literatura afroamericana y caribeña, que marcó el comienzo de su carrera literaria ya desde los catorce años. Desde entonces, Miano comenzó a interesarse por los autores que le habían sido ocultados y que le permitieron conocer y entender su identidad. Así lo explica la propia autora en una de las conferencias recopiladas en *Vivir en la frontera* titulada «Escribir el blues»:

Ni que decir tiene que el descubrimiento de autores negros —africanos en la escuela y afrodescendientes fuera— fue impactante para mí. Los escritores caribeños y negros americanos insuflaron en mi vida nuevos e inesperados vientos. Me descubrieron a mí misma. Por otras razones (...) mi africanidad, como la suya, se había llenado de elementos no africanos. Inmediatamente me sentí cerca de su hibridez cultural y de las heridas conexas (2012: 36).

Miano reconoce en ese mismo ensayo que descubrió su condición negra a través de la lectura de autores afrodescendientes durante su juventud. Dejó de lado la biblioteca de sus padres formada mayoritariamente por libros de autores blancos europeos y priorizó la lectura de escritores negros americanos. En particular, se sintió especialmente familiarizada con el estilo y el ambiente que plasmaban en sus obras, ya que reflejaban la música que Miano había escuchado desde pequeña, un elemento esencial en su creación literaria que trataremos con más detenimiento en el apartado 3.3 (véase página 15).

La problemática de estos autores también le inspiró en gran medida la suya propia. Gracias a ellos, Miano comenzó a interesarse y reflexionar sobre cuestiones como la raza, la alteridad o las identidades fronterizas, que han pasado a convertirse en los temas clave de su producción literaria. Pero si hay algo que dejó huella en su pensamiento, como señala en el ensayo mencionado anteriormente, fue la preocupación de estos escritores por narrar la historia de una comunidad que precisa definirse. En su opinión, la situación de los afroamericanos es extrapolable a la de los subsaharianos en Europa en este sentido, pues tienen que afrontarse a la misma necesidad de percibirse, no a través de la mirada del Otro, sino conforme a su propia identidad.

3.2. Obra literaria

Desde la publicación de su primera novela en 2005 (*L'intérieur de la nuit*) en la editorial Plon, la escritora ha publicado una obra por año abarcando todo tipo de géneros, desde la novela hasta el relato corto, pasando por un ensayo en 2012 (*Habiter la frontière*,

una recopilación de conferencias impartidas en distintas universidades que reflejan sus ideas políticas, estéticas y literarias) o una obra para el teatro ese mismo año (*Écrits pour la parole*, a la que dedicaremos la parte práctica de nuestro trabajo).

La llegada de Miano al mercado francés fue destacable, pues ya con el primer libro publicado se ganó el reconocimiento de la comunidad literaria e intelectual francesa. *L'intérieur de la nuit*, que explora una faceta violenta y salvaje de África, recibió seis premios y fue clasificada como el mejor libro de 2005 por la revista *Lire*. Constituye el inicio de la trilogía denominada *African Suite* formada también por *Contours du jour qui vient* (2006) y *Les aubes écarlates* (2009). La segunda obra de la trilogía fue la ganadora del premio Goncourt des Lycéens en 2006, una versión del premio Goncourt en la que, desde 1986, los estudiantes de bachillerato designan una de entre las obras finalistas al Goncourt.

La autora desplaza el foco de África a Europa con su novela *Tels des astres éteints* (2008). Miano fija esta vez su mirada en la Francia negra y reflexiona sobre la complejidad de las «identidades fronterizas», marcadas por la necesidad de definirse. Este mismo año publica una serie de cinco relatos bajo el título de *Afropean Soul et autres nouvelles* en Flammarion, en el que retrata la vida de personas negras que viven en el Hexágono. En la misma línea, la autora publica en 2010 *Blues pour Élise*, conjunto de narraciones en las que da voz a la Francia negra, urbana y actual. Con el mismo propósito de dar a conocer la realidad de los afrodescendientes a través de testimonios íntimos, Miano da luz en el 2012 a la obra que es objeto de estudio para nuestro trabajo, *Écrits pour la parole*.

En 2013 gana el premio Femina por su novela *La saison de l'ombre*, que supone el regreso al África subsahariana evocada en su primera trilogía. Esta narración retrata el África precolonial transformada por la llegada de los europeos desde la perspectiva de los pueblos bantúes y, en especial, de las mujeres que han perdido un hijo, un marido, un ser amado. Miano dedica esta obra a los desaparecidos de la trata de negros y recuerda aquel periodo oscuro de la Historia en el que África tuvo parte de la responsabilidad de los males que sufre hasta día de hoy.

Un año después, Miano abre su abanico temático y decide orientar su escritura en torno a la sexualidad, primero en el hombre y luego en la mujer. Con *Première fois* (2014), la autora recoge el testimonio de diez autores afrodescendientes a quienes pide que hablen de su primera experiencia carnal sin filtros. Después, lleva a cabo el mismo proyecto con

doce mujeres y crea *Volcaniques* (2015), completando así su reflexión sobre la sexualidad en la cultura africana y afrodescendiente.

Finalmente, la autora amplía la cuestión del cuerpo con sus últimas dos novelas. La primera, *Crépuscule du tourment*, aparece en Grasset en 2016 y da voz a cinco personajes, de los cuales uno permanece mudo: el hombre. Sin embargo, él está presente en la vida de las otras cuatro mujeres de diferentes formas. La obra se centra en ellas, en sus sensaciones, sus pensamientos y sus cuerpos, en definitiva, la novela gira en torno a la condición femenina. Con la segunda novela, *Héritage* (2017), la situación se invierte. Esta vez es el hombre, Amok, el centro de gravitación de un grupo de mujeres y el protagonista del regreso a un país africano después de años de exilio. Las cuestiones identitarias del hombre, padre, amante, y víctima de la colonización representan el núcleo de la narración.

En conclusión, la autora rechaza cualquier etiqueta pues lo que busca con su producción literaria es indagar en la complejidad de los sentimientos y pensamientos humanos. El hecho de ser una mujer negra y escribir sobre la situación de una comunidad determinada es independiente de su deseo de dirigirse a un público universal. Con sus novelas, Miano trata de comprender, ante todo, la condición humana.

3.3. Estilo

Un elemento clave para comprender la estética y sensibilidad de esta autora es la música. Miano ha reconocido en varias ocasiones que la influencia más fuerte que ha recibido es la del funk, el soul o el jazz. El ritmo que le han insuflado estos estilos le ha acompañado desde la infancia y adolescencia. Como explica en su ensayo *Vivir en la frontera* (2012), este elemento representó un lugar esencial en su vida por dos motivos: el primero familiar y el segundo generacional. Por un lado, heredó de su padre la predilección por los artistas negros del blues americano y, por otro, los años ochenta en las grandes ciudades de Camerún se vivieron bajo la influencia de la música afroamericana, en especial el funk y el hip-hop.

Así pues, el único modelo que reivindica nuestra autora no viene de ningún movimiento literario o autor en particular, sino de la música, sobre todo del jazz. Para ella, este estilo representa «la estética de una mezcla armoniosa de universos aparentemente antagonistas» (2012: 39). Los mundos a los que alude son, por un lado, el blues rural de los africanos, y, por otro, los ritmos refinados de los europeos. Por ello, la autora ve también en el jazz un reflejo de su propia identidad, la de un ser culturalmente

híbrido que conserva sus anclajes. Como reconoce en su ensayo: «El jazz tiene sus orígenes: la América negra y su pasado. Y yo tengo los míos: el África subsahariana y su historia» (2012: 39, 40).

En efecto, Miano encontró la especificidad de su estética en esta música que le dio su voz de autora. Así, la autora toma prestado del jazz una forma de ver el mundo y, sobre todo, de escribirlo, desde los ritmos y estructuras formales hasta todo un imaginario. Por ejemplo, *Tels des astres éteints* (2008) adopta la forma de un recital en el que cada sección lleva títulos de temas de jazz que son interpretados por cada uno de los tres protagonistas. *Blues pour Élise* (2010), que avanza desde el título su influencia musical, fue concebido como una construcción coral con personajes femeninos y cada capítulo está asociado a una banda sonora constituida de estilos variados pertenecientes a la música negra. Esta influencia también se deja ver en la presentación formal de los relatos, que refleja una de las estructuras más comunes de un estándar de jazz: tres partes separadas por dos interludios que contienen a su vez tres subpartes cada una.

La última huella que queremos mencionar del jazz en esta autora es la importancia de la interpretación. En este estilo, al contrario que la música clásica, lo que cuenta no es tanto las notas escritas por un compositor sino la voz del músico que las interpreta. Es decir, en el jazz, la atención está puesta no tanto en la forma, sino en el sonido. Paralelamente, en los textos de Miano encontramos esta voluntad de hacer sonar la voz del personaje en todas sus dimensiones. Por ejemplo, en algunos fragmentos de la obra mencionada anteriormente *Blues pour Élise*, la autora escribe en el pidgin propio de Camerún para reproducir esta impureza e hibridez del lenguaje: «Mais je wanda : est-ce que tu peux faire confiance à un gars qui n'a pas hésité à lâcher sa go pour te falla...»⁶ (2010: 74). Al final de la obra, la autora incluye un glosario de términos en el «franglais» que hablan en Camerún, en el que descubrimos que «wanda» viene del verbo en inglés «wonder» que significa «preguntarse» y «falla» es una deformación del verbo seguir en inglés, «follow». Esta forma de hablar es común en Camerún, donde la gente habla francés e inglés de una manera particular, imprimiéndoles el ritmo de su acento y estampándolas con imágenes propias de sus culturas.

En definitiva, la música está muy presente en sus textos, acompaña a sus personajes desde el principio hasta el final de su historia y alimenta su prosa. Convierte las palabras en notas que marcan un ritmo específico y sugieren una hibridez característica. Para

⁶ «Pero yo me digo: ¿puedes fiarte de un tío que no ha dudado en dejar tirada a su piba para ir detrás de ti?» (Traducido para este TFG)

Miano, escribir se transforma en una experiencia vital gracias a la música: «Escribo el jazz (la mezcla), soul (el grito), blues (la realidad). Escribo lo que soy. Escribo como soy» (2012: 53).

3.4. Obra traducida al español

A pesar del gran número de obras publicadas en francés, en el panorama literario español solo contamos con dos novelas y su recopilación de conferencias traducidas en nuestro idioma. La primera de todos fue *El interior de la noche* (*L'intérieur de la nuit*, 2005), traducida al castellano por Cristina Zelich y publicada por la editorial Tropismos en 2006. La segunda, *La estación de la sombra* (*La saison de l'ombre*, 2013), traducida por Arantza Mareca y publicada por Casa África en el 2015. La última de las obras es su ensayo *Vivir en la frontera* (*Habiter la frontière*, 2012) que apareció traducida al castellano por Lola Bermúdez Medina en la editorial Madrid Catarata en 2016 y cuenta con la prólogo de Josefina Bueno Alonso.

La escasa visibilidad de la obra de Miano en España nos llevó a decantarnos por la traducción de una de sus producciones para el presente trabajo. Entonces, dada la premisa de la naturaleza teatral del texto, escogimos *Écrits pour la parole*, ya que se trata de la única obra que cumple esta característica en su producción literaria. Como se ha expuesto en el apartado anterior, esta autora tiene mucho que decir sobre una realidad que escapa al lector medio español. Por tanto, al permitirle leer algunos de estos escritos, estaríamos acercándole al día a día de una persona que vive en unas condiciones particulares en un país vecino y en una época contemporánea. Una persona con una experiencia vital probablemente distinta a la suya pero igualmente arraigada en la Historia universal de la que todos somos fruto.

4. *Écrits pour la parole*

Tras una introducción a los fundamentos teóricos de la traducción de textos teatrales, así como sus retos y especificidades, y una presentación de la vida, obra y estilo de Léonora Miano, vamos a dar paso al ejercicio práctico de nuestro trabajo. En primer lugar, expondremos los aspectos más relevantes la obra elegida a modo de contextualización; después, describiremos los criterios adoptados para la elección de nuestros textos y acabaremos con el análisis y la traducción comentada de las piezas escogidas.

4.1. Contextualización

Para Léonora Miano, se escribe « en raison d'une certaine tournure d'esprit et parce qu'on y est poussé »⁷ (2012). Pues bien, aquello que la empujó a concebir *Écrits pour la parole* fue la necesidad de dar a conocer, o más bien a escuchar, las voces proscritas de Francia, que reflejan la vida de la comunidad «afropea» desde una perspectiva profundamente íntima. Esta obra, publicada por la editorial L'Arche en 2012 y compuesta por 27 escritos de extensión variable, constituye la primera creación para el teatro de Miano. Como indica su título, los textos que lo componen fueron concebidos para ser declamados y están dirigidos, en su mayoría, a un público francés, particularmente, femenino y de ascendencia africana.

En esencia, *Écrits pour la parole* revela la sensibilidad común a la diáspora africana en Francia a través de una serie de monólogos distribuidos en dos series. La primera parte se titula *In-tranquilles*, está compuesta por doce textos y sumerge al lector en el día a día de un «afropeo», una persona (hombre o mujer) de origen africano nacida en el hexágono. La segunda parte, *Femme in a city*, está formada por quince escritos y está dedicada a la experiencia de la mujer negra francesa que lucha por encontrar la justicia, la igualdad y el amor.

Como ya se ha mencionado, la intención de Miano con este libro consagrado a la presencia negra en Francia es dar la palabra a aquellos, y especialmente a aquellas, que nadie escucha. Con este propósito, la autora pretende no solo colaborar en el proceso de creación de una voz propia de los afrodescendientes, sino también cuestionar los estereotipos transmitidos por la Historia que han marcado su forma de concebir la identidad. Cabe decir que *Écrits pour la parole* recibió en 2012 el premio Seligmann contra el racismo, la injusticia y la intolerancia.

Desde el punto de vista teatral, con esta creación literaria, estamos ante un texto inusual que se aleja de la ortodoxia dramatúrgica: carece de personajes principales y secundarios, no desarrolla una acción con un principio y un final y prescinde de indicaciones escénicas. El único hilo conductor que atraviesa el conjunto de monólogos es un discurso reivindicativo caracterizado por una expresión vigorosa y profundamente sincera, así como un ritmo muy marcado que parece subrayar tanto la urgencia como la dificultad de comunicar un mensaje.

⁷ «Se escribe por una cierta forma de pensar y porque algo nos mueve a ello» (Traducción para este TFG).

Desde una perspectiva formal, en una entrevista realizada por el Théâtre Contemporain⁸, Miano reconoce que, con esta obra, quiso hacer de la lectura un acto intenso y emocionalmente fuerte, de ahí el esfuerzo dedicado a dar con la forma adecuada para este propósito: «J'avais envie d'une écriture (...) qui puisse porter des rythmiques particulières, (...) qui puisse porter aussi de formes poétiques particulières. Et il m'a semblé que ça devait être un texte destiné à être dit»⁹ (2012). Por todo ello, puesto que la singularidad de la obra viene determinada por la forma de los textos, en nuestra propuesta de traducción prestaremos especial atención al tratamiento de la ortografía inusual, el ritmo sincopado o la musicalidad característica de la escritura de Miano.

Para finalizar con la presentación de la obra, es preciso que hagamos alusión a la puesta en escena que dio a conocer esta obra en el Festival des Francophonies en Lemosín en 2012. En esta ocasión, la escenógrafa Eva Doumbia presentó el espectáculo *Afropéennes*¹⁰ creado a partir de una selección de textos de la obra que nos incumbe y de otra novela de Léonora Miano titulada *Blues pour Élise*. En él, la dramaturga decide jugar con la hibridez formal y mezcla en el escenario el teatro con el canto, la danza y la música en directo conforme a una estética del desorden. La actuación gira en torno a un grupo de amigas afrodescendientes reunidas en un restaurante para hablar sobre la vida, sus sueños, sus decepciones amorosas o sus deseos. No obstante, estas discusiones triviales se inscriben en una problemática identitaria y política que encierra la presencia negra en Francia.

4.2. Criterio de selección de textos

Como hemos comentado en el apartado 3.2 (en la página 13), la obra de Léonora Miano es vasta y variada. A pesar de su poca visibilidad en el mundo editorial español (véase apartado 3.4 en la página 17), la autora ocupa un lugar importante en el panorama intelectual y literario francófono. Su obra, aún centrada en la situación de los pueblos subsaharianos y afrodescendientes, se dirige a un público universal, pues su voluntad es hablar de la condición humana. Por tanto, creemos que al traducir parte de su mensaje al

⁸ Miano, Léonora. 2012. Entrevista personal. 14 de septiembre de 2012. <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Leonora-Miano-29e-Francophonies-en-Limousin>

⁹ «Buscaba una escritura que pudiera trasladar un ritmo particular, (...) que pudiera trasladar también una forma poética particular. Y me pareció que tenía que ser un texto destinado a ser pronunciado» (Traducción para este TFG).

¹⁰ Doumbia, Eva. 2012. Entrevista personal. 3 de octubre de 2012. <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Eva-Doumbia-pour-Afropéennes-29e-Francophonies-en-Limousin?autostart>

español, daríamos la oportunidad a otro público de descubrirse a sí mismo a través de su palabra, así como de tomar conciencia de una realidad que hasta ahora les ha sido ajena.

La decisión de trabajar sobre esta obra de Léonora Miano viene motivada por el descubrimiento de una lectura teatralizada grabada para el programa radiofónico *L'Atelier de culture* en el canal público France Culture¹¹. Esta sesión dirigida por la colaboradora artística Juliette Heymann se llevó a cabo el 5 de noviembre de 2012 en el Théâtre Ouvert de París y contó con la colaboración de la escritora para su representación. Como el fin de este proyecto gira en torno al estudio de la traducción teatral, nos pareció interesante partir de algunos textos registrados en esta emisión para profundizar en la teoría y práctica de dicho ejercicio.

Por tanto, el primer criterio que seguimos para la selección de nuestros textos fue tener acceso a su grabación. Cabe decir que, entre nuestras fuentes, no solo se encuentra el programa radiofónico de France Culture, sino también en una sesión de lectura protagonizada por la propia Miano en una librería de París, otra emisión de radio grabada por Radio France International a propósito del espectáculo *Afropéennes*¹² y el vídeo de una representación teatral en el Instituto francés de Mali¹³.

A continuación, el siguiente aspecto que nos orientó para nuestra elección fue la forma de los textos. Como veremos con más detenimiento en el análisis de las propuestas de traducción, si hay un rasgo que llama la atención de esta obra es la manera en la que está escrita, el trabajo inédito de la lengua y su sonoridad. Tanto la ausencia como la presencia de la puntuación convierten estos escritos en una especie de grito o denuncia que necesita salir del papel y ser pronunciada para alcanzar todo su potencial. Por tanto, hemos elegido textos con rasgos ortográficos muy marcados para enfrentarnos a ellos en la traducción y tratar de transmitirlos con la misma fuerza y musicalidad.

Finalmente, seguimos un criterio temático en base a las principales ideas que Miano desarrolla en su obra. El conjunto de textos seleccionados pertenece a las dos series que conforman el libro (*In-tranquilles* y *Femme in a city*) y consideramos que reflejan la línea de pensamiento de la autora camerunesa en cuanto a sus preocupaciones más urgentes: la vida en París de un afrodescendiente, la desigualdad de género y la transmisión de la Historia. En ocasiones, las ideas en sus textos parecen no avanzar, pero esto se debe a la

¹¹ Disponible en <https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-fiction-archives/ecrits-pour-la-parole>

¹² Disponible en <http://www.rfi.fr/emission/20170715-avignon-2017-leonora-miano-eva-dumbia>

¹³ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_0QGn08K7bU

insistencia de Miano en repetir ciertos mensajes como si se tratara del estribillo de una canción que el lector debe retener cuando cierre el libro.

4.3. *À quoi ça sert*

4.3.1. Análisis

El texto que nos ocupa se ubica en la primera parte de nuestra obra, *In-tranquilles*, por lo que, como mencionamos en la presentación del libro, su tema gira en torno a una realidad propia a toda la comunidad afropea. En este caso, *À quoi ça sert* evoca, en primer lugar, la presencia silenciosa de los afrodescendientes en Francia. En particular, la autora denuncia la ausencia de modelos africanos positivos en el panorama nacional francés, especialmente en los programas de enseñanza. Según Miano, este silencio impide a la juventud francesa negra adueñarse de su propia identidad y «reivindicar un África que forme parte de ellos» (Miano, 2016: 116).

En un segundo plano, Miano alude a la escasa y sesgada representación africana en la educación francesa. A su modo de ver, los jóvenes solo entran en contacto con la historia de este continente a través del estudio de los grandes imperios subsaharianos. No obstante, esta intención es simbólica y engañosa, porque considera que se trata de una estrategia para contentar a una comunidad que permanece condenada a la alteridad. De ahí que la imagen que pretenda proyectar este estudio es la de un África exótica, lejana y hundida en la injusticia y la miseria, un modelo con el que ningún joven soñaría.

En última instancia desde el punto de vista temático, la autora evoca, por medio de tres manifestaciones, la forma en que la antigua metrópoli se ensañó con el continente africano desde la colonización hasta la trata de negros y la esclavitud. En su opinión, se necesita promover un trabajo de memoria para que los afrodescendientes en Francia puedan reconciliarse con su herencia africana.

Desde un punto de vista formal, estamos ante un monólogo de un solo párrafo que carece de signos de puntuación y que se sirve de la sonoridad para separar las ideas entre sí. En efecto, a pesar de la ausencia de puntos y comas, podemos deducir los diferentes sintagmas gracias a dos estrategias: el uso de las mayúsculas y la lectura pautada por un ritmo sincopado. En cuanto a la primera, cabe decir que Miano sigue las normas ortográficas francesas, pero llama la atención una ocasión en la que las mayúsculas no siguen ninguna regla: los «Zoos Humains». Creemos que la autora ha querido poner el acento en estas dos palabras para enfatizar lo precisamente inhumano del epíteto y, por

extensión, de la exhibición de esclavos en París a finales del siglo XIX. En cuanto a la segunda estrategia, no basta con leer el texto para captarla, sino que es necesario recitarlo para comprender su construcción. Por tanto, para su traducción nos hemos apoyado esencialmente en la grabación del programa de France Culture que mencionamos en el apartado anterior (véase apartado 4.2 en la pág. 19).

En cuanto a la organización, el foco del texto está puesto en la sentencia «À quoi ça sert», que se repite a modo de estribillo y sirve para estructurarlo. En pocas palabras, esta pregunta retórica sin signos de interrogación insiste en la inutilidad del propósito de «enseñar la Historia de los grandes Imperios subsaharianos». Encontramos esta frase repetida cuatro veces a lo largo del monólogo y su situación es significativa, pues propone una subdivisión del mismo.

En primer lugar, la frase abre el texto para interrogar, como ya se ha dicho, el por qué enseñar esta Historia a los jóvenes franceses si, al mismo tiempo, la presencia negra parece invisibilizada. Tras una serie de referentes culturales relacionados con figuras negras que no han tenido repercusión en Francia, Miano recurre por segunda vez a este lema para cuestionar los símbolos que sí se han decidido mostrar al alumnado francés. Entonces, Miano despliega otra enumeración de referentes y símbolos africanos que avalan esta pregunta. Finalmente, el clímax del texto llega con la tercera y cuarta repetición en la que expone su denuncia: lo dicho anteriormente solo sirve para demostrar quién tiene el poder.

En términos generales, el mensaje de Miano puede resumirse en un insuficiente tratamiento de la presencia negra en Francia. Desde su punto de vista, el país se resiste a mostrar en sus programas o en la escena mediática la aportación de esta comunidad a la sociedad francesa, con el fin de recordar a sus ciudadanos quién es el dominante y quién es el dominado. Debido a su particularidad formal, a un lector francés nativo le costaría leer este texto (de la misma manera que le costaría asimilar su tesis). Por tanto, en nuestra propuesta vamos a respetar en la medida de lo posible el texto origen para crear un efecto similar en el lector hispanohablante.

4.3.2. Traducción

À QUOI ÇA SERT

À quoi ça sert d'enseigner l'Histoire des grands Empires subsahariens aux petits Français si on ne leur dit rien de la présence noire en France S'ils ne connaissent pas les chaînes de la mulâtresse Solitude les Saramakas de la Guyane Félix Éboué la police des Noirs au 18^{ème} La Jeanne Duval qu'aima Baudelaire Gaston Monnerville À quoi ça sert de leur dire qu'il y eut des royaumes des pyramides à Méroé des reines guerrières dans l'ancienne Angola où la loi salique n'avait pas cours des Amazones du Dahomey un grand Kongo un Monomotapa des rois Mossis Ashantis Zoulous un grand enclos du Zimbabwe des églises monolithes en Éthiopie déjà au Moyen Âge l'origine du monde à Ilé-Ife À quoi ça sert si le corps découpé de Saartje Les Zoos Humains l'exposition coloniale À quoi ça sert si ce n'est pour leur apprendre qu'ils descendent de puissants qui surent terrasser des peuples qui avaient eux aussi créé de la beauté C'est comme jouer aux Indiens après les avoir effacés

DE QUÉ SIRVE

De qué sirve enseñar la Historia de los grandes Imperios subsaharianos a los pequeños franceses si no se les dice nada de la presencia negra en Francia Si no conocen las cadenas de la mulata Soledad los saramakas de la Guayana Felix Éboué la policía de los negros del XVIII La Jeanne Duval que amó Baudelaire Gaston Monnerville De qué sirve decirles que existieron reinos pirámides en Meroe reinas guerreras en la antigua Angola donde la ley sálica no estaba en vigor las amazonas de Dahomey un gran Congo un Monomotapa reyes mossis ashantis zulúes la gran cerca de Zimbabwe iglesias monolíticas en Etiopía ya desde la Edad Media el origen del mundo en Ilé-Ife De qué sirve si el cuerpo desmembrado de Saartjie Los Zoos Humanos la exposición colonial De qué sirve sino para enseñarles que descenden de poderosos que supieron abatir pueblos que también habían creado belleza Es como jugar a los indios después de haberlos eliminado

4.3.3. Comentario de la traducción

Una vez expuestos el análisis y la propuesta de traducción, vamos a comentar a continuación algunas de las dificultades de traducción con las que nos hemos encontrado. Comencemos por el tratamiento de uno de los rasgos más representativos de este texto: la alusión a numerosos referentes de la cultura e historia africana.

Después de barajar los riesgos que acarreaban las posibles estrategias ante este problema de traducción, consideramos recurrir a una propuesta extranjerizante. Como traductores, creímos que la responsabilidad de transmitir un mensaje arraigado en una identidad silenciada por la Historia primaba sobre la inteligibilidad de nuestra propuesta. En otras palabras, descartamos la opción de domesticar estos elementos para no caer en lo que se conoce como «violencia etnocéntrica» (véase el apartado 2.3 en la página 11). Por otro lado, se consideró la posibilidad de explicitar algún referente (por ejemplo «la policía de los negros *en el siglo XVIII*») o ampliarlo con la adjetivación (como en «la *haitiana* Jeanne Duval que amó Baudelaire»), pero finalmente se priorizó el respeto íntegro al texto para no entorpecer la lectura.

No obstante, con miras a una hipotética publicación, sería conveniente proporcionar alguna ayuda al lector hispanohablante para que pueda acceder a estos implícitos del mundo francófono. En primer lugar, consideramos que la posibilidad de notas al pie de página podría abrumarlo excesivamente debido al gran número de referentes. Además, no creemos que recurrir a equivalentes domesticados resolviera el problema puesto que correríamos el riesgo de desdibujar o incluso tergiversar la voz de la autora. Por tanto, la solución que emprenderíamos, habiendo consultado previamente a la Editorial, sería la posibilidad de incorporar al final del texto, una lista con una breve explicación de los referentes culturales por orden de aparición. Como comprobamos, esta opción ya fue sopesada por la traductora de *El interior de la noche* (2006), otra obra de Miano que adjunta al final de la novela un glosario con términos africanos. En nuestro caso, esta opción solo se consideraría en aquellos textos cuyos implícitos culturales fueran muy representativos, puesto que en caso de no necesitar muchas aclaraciones bastaría con una nota al pie de página.

Por tanto, para solucionar el problema relativo a la enumeración de alusiones históricas, políticas y sociales en este texto, propondríamos la siguiente lista en el reverso de la hoja, donde se recogerían únicamente aquellos implícitos que no son transparentes:

La mulata Soledad (1772-1802): figura histórica de la resistencia de los esclavos en Guadalupe en 1802, esta mujer encarna el movimiento femenino que luchó por la libertad y la igualdad durante el sistema esclavista.

Los saramakas de la Guayana: pueblo cimarrón que descende de los esclavos africanos fugitivos que huyeron de las plantaciones de azúcar y café en Surinam (antigua Guayana Holandesa), a donde fueron trasladados para que sirvieran de mano de obra a finales del siglo XVII.

Felix Éboué (1884-1944): político francés de origen martiniqués que fue gobernador en África y en Martinica durante la época colonial. Su cuerpo descansa en el Panteón desde 1949.

La policía de los negros del XVIII: cuerpo de policía establecido por Luis XV en 1716 tras la muerte del Rey Sol como medida para prohibir la entrada en Francia de la población negra, que fue expulsada hacia el continente americano sin consideración de su origen.

Jeanne Duval (1820-1862): bailarina y actriz francesa de origen haitiano conocida por haber sido musa del poeta Charles Baudelaire.

Gaston Monnerville (1897-1991): político francés de origen guayanés, único presidente negro del Senado francés.

Meroe: antigua ciudad a las orillas del río Nilo en Sudán cuyas pirámides están catalogadas como Patrimonio Mundial de la Unesco.

Amazonas de Dahomey: ejército de mujeres-soldado entrenadas para proteger el reino de Dahomey, actualmente Benín, a principios del siglo XVIII.

Gran Congo: también conocido como Reino del Congo, fue un estado africano situado al sur de África Occidental, lo que actualmente ocupa el norte de Angola, Cabinda, la República del Congo y la parte occidental de la República Democrática del Congo, entre los siglos XV y XIX.

Monomotapa: antiguo reino ubicado entre las actuales Zambia, Botsuana y Mozambique entre finales del siglo XII y mediados del XV.

Reyes mosis, ashantis, zulúes: jefes de tres etnias distintas pertenecientes a África occidental (Burkina Faso para los mosis y Ghana para los ashantis) y Sudáfrica (en el caso de los zulúes).

Gran cerca de Zimbabue: muralla que rodea la mayor ciudad medieval del África subsahariana situada en el país homónimo.

Ilé-Ife: ciudad sagrada donde comenzó la vida y la civilización en nuestro planeta según la tradición religiosa del pueblo yoruba en Nigeria.

Saartjie: también conocida como Sarah Baartman o, despectivamente, la “Venus Hotentote”, fue una esclava sudafricana exhibida en Europa a principios del siglo XIX como atracción circense por su anatomía particular. A su muerte, su esqueleto, su cerebro y sus genitales estuvieron en exposición en el Museo del Hombre de París.

A continuación, revisaremos algunos aspectos gramaticales que nos plantearon problemas en el momento de la traducción. Como ya se ha dicho, el núcleo del discurso se encuentra en una enumeración de referentes que no viene pautaada por ningún signo de puntuación. Una de las decisiones que hemos tenido que tomar ha sido, en consecuencia, la relativa a los artículos que preceden a los elementos enumerados. Los artículos determinados no plantean mayor problema, puesto que su uso en este caso se asemeja en las dos lenguas, es decir, designa un elemento en particular («*la* mulata Soledad», por ejemplo). Sin embargo, en francés, al contrario que en español, no se puede prescindir por norma general del artículo indeterminado («un», «une» o «des») en el caso de una enumeración. En nuestra propuesta, hemos decidido omitir los artículos indeterminados en plural («existieron *reinos pirámides* en Meroe *reinas* guerreras en la antigua Angola»), puesto que no añaden ninguna información necesaria y de traducirlos, la lectura se haría más pesada.

Para finalizar este comentario, también resulta pertinente detenerse en el tratamiento de algunos símbolos tipográficos. Ya hemos mencionado que, en lo que respecta a las mayúsculas, Miano cumple las normas ortográficas francesas, pero lo que debemos tener en cuenta es que estas no coinciden con las españolas. Así, según el Diccionario de la Real Academia Española, para los nombres de tribus, pueblos o gentilicios, no se debe usar la mayúscula inicial («los pequeños *franceses*», «los *saramakas*», «las *amazonas*», «reyes *mosis ashantis zulúes*», «los *indios*»). Asimismo, mientras que de acuerdo con la Académie française, se emplea la mayúscula para hablar de «les Noirs», y «les Blancs», en español los adjetivos relativos a la raza se escriben en minúscula («la policía de los *negros* en el XVIII») según la Fundación Urgente del Español. En última instancia, también según la Ortografía académica, los siglos se escriben siempre utilizando números romanos, ya que el uso de números arábigos está considerado como anglicismo.

En conclusión, el reto principal al que se enfrenta el traductor con este texto se basa en la enumeración de los elementos históricos, sociales y culturales propios a la comunidad africana que resultan en su mayoría ajenos al lector español. En el comentario hemos tratado de explicar nuestra estrategia de traducción extranjerizante apoyada en el recurso a un glosario que garantizaría a una persona hispanohablante el acceso a estos implícitos si el texto llega a publicarse.

4.4. *Afropea*

4.4.1. Análisis

El título de este escrito, ubicado igualmente en la primera parte de la obra, introduce un concepto que la autora emplea en muchos de sus textos teóricos y narrativos y que gira en torno a su preocupación identitaria. Comenzaremos, pues, este análisis por definir lo que Miano entiende por «afropeo», ya que su discurso lleva implícita esta reflexión.

Como la autora camerunesa precisa en su recopilación de conferencias, se sirve de la palabra «afropeo» para «explorar el alma de los europeos negros» (2016: 14). Así, en una entrevista publicada en la revista chilena *Santiago* en mayo del 2018, Miano precisó que este término, que toma prestado del grupo de música afro Zap Mama, remite a la etnia de «las personas que han nacido o crecido en Europa, pero que tienen lazos subsaharianos marcados en distintos grados»¹⁴. Se trata, entonces, de una categoría de la comunidad afrodescendiente para quien Europa (en particular, ella se centra en el caso de Francia) es el espacio de referencia. La autora, que reconoce no formar parte de este grupo porque creció gran parte de su vida en Camerún, considera necesario que los estudios diaspóricos creen un espacio específico para este grupo de personas, entre las que se encuentra su propia hija, nacida en suelo francés. Según ella, para que puedan tomar plena conciencia de su situación, hay que empezar por darles una denominación adecuada.

Esta reflexión sobre el concepto de «afropeo» está vinculada a la visión de la identidad en Miano. A partir del pensamiento de Édouard Glissant, Miano se opone a la naturaleza fija de este concepto. Como puntualiza en *Vivir en la frontera*, considera su identidad como «fronteriza»: «anclada, no en un lugar de ruptura, sino por el contrario en un espacio de permanente adhesión» (2016: 13). La autora concibe la frontera como un sitio en el que los mundos están en contacto. Tanto las culturas (incluyendo las tradiciones

¹⁴ Miano, Léonora. 2018. Entrevista personal. 8 de mayo de 2018.
<http://revistasantiago.cl/literatura/leonora-miano-la-actividad-intelectual-de-africa-es-milenaria/>

culinarias, como veremos en el presente texto), como las visiones del mundo y las lenguas se impregnan unas de otras, lo que da como resultado en la página escrita una «representación de un universo híbrido y heterogéneo» (2016: 47).

En suma, el texto que nos incumbe versa sobre la relación entre las nociones de identidad afropea y frontera. Esta visión está vinculada evidentemente a su origen camerunés, país en el que la mezcla de lenguas (inglés y francés son los idiomas mayoritarios) y culturas está patente. No obstante, como refleja el presente monólogo, Miano no se considera una autora que oscila entre varios mundos, sino una que habita el suyo propio, igual de híbrido que el resto. Esta idea representa el hilo conductor de un párrafo escrito, a la imagen del anterior, sin signos de puntuación, pero apoyándose tanto en las mayúsculas como en la musicalidad para guiar la lectura.

La espina vertebral del texto está, una vez más, en una sentencia que determina su estructura: «Je suis». Estas dos palabras se repiten a modo de estribillo en casi todas las líneas que componen el párrafo y su función, junto con el predominio de verbos en primera persona, es destacar el carácter personal y subjetivo del discurso. En él, Miano va a definir, a partir de una enumeración de ideas, la forma en que concibe la identidad. Sin embargo, en ocasiones esta frase se ve interrumpida por el comienzo de otra, de forma que la autora produce un efecto de acumulación que habrá que recoger adecuadamente en su traducción.

En lo que a las características textuales se refiere, su corta extensión, la transgresión de normas gramaticales (como la omisión del sujeto en algunas frases) y la ausencia de puntuación convierten *Afropea* en una llamada a la reivindicación de una identidad híbrida. Como ya se ha mencionado, las mayúsculas juegan un papel esencial en este texto y tienen varias funciones. Algunas enfatizan unidades clave de significado como en el caso de «Centrale» o «Fertile», mientras que otras marcan el comienzo de un sintagma más extenso («J'écris les pages de mon histoire»). Independientemente de su uso específico, lo que caracteriza nuevamente al recurso de las mayúsculas es su aplicación con vistas a la oralización del texto: son las pistas que la autora nos ofrece para marcar el ritmo de la lectura.

Para finalizar, otro elemento que merece la pena comentar en este análisis y que podemos relacionar con la reflexión de la identidad en Miano es la referencia a elementos culinarios propios de la gastronomía francesa y africana. En cuanto a esta última, la componen los tres elementos que resaltan a la vista porque aparecen en versalita (formato que ha de conservar la traducción). Según afirma la propia escritora en la entrevista

mencionada anteriormente y realizada por el Théâtre Contemporain, la cocina es una ilustración de nuestro mestizaje: «Les gens ne se rendent pas compte à quel point ils sont des hybrides culturels uniquement parce que quotidiennement ils consomment des choses qui viennent d'ailleurs»¹⁵ (2012). En efecto, para Miano somos lo que comemos, el resultado de un cruce de culturas y tradiciones.

¹⁵ «La gente no se da cuenta de hasta qué punto son híbridos culturales solo por consumir diariamente cosas que vienen del extranjero». (Traducido para este TFG)

4.4.2. Traducción

AFROPEA 24:35

J'habite un terroir intérieur un espace sans limites trois langues l'écho de quatre cultures J'habite des ancêtres multiples une parole propre Centrale parce que périphérique porte mes cicatrices avec élégance ne revendique pas affirme dis tranquillement Je suis Ne cherche pas ma place la crée la tienne aussi Je suis N'éprouve ni haine ni crainte Je suis ni haine ni crainte J'écris les pages de mon histoire la tienne Mets du *piment* dans ma *blanquette* aime mon rôti avec de *l'igname* mon tartare avec *des plantains* frits Connais le passé sans y séjourner sans le sacraliser Apprends du passé pour tracer ma voie Je suis une voie J'habite un terroir intérieur Je suis une position pas une posture Une vibration un souffle une émotion un appel une conjonction une intense intention L'heureux événement Je suis une donnée complexe flexible une attitude symbolique politique une contrée concrète immatérielle fructueuse une terre sans bornes Fertile Mes frontières rassemblent ne séparent pas rassemblent ne tranchent pas rassemblent ne découpent pas rassemblent ne mutilent pas Je marche devant le jour qui vient Je suis la beauté qui se fait Je suis un inachèvement Je suis un apaisement

AFROPEA

Vivo en una tierra interior un espacio sin límites tres lenguas el eco de cuatro culturas Vivo en muchos ancestros una voz propia Central porque periférica llevo mis cicatrices con elegancia no reivindico afirmo digo tranquilamente Soy No busco mi lugar lo creo el tuyo también Soy No siento ni rencor ni temor Soy ni rencor ni temor Escribo las páginas de mi historia la tuya Echo *guindilla* a mi *blanquette* me gusta mi asado con *ñame* mi tartar con *plátanos machos* fritos Conozco el pasado sin habitarlo sin sacralizarlo Aprendo del pasado para trazar mi camino Soy un camino Vivo en una tierra interior Soy una posición no una postura Una vibración un respiro una emoción una llamada una conjunción una intensa intención El suceso feliz Soy una idea compleja flexible una actitud simbólica política un lugar real inmaterial feraz una tierra sin límites Fértil Mis fronteras aúnan no separan aúnan no cortan aúnan no desmiembran aúnan no mutilan Camino ante el día que viene Soy la belleza que se crea Soy una inconclusión Soy una consolación

4.4.3. Comentario de la traducción

El primer rasgo que llama la atención de este texto y cuyo tratamiento resulta determinante para garantizar la fluidez de la traducción es su musicalidad. La lectura en voz alta permite captar, a pesar de la ausencia de la puntuación, la cadencia que se consigue gracias al trabajo inédito del lenguaje poético y a la repetición acompasada de ciertos sintagmas. Sin embargo, al igual que en el jazz, que sabemos que tiene una gran influencia en la escritura de Miano (véase apartado 3.3 en la página 15), la armonía de la lectura resulta interrumpida por el ritmo sincopado característico de su prosa. En nuestra traducción, hemos tratado de mantener dicho efecto mediante el respeto fiel al texto original, tanto desde el punto de vista formal (especialmente en la falta de puntuación y en la presencia de las mayúsculas) como lírico.

Desde este último punto de vista, uno de los problemas a los que nos hemos enfrentado es la rima presente en el texto. Encontramos dos tipos, tanto asonante («ni haine ni crainte») como consonante («symbolique politique»). En ocasiones, mantener dicha rima no ha supuesto grandes dificultades debido a la semejanza en el léxico del español y del francés. Así, pudimos conservar fácilmente la rima asonante de los sustantivos impares de la frase que mencionamos en el análisis: «Soy una *posición* no una postura Una *vibración* un respiro una *emoción* una llamada una *conjunción* una intensa *intención*».

En los casos en los que, por el contrario, el equivalente directo no permitía la rima, hemos tenido que alejarnos de su significado original para dar con un sinónimo que favoreciera la sonoridad deseada por la autora. Por ejemplo, hemos traducido «haine» por «rencor», en vez de «odio» para que no rompiera la rima asonante con «temor» («crainte»), aunque las propuestas no tengan el mismo matiz. También recurrimos a esta estrategia al traducir la siguiente enumeración de adjetivos que comparten una rima asonante con el sustantivo al que acompañan: «une contrée concrète immatérielle fructueuse» por «un lugar real inmaterial feraz».

Como ejemplo concluyente, cabe mencionar los dos últimos sustantivos que tienen rima consonante: «inachèvement» y «apaisement». La traducción literal de esta última («apaciguamiento») rompe la rima con la primera («inconclusión»), por lo que buscamos un equivalente que sí lo permitiera y que, a su vez, incorporara la idea de «calma» o «alivio». Así, dimos con el sustantivo «consolación» que creemos que remite a un sentido

cercano al de «apaisement». De esta manera garantizamos al lector una sonoridad similar al del original, aunque la equivalencia semántica se vea perjudicada.

En última instancia, en lo que a los referentes culturales se refiere, este texto tiene la particularidad de incorporar, como ya comentamos en el análisis, elementos procedentes de la gastronomía africana y francesa. Nuestra forma de proceder ha sido la misma que en la traducción anterior: nos limitamos a proponer una propuesta extranjerizante porque creemos que domesticar los elementos africanos iría en contra de la intención de la autora, que no pretende sonar «francesa» para los lectores francófonos. Sin embargo, consideramos necesaria la aportación de una nota del traductor al pie de página para aclarar al lector español el único de los platos que puede desconocer puesto que carece de equivalente en español: la *blanquette*. Se trata de una comida tradicional francesa a base de carne estofada y verduras. Además, al ser una voz francesa, debemos conservar las itálicas en la traducción.

En definitiva, de los textos elegidos para nuestro trabajo, consideramos que *Afropea* tiene un carácter especialmente musical, y no solo por la presencia de la rima. De ahí que en nuestra propuesta de traducción hayamos hecho hincapié en mantener este ritmo entrecortado para conseguir el efecto deseado por la autora, es decir, transmitir la dificultad de comunicar su mensaje de forma armónica. En este sentido, la grabación de esta propuesta tiene como objetivo validar nuestras propuestas de traducción (Véase Anexos en la página 52).

4.5. *Silencieuses*

4.5.1. Análisis

Con los dos textos anteriores abordamos la primera parte de nuestra obra, *Intranquilles*. A partir de *Silencieuses*, vamos a dar paso a la segunda serie de discursos titulada *Femme in a city*. Como se mencionó en la presentación de la obra, este conjunto de textos está dedicado especialmente a la experiencia de las mujeres afrodescendientes en la Francia contemporánea. Por tanto, como traductores, tenemos que ser sensibles a esta especificidad del mensaje que tiene como destinatario un grupo de personas definido.

El monólogo objeto de análisis versa sobre la presencia silenciada de las mujeres inmigrantes de origen caribeño en el Hexágono. En concreto, la autora narra, desde una primera persona del singular, lo que le inspira la soledad de estas mujeres cuando las contempla sentadas en el metro de París. Miano imagina su vida desde que pusieron un

pie en suelo francés hasta el momento presente. De forma implícita, la autora alude a la época del BUMIDOM (Bureau pour le développement des migrations dans le département d'Outremer), una oficina de inmigraciones instaurada en 1960 que promovió el desplazamiento de estas poblaciones caribeñas al territorio hexagonal (concretamente a París). Aunque detrás de esta deportación se escondía el intento de controlar los potenciales levantamientos en las islas, se les instó a dejar su tierra natal con el aliciente de trabajar en sectores concretos. Esto explica el gran número de antillanos que siguen ocupando puestos en oficinas de correos u hospitales (Miano, 2016), como se precisa en el presente monólogo.

Desde un punto de vista textual, estamos ante un discurso de carácter narrativo, podríamos decir incluso que es el único de nuestro corpus que parece relatar una historia. Asimismo, se distingue del resto de escritos en la presencia de signos de puntuación. Esta característica llama especialmente la atención porque atenúa la fuerza reivindicativa del texto y pone el acento en el papel del ritmo. Así, en este caso, la autora explicita las pausas y los silencios con el fin de ofrecer una lectura más dramática y sentida. Miano se involucra plenamente en su redacción, desde sus decisiones ortotipográficas hasta gramaticales (pronombres y verbos en primera persona), para intentar que el lector tome conciencia de la situación de estas mujeres y sea capaz de verlas igual que ella.

Por tanto, para lograr conmovir a su lector, Miano se sirve de un ritmo marcado, en gran medida, por oraciones escuetas que constan de los elementos básicos: sujeto, verbo y complementos. En otras ocasiones, algunas frases carecen de verbo y están separadas por pausas fuertes («Une chanson d'avant le bateau. Une chanson partagée par des fillettes du côté d'Anse Bertrand. Un cantique. Un chant de carnaval»). La cadencia de estas estructuras causa una sensación de amargura en el lector que tiene como objetivo suscitar la empatía.

En suma, con este texto, la autora recuerda que, desde hace mucho tiempo, una población afropea, procedente de inmigrados caribeños y subsaharianos, ha entrado a formar parte de la constitución del país galo. Por ello, Francia no puede representarse a sí misma fuera de la existencia en ella de estas comunidades. No obstante, desde el punto de vista de Miano, cuando un francés las mira, no ve en ellos su propio reflejo, sino un color. No se les observa teniendo en cuenta que su presencia hace de Francia el país que ha sido y sigue siendo en la actualidad. Para Miano, una persona afrodescendiente continúa considerándose un extraño, un extranjero que no representa legítimamente a Francia.

4.5.2. Traducción

SILENCIEUSES

Elles sont assises dans le métro, la peau un peu fripée, les tempes grises. Elles tiennent un petit cabas coloré, un filet pour ranger les courses. Elles vont faire le marché, là où elles savent que ça ne coûte pas cher. Elles sont seules ou avec une amie du même âge, mais le plus souvent, elles sont seules. C'est ce qui attire mon attention. Cette solitude. Je n'ose m'approcher, poser toutes les questions qui me viennent à l'esprit. Alors, j'imagine. Je les revois, ces femmes, quand elles avaient dix-huit ans, vingt ans, et qu'il a fallu prendre le bateau. Il faisait froid quand elles sont arrivées. Peut-être pas, mais peu importe, il fait toujours froid quand on pose son baluchon dans un lieu qu'on n'a pas choisi. Quand il faut baisser la tête, se taire, obéir. Quand la famille est loin et qu'on ne connaît personne. Elles sont venues pour travailler. C'est ce qu'elles ont fait. Dans les maisons, les hôpitaux, plus rarement dans les bureaux de poste. Parfois, au bal, elles ont rencontré un homme, venu comme elles des Antilles. Ça pouvait être à l'église aussi, ou à la poste, quand on les envoyait déposer le courrier. Quelquefois, elles ne se sont pas mariées. Elles étaient plus nombreuses que les hommes de leur île, et toutes n'ont pas osé céder, quand cela s'est présenté, aux avances d'un homme d'ici, à celles d'un Subsaharien qui avait, lui aussi, quitté son pays. Elles ont seulement travaillé, puis elles ont vieilli. Elles sont en train de s'éteindre sans bruit. Elles n'ont pas de petits-enfants auxquels raconter leur histoire. Comment était la vie quand elles étaient plus jeunes. Elles n'ont pas gagné beaucoup d'argent. Elles ont toujours vécu avec peu, avec rien, touchent une petite retraite. C'est pour ça qu'elles connaissent les endroits où on ne paie pas cher. Pas trop cher. Tout a tellement augmenté. Il faut parcourir de longues distances, sortir de la ville même, pour gagner ces

SILENCIOSAS

Están sentadas en el metro, la piel un poco arrugada, las sienes grises. Llevan un pequeño capazo de colores, una malla para colocar su compra. Van a comprar donde saben que es más barato. Están solas o con alguna amiga de su edad, aunque lo más normal es que estén solas. Es lo que me llama la atención. Esa soledad. No me atrevo a acercarme y preguntarles todo lo que me viene a la mente. Entonces lo imagino. Las veo a todas ellas cuando tenían dieciocho, veinte años y tuvieron que embarcar. Hacía frío cuando llegaron. O quizás no, pero da lo mismo, siempre hace frío cuando se deja el hatillo en un lugar que uno no ha elegido. Cuando hay que agachar la cabeza, callar, obedecer. Cuando la familia está lejos y no se conoce a nadie. Ellas vinieron a trabajar. Y es lo que hicieron. En casas, hospitales y, con menos frecuencia, en oficinas de correos. Puede que, en el baile, conocieran a un hombre que vino, como ellas, de las Antillas. También pudo ser en la iglesia, o en correos, cuando las enviaban a entregar la correspondencia. En otros casos, no se casaron. Eran más numerosas que los hombres de su isla y no todas se atrevieron a ceder, cuando se presentó la ocasión, a las insinuaciones de un hombre de aquí, un subsahariano que había, él también, abandonado su país. Simplemente trabajaron, luego envejecieron. Están apagándose en silencio. No tienen nietos a los que contarles su historia; cómo era la vida cuando eran más jóvenes. No ganaron mucho dinero. Vivieron siempre con poco o con nada, sus pensiones son exiguas. Por eso conocen los lugares menos caros. O no muy caros. Todo ha subido tanto. Para llegar a estos sitios, hay que recorrer largas distancias, salir incluso de la propia ciudad.

lieux. Elles prennent leur temps. Ça les occupe une bonne partie de la journée. Dans le métro où je les croise, elles se tiennent droit. Elles peuvent avoir sommeil, s'assoupir, mais elles ne s'avachissent jamais. Leurs vêtements sont hors du temps, toujours propres et bien repassés. Elles portent des bas ou des chaussettes, même s'il ne fait pas froid, parce qu'il fait toujours froid. Leur mise est digne. Tout dans leur attitude évoque une autre époque. Un temps où les pauvres savaient être élégants. C'était important. C'est tout ce qu'on peut dire en les voyant. C'est important d'avoir l'air respectable. Je me demande à quoi elles pensent, si elles entendent les paroles d'une chanson oubliée. Une chanson d'avant le bateau. Une chanson partagée par des fillettes, du côté d'Anse Bertrand. Un cantique. Un chant de carnaval. Elles sont parfois retournées aux Antilles, mais jamais longtemps. Elles n'y avaient plus de place. Ne s'y sentaient plus à leur place. Elles sont assises dans le métro. Je les regarde avec attention. Je les regarde pour tous ceux qui ne les voient pas, qui ne les ont jamais vues. Peut-être que je me trompe sur toute la ligne. Je ne sais rien d'elles, ne fais qu'imaginer. Je sonde des yeux les sillons qui leur courent sur les joues, les plis de la peau sur le dos de la main, pour tenter d'extraire des miettes de mémoire silencieuse, comme interdite. Je voudrais les voir dans un téléfilm. Les lire dans des romans. Leur histoire n'intéresse personne. Elle n'est pas consignée dans les annales. Elle est en train de s'effacer sans bruit, comme une page qui se tourne. On ne saura rien.

Tardan su tiempo. Esto les ocupa buena parte del día. En el metro, donde las encuentro, se sientan erguidas. Aunque tengan sueño, se adormezcan, nunca pierden la postura. Su ropa parece de otro tiempo, siempre impoluta y bien planchada. Llevan medias o calcetines incluso si no hace frío, porque siempre hace frío. Su atuendo siempre es digno. Su actitud en general recuerda a otra época. Un tiempo en el que los pobres sabían ser elegantes. Era importante. Es todo lo que se puede decir al verlas. Es importante parecer respetable. Me pregunto en qué piensan, si oyen la letra de una canción olvidada. Una canción previa a la embarcación. Una canción común entre las niñas de Anse-Bertrand. Un cántico. Un canto de carnaval. En alguna ocasión volvieron a las Antillas, pero por poco tiempo. Ya no había lugar para ellas. Ya no se sentían en su lugar. Están sentadas en el metro. Las miro detenidamente. Las miro por todos aquellos que no las ven, que nunca las han visto. Puede que me equivoque por completo. No sé nada de ellas, solo imagino. Exploro con la mirada los surcos que recorren sus mejillas, los pliegues de la piel en el dorso de la mano para tratar de extraer las migajas de la memoria silenciosa, como prohibida. Me gustaría verlas en una película. Leerlas en novelas. Su historia no interesa a nadie. No está recogida en los anales. Está desapareciendo en silencio, como una página pasada. No se sabrá nada.

4.5.3. Comentario de la traducción

Como avanzamos en el análisis, el estilo de este texto lo diferencia del resto debido a su naturaleza narrativa, por lo que la traducción tendrá que fluir con la misma facilidad con la que se lee el original. A pesar de los numerosos signos de puntuación y la brevedad de las frases y oraciones, podemos percibir la eufonía del monólogo desde su comienzo. De ahí que uno de los grandes retos de esta traducción en este caso haya consistido en conservar la musicalidad inherente basada en una escritura intermitente.

En este sentido, hemos tomado como estrategia el respeto fiel a las pausas ortográficas para no perjudicar el ritmo del original. En ocasiones, nos hemos decantado por una formulación más acorde con el TO en vez de otra que nos resultaba más natural en español para no romper la sonoridad de la frase. Por ejemplo, en el caso de la oración «Elles peuvent avoir sommeil, s'assoupir, mais elles ne s'avachissent jamais», habíamos barajado fusionar los sintagmas verbales para proporcionarle más fluidez («Aunque se estén cayendo de sueño»), pero como sabemos que el ritmo ha de primar en este texto, decidimos mantener los verbos separados como en el original. Por tanto, propusimos la siguiente traducción: «Aunque tengan sueño, se adormezcan, nunca pierden la postura». De esta manera, la lectura entrecortada de esta propuesta no ha de considerarse como cacofonía, pues no impide una buena articulación.

Desde el punto de vista gramatical, nos detendremos en dos aspectos que nos han llamado la atención de este discurso. En primer lugar, las formas verbales, y en segundo, el sujeto protagonista del texto: el pronombre de tercera persona plural «elles». Empezaremos con la reflexión acerca de los verbos porque suponen un elemento clave en este texto y su carga semántica es fundamental.

La primera distinción que hacemos es la relativa al tiempo verbal. Podemos observar dos usos mayoritarios del verbo: el presente y el pasado. En cuanto al primero, su empleo, tanto en primera como en tercera persona, es predominante y remite al momento actual en el que la narradora las observa y reflexiona sobre sus vidas. En la traducción, hemos respetado y vertido estas formas de la misma manera que en el original. Este tiempo también viene reforzado por la forma no personal del gerundio cuyo papel es fundamental para acentuar su duración desde el momento actual. Cabe decir que en las dos ocasiones en las que aparece, hemos creído esencial mantener su paralelismo: «Está apagándose en silencio» y «Está desapareciendo en silencio». Creemos que esta estructura (gerundio +

locución adverbial) constituye el estribillo de este escrito, por lo que hemos decidido vincularlo con el título (*Silenciosas*) al traducir la locución «sans bruit» por «en silencio».

En cuanto al pasado, sus usos más representativos son el *imparfait* y el *passé composé*. Estos evocan, principalmente, la llegada de estas mujeres a Francia y el comienzo de sus nuevas vidas. En español hemos conservado el imperfecto cuando la narración describe una acción en pasado («Elles *étaient* plus nombreuses que les hommes de leur île») y cuando convenía mantener su valor iterativo («quand on les *envoyait* déposer le courrier»), aunque para el *passé composé* hayamos elegido dos formas distintas. En los casos en que se evocan acciones acabadas que sucedieron hace mucho tiempo, recurrimos al pretérito simple («No *gagneron* mucho dinero»), mientras que cuando entre estas acciones pasadas y el presente existe una conexión, empleamos el pretérito compuesto («Las miro por todos aquellos [...] que nunca las *han visto*»).

La segunda cuestión gramatical que conviene comentar por su repercusión en la traducción es el pronombre que abre la mayoría de las oraciones en nuestro texto a modo de anáfora y cumple la función de sujeto de la oración. Como hemos visto anteriormente, la autora insiste en reiterar ciertas palabras y sintagmas de forma regular en sus escritos para conferirles un ritmo particular. Sin embargo, en este caso, hemos tenido que sacrificar la cadencia sonora por la fluidez de la traducción. En efecto, mientras que en francés no se puede prescindir del sujeto al principio de la frase, en español este recurso hace más pesada la lectura. Por tanto, tuvimos que renunciar a la anáfora que pone el foco en las protagonistas del monólogo para facilitar su oralización.

En suma, creemos que el interés traductológico de nuestra propuesta radica, una vez más, en el traslado de la musicalidad inherente a la prosa de Miano. Al contrario que en el texto anterior, en el que las pausas carecían de signos, *Silenciosas* está caracterizado por una puntuación muy marcada que contribuye a pautar el ritmo de la lectura. El respeto a estas pausas resulta fundamental para transmitir el efecto dramático deseado por la autora.

4.6. *Projections*

4.6.1. Análisis

Si decidimos trabajar este texto a pesar de su extensión, fue porque creemos que sintetiza los puntos mencionados anteriormente en relación con la cosmovisión de nuestra autora, desde su concepción de la escritura hasta su ideología. Así, nos volvemos a

enfrentar a un monólogo en el que la puntuación brilla por su ausencia, las normas gramaticales son irregularmente transgredidas y el ritmo vuelve a sincopar la enunciación.

En lo que a la temática se refiere, el discurso viene a denunciar, a pesar de las disculpas presentadas reiteradamente por la autora («Je demande pardon mille fois pardon»), la falta de representaciones positivas de los afrodescendientes en Francia. Lo que lo diferencia del primer texto (véase apartado 4.3.1 en la pág. 20), en el que ya se abordaba esta cuestión, es la insistencia en las causas de esta problemática. En concreto, Miano alude en este texto al contexto desalentador de la Francia actual para las personas afropeas, a la imagen estereotipada de la mujer negra y a los efectos del empoderamiento de los afroamericanos de Estados Unidos en Europa. En su opinión, estos son algunos de los factores que contribuyen a que la comunidad afropea no valore sus vínculos con el continente africano y sea incapaz de proyectarse en ellos.

En particular, con este monólogo, Miano pone el acento en los clichés femeninos en los que están atrapadas las mujeres afrodescendientes. La autora pone como ejemplo algunas mujeres que, sin ser francesas, han pasado a formar parte del imaginario africano en el Hexágono: Joséphine Baker, Grace Jones o Lisette Malidor. No obstante, lo único que tienen en común todas ellas es un color y la cosificación a la que fueron sometidas. En efecto, las imágenes con las que se las identifica solo consiguen reducirlas a su apariencia y seguir alimentando los fantasmas anclados en la época de la colonización ligados a la sexualidad y al exotismo. En consecuencia, aunque inicialmente aparente vacilación y autocensura, Miano carga contra la tendencia francesa a identificar a una afropea con referentes que acentúan su alteridad en vez de generar modelos acordes con su verdadera identidad: la de una mujer negra y francesa.

En segundo plano, pero no por ello menos relevante para sustentar su tesis, la autora evoca el empoderamiento de las figuras afroamericanas y su influencia en la construcción de la imagen de la afropea. En efecto, ante la ausencia de modelos legítimos, las niñas tienen que buscar su reflejo lejos de Francia, en otro espacio donde las personas de color hayan llegado igual de lejos que sus iguales. Así, sueñan con las figuras negras que produce Estados Unidos, tanto en la escena mediática como musical o intelectual, como el caso de la exitosa presentadora de televisión Oprah Winfrey. No obstante, como leemos con amargura al final de su discurso, Miano no considera posible esta situación en el Hexágono, pues reconoce que Marianne, la madre de los franceses, tiene dificultad en acordarse de todos sus hijos.

En cuanto a las características textuales, no vamos a alargarnos mucho ya que, salvo su extensión, el presente discurso sigue el mismo patrón que los dos primeros textos analizados, es decir, ausencia de puntuación, enumeraciones de frases entrecortadas, mayúsculas simbólicas (especialmente en los nombres de figuras afrodescendientes), repeticiones significativas de fonemas, palabras o sintagmas que acompañan el ritmo, rimas, juegos de palabras, etc. Sin embargo, podemos percibir una diferencia con respecto al resto: cuando leemos el texto, observamos que la autora tiene una visible dificultad en expresar su opinión. El principio del monólogo está repleto de interrupciones, circunloquios y frases inacabadas que crean el suspense en el receptor. Una herramienta que emplea en todos sus textos y que le ayuda, en este caso, a mantener al lector expectante es la repetición de una frase simbólica: «Je ne veux pas choquer». Este será el estribillo que cohesiona las ideas del discurso y que transmitirá esa dificultad de comunicar su mensaje final.

En resumen, con este texto, Miano insiste en una de las ideas clave de esta obra y cuya verbalización considera urgente para superarla: ser una mujer afrodescendiente en Francia es «estar en una situación de impoder» (2016: 97). Como veremos a continuación, «impoder» implica no ser dueña de su propia imagen, verse proyectada en unos estereotipos que han sido fabricados por el pensamiento colonialista y no tener derecho a apropiarse de sus modelos ante la ausencia de heroínas visibles con las que soñar. Para Miano, tanto estas mujeres, como los hombres de esta comunidad solo serán capaces de proyectarse de forma legítima en el futuro si han logrado curar las heridas originadas por una historia desoladora.

4.6.2. Traducción

PROJECTIONS

Je ne veux pas choquer en le disant Je ne veux pas choquer en disant qu'il est ardu voire impossible dans le contexte actuel Je ne voudrais pas choquer D'ailleurs je tiens à m'excuser d'avance Mais je pense que le climat ne permet pas Qu'il interdit même Le climat qui prévaut en France aujourd'hui Ce climat-là mais aussi l'Histoire d'où nous venons tous Enfin un tas d'éléments compliquent ce type de projections Plus on nous les impose plus elles sont difficiles J'hésite à le dire Et je veux m'excuser d'être enracinée dans l'Histoire d'avoir jailli de cette Histoire ténébreuse peu glorieuse On ne peut pas trop en parler On doit tout ravalier refouler Il est ardu voire impossible dans le contexte actuel mais aussi parce qu'il y a l'Histoire et ses représentations l'Histoire et ce qu'elle a imprimé dans les esprits l'Histoire qu'on sait sans la dire et la réalité qui en découle Je ne veux pas choquer Je demande pardon mille fois Pardon d'être mais je vois mal comment une femme noire pourrait D'ailleurs si on inversait la proposition on se rendrait compte qu'une Blanche non plus ne peut pas Elle ne peut pas vraiment s'identifier à une Noire Elle parviendrait peut-être à comprendre la femme – étant donné qu'en France aucune femme noire ou blanche n'a la stature d'une OPRAH ce qu'il convient de méditer Mais elle ne comprendrait pas la Noire Nous le voyons tous les jours avec nos amies blanches Il y a des choses qu'elles ne saisissent pas Des sujets qui les agacent Or la Noire est là Avec l'Histoire La couleur n'est pas sans Histoire Sans cette Histoire En France la Noire est fille de figures problématiques Je ne veux pas choquer blesser cliver culpabiliser égratigner la paix écorcher la tranquillité Mais quand même il faut bien voir que la femme noire de France n'a eu pour se rêver s'élever que les bananes les grimaces les roulements d'yeux de JOSEPHINE la nudité mise en cage de

PROYECCIONES

No quiero impactar al decirlo No quiero impactar al decir que es difícil imposible incluso en el contexto actual No querría impactar Es más antes quisiera disculparme Pero creo que el clima no permite Prohíbe incluso El clima que impera en Francia hoy Este clima pero también la Historia de la que todos venimos Bueno un montón de cosas complican este tipo de proyecciones Cuanto más nos las imponen más difíciles son No sé si decirlo Quiero disculparme por estar arraigada en la Historia por surgir de esta Historia tenebrosa poco gloriosa No podemos hablarlo mucho Tenemos que tragar reprimir Es difícil imposible incluso en el contexto actual pero también porque está la Historia y sus representaciones la Historia y lo que ha grabado en las mentes la Historia que conocemos sin nombrarla y la realidad que subsigue No quiero impactar Pido perdón mil veces Perdón pero no creo que una mujer negra pueda Es más si le diéramos la vuelta nos daríamos cuenta de que una blanca tampoco puede Ella no puede identificarse con una negra Quizás conseguiría entender a la mujer —puesto que en Francia ninguna mujer negra o blanca da la talla de una OPRAH algo que da que pensar Pero no entendería a la negra Lo vemos todos los días con nuestras amigas blancas Hay cosas que no comprenden Temas que les molestan Pero la negra está ahí Con la Historia El color es inherente a la Historia A esta Historia En Francia la negra es hija de figuras problemáticas No quiero impactar dañar separar acusar quebrar la paz quebrantar la tranquilidad Pero aún así debemos reparar en que la mujer negra de Francia solo ha tenido como prototipo arquetipo los plátanos las muecas el movimiento de ojos de JOSEPHINE la desnudez entre rejas de GRACE (...)

GRACE qui n'étaient pas françaises Les Françaises noires n'étaient pas assez bien Je ne veux pas choquer en précisant qu'il leur a fallu jouer les sauvages Il leur a fallu jouer les sauvages pour arriver en haut de l'affiche Il leur a fallu jouer les sauvages émoustiller le désir malsain qu'on avait de la sauvage pour arriver en haut de l'affiche Il leur a fallu jouer les sauvages émoustiller le désir malsain qu'on avait de la sauvage Habiter une Afrique fabriquée par la pensée raciste pour arriver en haut de l'affiche et gagner leurs galons d'icônes On n'a pas pu s'identifier à elles qui étaient autres Construites comme autres Les précédant sur cette scène Les précédant dans l'imaginaire collectif il y eut SAARTJIE la Vénus montrée moquée la Vénus taillée en pièces la Vénus qui ne fut pas vénérée pas divinisée seulement montrée moquée taillée en pièces En son temps elle fut la femme noire la plus célèbre de France Avant elle on ignore ce qu'il y avait Avant elle ici en France On s'est peu identifiée à elle Leur succédant sur les planches de ce théâtre festif il y eut LISETTE désormais oubliée effacée parce que française Pendant quinze ans l'incarnation de la femme noire Dénudée elle aussi Un corps elle aussi Elle n'a pas démerité elle non plus Elle avait LISETTE MALIDOR une parole française à dire Elle ne l'a pas dite Elle aurait voulu Elle a essayé La femme noire de France n'a eu pour se penser s'envisager se découvrir se définir que des figures dansantes chantantes Dêvêtues puis couvertes d'exotisme habillées de fantasmes La femme noire de France n'a été que saturée de stéréotypes Bien sûr nous avons eu nos mères Les mères intimes Parfois cela a pu aider Pas toujours Nos mères intimes n'existaient pas pour Marianne la mère sociale la marâtre républicaine Leur parole n'était pas toujours plus forte que les images les injonctions subliminales de la société Ce qui nous a aidées C'est l'Amérique noire Tourner nos regards vers l'Amérique qu'on dit tellement raciste Ce qui nous a aidées C'est l'Afrique ses reines ses amazones ses grandes prêtresses L'Afrique Terre Primordiale L'Afrique territoire mental

que no eran francesas Las francesas negras no valían lo suficiente No quiero impactar al decir que tuvieron que hacer de salvajes Tuvieron que hacer de salvajes para convertirse en estrellas Tuvieron que hacer de salvajes estimular el deseo morboso que producía la salvaje para convertirse en estrellas Tuvieron que hacer de salvajes estimular el deseo morboso que producía la salvaje Vivir en un África fabricada por el pensamiento racista para convertirse en estrellas y ganarse el título de iconos No pudimos identificarnos con ellas que eran otras Construidas como otras Como predecesora en este escenario Como predecesora en el imaginario colectivo estuvo SAARTJIE la Venus representada ridiculizada la Venus cortada en pedazos la Venus que no fue venerada divinizada solo representada ridiculizada cortada en pedazos En su época fue la mujer negra más famosa de Francia Antes de ella no se sabe lo que había Antes de ella aquí en Francia Pocas se identificaron con ella Como sucesora sobre las tablas de este espectáculo festivo estuvo LISETTE desde entonces olvidada borrada porque francesa Durante quince años la encarnación de la mujer negra Desnuda ella también Un cuerpo ella también No desmereció ella tampoco Tenía LISETTE MALIDOR un mensaje francés por expresar No lo expresó Lo hubiera querido Lo intentó La mujer negra de Francia solo se ha podido pensar representar descubrir definir como figura danzante cantante Desvestida después envuelta de exotismo cubierta de fantasmas La mujer negra de Francia solo se ha llenado de estereotipos Por supuesto estuvieron nuestras madres Las madres queridas A veces pudieron ayudar No siempre Nuestras madres queridas no existían para Marianne la madre social la madrastra republicana La voz materna no siempre era tan fuerte como las imágenes los mandatos subliminales de la sociedad Si algo nos ha ayudado Es la América negra Mirar hacia la América que creemos sumamente racista Si algo nos ha ayudado Es África sus reinas sus amazonas sus grandes sacerdotisas África Tierra Primordial África territorio mental (...)

spirituel où nous nous réfugions Certaines d'entre nous Parce qu'il est impossible de se construire sans admirer de se construire dans une société ne vous proposant que des places de seconde catégorie Dans le contexte actuel où évoquer ces questions vous expose négativement Comment une Noire pourrait-elle s'identifier à une Blanche Nous essayons Nous tentons d'enseigner à nos filles qu'il faut saisir l'essence de l'être sa substance intérieure Appréhender les profondeurs Mais cette ère est celle de l'image Elles cherchent des images Nos filles Elles cherchent des miroirs Leurs étoiles dans le ciel de France L'empreinte de leurs pas sur ce sol de France Leur légitimité sur cette terre de France Leurs références Leurs héroïnes dans les colonnes de l'Histoire de France Elles cherchent des modèles visibles incontestés Qui ne dansent pas forcément Qui ne chantent pas nécessairement qui n'ont rien à voir avec la jungle Nous essayons Quand elles demandent par exemple pourquoi il n'y a pas de comédienne noire dans *L'amour la mort les fringues* Nous ne savons quoi dire Comment expliquer à nos précieuses à nos filles que ce soient toujours les mêmes qui aient l'obligation de saisir la substance l'essence Toujours les mêmes qui doivent se projeter Toujours les mêmes qui doivent se souvenir qu'il n'y a qu'une seule humanité Une seule humanité Toujours les mêmes qui doivent s'identifier Je ne voudrais pas choquer Je demande pardon mille fois Pardon d'être Mais le climat qui prévaut actuellement en France ne permet pas interdit même ce type de projections Je ne veux pas choquer mais Nous ne faisons pas La pluie et le beau temps dans ce pays Ce n'est pas nous Les dérèglements climatiques Ce n'est pas nous

espiritual en el que nos refugiamos Algunas de nosotras Porque es imposible construirse sin admirar construirse en una sociedad que solo os propone espacios de segunda categoría El contexto actual en el que plantear estas cuestiones os perjudica Cómo puede una negra identificarse con una blanca Intentamos Tratamos de enseñarles a nuestras hijas que hay que captar la esencia del ser su sustancia interior Apreciar el fondo Pero esta es la era de la imagen Buscan imágenes Nuestras hijas Buscan espejos Sus estrellas en el cielo de Francia La marca de sus pasos en este suelo de Francia Su legitimidad en esta tierra de Francia Sus referencias Sus heroínas en las columnas de la Historia de Francia Buscan modelos visibles incontestables Que no tienen por qué bailar Que no tienen por qué cantar que no tienen nada que ver con la jungla Intentamos Cuando preguntan por ejemplo por qué no hay una Amélie Poulain negra No sabemos qué decir Cómo explicarles a nuestros tesoros a nuestras hijas que siempre son las mismas las que deben captar la sustancia la esencia Siempre las mismas las que deben protegerse Siempre las mismas las que deben recordar que solo hay una humanidad Una sola humanidad Siempre las mismas las que deben identificarse No quiero impactar Pido perdón mil veces Perdón Pero el clima que impera en Francia no permite prohíbe incluso este tipo de proyecciones No quiero impactar pero No hay un sol de Justicia en este país Para nosotras no El cambio climático Para nosotras no

4.6.3. Comentario de la traducción

Sin duda, dentro de nuestro corpus, estamos ante el texto que contiene más características susceptibles de comentario. No obstante, hemos hecho una selección con el fin de centrarnos únicamente en aquellas que nos han causado mayores dificultades de traducción. Comentaremos, pues, tres tipos de problemas: los causados por la rima, los referentes culturales opacos para el receptor español y, por último, una expresión basada en un juego de palabras clave para el sentido el texto.

En primer lugar, la rima tiene un papel sobresaliente en este escrito. En efecto, Miano juega con la sonoridad de las palabras para dotar a un texto de naturaleza reivindicativa, una forma cercana a la poesía. Empezaremos por destacar la importancia del verbo «choquer» y la repercusión que tiene en otro momento del discurso en el que participa la rima. La traducción de este elemento resulta trascendental, no solo porque forma parte de un estribillo que, como mencionamos anteriormente, se intercala en varias ocasiones a lo largo del escrito, sino porque tenemos que dar con un equivalente que rime con una serie de verbos que aparecen yuxtapuestos a la mitad del texto.

Así pues, nos referimos a la siguiente oración: «Je ne veux pas *choquer blesser cliver culpabiliser égratigner* la paix *écorcher* la tranquillité». Como podemos observar, la clave está en encontrar verbos que compartan la conjugación para conservar la rima. Después de barajar muchas posibilidades, decidimos que lo más simple y natural (puesto que es la conjugación más usada en castellano), sería buscar verbos del primer grupo: «No quiero *impacter dañar separar acusar quebrar* la paz *quebrantar* la tranquilidad». Además, no podemos pasar por alto la progresiva musicalidad que genera toda la secuencia en francés. Esta da la impresión de aumentar progresivamente la intensidad de las palabras conforme se pronuncian hasta llegar a los dos últimos sintagmas verbales que recalcan en su núcleo la misma fricativa uvular sonora (el fonema /ʁ/ de «écorcher» y «égratigner»). Así, quisimos conservar esta intensificación fonética en los dos últimos elementos con dos equivalentes que compartieran el mismo fonema y, además, lo enfatizaran de forma similar: «quebrar» y «quebrantar».

En la mayoría de los casos en los que la autora yuxtapone verbos con rima asonante, no tuvimos grandes dificultades para verterlos en español dada la cercanía entre las lenguas. Por ejemplo, para la secuencia de participios que forman el *passé antérieur* en el caso de «la Vénus qui ne fut pas *vénérée pas divinisée* seulement *montrée moquée taillée* en pièces», nos servimos de la misma forma participial en español: «la Venus que

no fue *venerada divinizada solo representada ridiculizada cortada* en pedazos». Asimismo, tampoco es necesario buscar otras categorías gramaticales para tratar algunos adjetivos cuyas terminaciones son semejantes en ambas lenguas, como «dansante chantante» que fácilmente podemos traducir en español por «danzante cantante».

Sin embargo, en algunas ocasiones, tuvimos que recurrir a otra estrategia para no perder la rima entre dos o más palabras. A continuación, aludiremos a un ejemplo que ilustra bien este problema para así justificar nuestra propuesta. En la oración «la femme Noire de France n'a eu pour *se rêver s'élever* que les bananes (...) de JOSEPHINE», los verbos que emplea contienen el factor sonoro que debemos mantener para garantizar la musicalidad de la frase. Sin embargo, para nuestra traducción, decidimos convertirlos en sustantivos que recogieran la misma idea: «la mujer negra de Francia solo ha tenido como *prototipo arquetipo* los plátanos (...) de JOSEPHINE». Así, mientras que los verbos pronominales «soñarse» y «educarse» resultan más extraños en español, la transposición nos permitió ofrecer una oración idiomática y fiel al sentido del original.

En segundo lugar, conviene que tratemos los referentes culturales a los que alude la autora en el presente monólogo. Podemos agruparlos en dos clases: por un lado, algunas figuras de la escena francesa (concretamente, cuatro mujeres y un personaje simbólico) y, por otro lado, una obra teatral que disfrutó de un éxito rotundo en Francia en 2011. En cuanto a los personajes mencionados, el lector español estará como mínimo familiarizado con uno de ellos, puesto que apareció previamente en el primer texto. Se trata, pues, de Sarah Baartman o Saartjie, la esclava sudafricana que fue exhibida en Europa como si fuera una atracción de circo y cuyo cuerpo fue disecado al morir. Dado que explicitamos previamente esta información en el glosario propuesto para el texto inicial, creemos innecesario una nueva explicación.

Sin embargo, como traductores, debemos proporcionar alguna pista a nuestro lector para que acceda al resto de referentes de este grupo. En primer lugar, la autora recalca, gracias a las mayúsculas, el nombre de tres mujeres que fueron objeto de la mirada racista, machista y colonialista a mediados del siglo pasado: la famosa *vedette* de origen estadounidense Josephine Baker caracterizada por su gracia gestual, la artista y modelo jamaicana Grace Jones cuya fotografía desnuda en una jaula dio la vuelta al mundo y la bailarina martiniquesa del cabaré Folies Rouges de París, Lisette Malidor, cuyo cuerpo fue venerado por el público masculino francés de la época. Con estos ejemplos, Miano demuestra que la violenta alteridad e hipersexualidad con la que fueron retratadas ha dejado secuelas en la conciencia francesa, pues se las ha continuado identificando, sin ser

precisamente de origen francés, con las mujeres afropeas. Puesto que el lector español carece probablemente de esta información biográfica y cultural, creemos necesario recurrir a tres distintas notas al pie de página con la información clave que acabamos de proporcionar sobre cada una de ellas.

Dentro de este grupo, cabría incluir igualmente a la figura alegórica que menciona en una ocasión la autora: Marianne. Cualquier francés que perciba este nombre lo asociará automáticamente con la mujer tocada con un gorro frigio que representa la madre patria de la República Francesa y sus valores de «Libertad, igualdad, fraternidad». Por el contrario, puede que un hispanohablante sea ajeno a esta referencia si la percibe fuera de contexto. No obstante, en el propio texto, la autora nos ofrece una aclaración que puede ayudar al lector a ubicar esta figura en la cultura de origen: «Marianne la mère sociale la marâtre républicaine». Por tanto, creemos que esta contextualización de la propia autora es suficiente para dotar a la referencia de una mayor inteligibilidad.

Como último implícito que plantea un problema en la traducción, nos encontramos con el título de una comedia llevada al teatro que gozó de un gran éxito en Francia en el 2011. Se trata de *L'amour, la mort, les fringues*, una obra basada en la novela de Ilene Beckerman, *Les Robes de ma vie* (1998). La razón por la que aparece en nuestro texto reside en la presencia exclusivamente blanca entre las famosas cómicas que realizaron la actuación. Al contrario que el resto de referentes culturales, consideramos que, en este caso, lo que importa no es tanto mantener la alusión a dicha obra, sino la función que cumple en el texto. De ahí que, para su traducción, se haya tratado de buscar un referente domesticado que sea más transparente para el lector español y transmita el mismo sentido que el original. Así, decidimos remplazar la obra de teatro por una película francesa conocida en España y que carece, igualmente, de actores negros: *El fabuloso destino de Amélie Poulain*.

En última instancia, conviene que nos detengamos en justificar la estrategia tomada para trasladar una expresión que ha resultado especialmente problemática por el hecho de generar un juego de palabras simbólico en el texto. Nos referimos a las últimas líneas del discurso desde la aparición de la expresión idiomática «faire la pluie et le beau temps», que en español podría equivaler a «tener la voz cantante» o «cortar el bacalao», referido a aquel o aquella que toma todas las decisiones en un grupo. Pues bien, no habría más que elegir uno de estos dichos si no fuera por la importancia de mantener el guiño a los efectos climáticos, ya que la autora insiste a continuación en que «Les dérèglements climatiques Ce n'est pas nous». El motivo de esta referencia se encuentra en otro momento del texto,

cuando Miano constata que «le climat qui prévaut actuellement en France ne permet pas (...) ce type de projections». Dada la reiteración de esta sentencia, la palabra «clima» se convierte en el leitmotiv del texto, que sin duda conviene recoger en la conclusión. Así, buscamos una expresión en nuestro idioma que, aunque se aleje un poco del sentido original, conserve el guiño climático: «hacer un sol de justicia». De esta manera, aunque se pierda el significado de la expresión original, incorporamos un sentido que no se desvía mucho de la intención de la autora: jugar con el referente meteorológico para denunciar la injusta situación de las mujeres afrodescendientes en Francia.

En definitiva, con este último texto el traductor se enfrenta a los principales problemas de traducción que conllevan los textos de Léonora Miano: una sonoridad sincopada, una puntuación irregular y unos implícitos muy marcados propios a la cultura de los afrodescendientes. En este sentido, cabe llamar la atención al tratamiento específico de estos problemas con vistas a su potencial publicación, pues, como se abordará en los Anexos (véase página 52), no será el mismo que se planteará para la puesta en escena de los mismos.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de acercarnos, tanto desde un punto de vista teórico como práctico, al proceso de traducción de textos teatrales. Asimismo, hemos estudiado los problemas inherentes a este tipo de textos en el ámbito traductológico y sus posibles tratamientos teniendo en cuenta la doble naturaleza del discurso teatral: por un lado, un conjunto de enunciados dispuestos sobre un papel, y, por otro lado, una partitura que sirve de soporte para una potencial representación. Con el objetivo de demostrar la dificultad de dicha labor traductológica, nos hemos propuesto trabajar con una selección de textos de la obra teatral de Léonora Miano, *Écrits pour la parole*. A continuación, expondremos las conclusiones extraídas de los análisis y comentarios de nuestras propuestas, que como se avanzó en la Introducción (véase página 2) están pensadas para su posterior publicación.

En primer lugar, para la traducción de la obra elegida, nos hemos tenido que enfrentar a algunos aspectos específicos de la prosa de esta autora que giran en torno a la sonoridad. En efecto, el ritmo y la musicalidad son elementos trascendentales en sus textos y que se reflejan tanto en la ortografía inusual, como en la repetición de enunciados a modo de estribillo o el recurso a la rima. Cualquier traductor que se precie no puede pasar por alto esta especificidad estilística, sobre todo si se tiene en cuenta que, como el título indica,

sus escritos están destinados a ser pronunciados. Ahora bien, el efecto sonoro que la autora pretende crear no tiene por qué resultar familiar al lector de la traducción, puesto que tampoco busca serlo para al lector francófono: «Mi puntuación no siempre es ortodoxa. Busca ritmos no europeos. En los cimientos de la frase, existen siempre muchas otras lenguas (...). Escribo con el eco de las culturas que viven en mí» (Miano, 2016: 51). En este sentido, el reto al que nos hemos enfrentado ha consistido en mantener la hibridez inherente a su voz de autora «fronteriza», ya que en ella se encuentra el sentido del texto.

Por otro lado, otro elemento que está presente en la mayor parte de sus piezas y que requiere una reflexión por parte del traductor, es la referencia a implícitos culturales propios de la comunidad afrodescendiente en Francia. Para ello, priorizamos el respeto al texto origen, ya que consideramos que estos referentes constituyen la propia esencia del mensaje de Miano. Nuestras propuestas se basan, por tanto, en una estrategia de traducción extranjerizante en la que el grado de domesticación en el texto es, por lo general, ínfimo. Al igual que con el aspecto sonoro que acabamos de mencionar, estimamos que la autora busca crear extrañeza en su lector original, por lo que en su traducción no debemos desdibujar esta voz que reivindica una identidad silenciada, por poco transparente que sea. No obstante, de cara a su publicación en el mercado español, creemos conveniente ubicar en ciertas ocasiones unas notas al pie de página para acercar los referentes opacos al lector hispanohablante.

No obstante, como ya hemos precisado, si hay algo que caracteriza al texto teatral es su dualidad. En la parte práctica de nuestro trabajo hemos desarrollado los principales problemas que surgen al traducir una obra de esta naturaleza con vistas a ser publicada en papel. Ahora bien, este trabajo quedaría incompleto si no mencionáramos la otra cara de la moneda: la traducción de estos escritos también se podría haber planteado de cara a una potencial puesta en escena. Esta hipótesis resulta interesante en el marco de la traducción de textos teatrales puesto que, como se comentó en la parte teórica (véase apartado 2.2 en la página 7), las estrategias empleadas por el traductor varían dependiendo de la orientación del texto fuente.

En relación con la hipótesis anterior, incorporamos en los Anexos (véase página 52) las grabaciones de las traducciones realizadas de los mismos textos con vistas a su puesta en escena. Como avanzamos en la Introducción (véase página 2), estas propuestas incluyen ciertos cambios con respecto a las traducciones anteriores, pues, esta vez, se ha puesto el foco en la representabilidad. Los cambios a los que nos referimos giran en torno al tratamiento de los referentes culturales, pues son aquellos que cuentan, en su versión

escrita, con un tipo de ayuda incompatible con el formato oral: las notas al pie de página. De ahí que se haya tenido que buscar otra manera de acercar dichos implícitos a los nuevos receptores, que solo acceden al texto a través del oído y de la vista.

Antes de nada, cabe decir que uno de los textos de nuestro corpus ha sido descartado para esta parte del trabajo. Se trata del primero de todos, *À quoi ça sert*. Como vimos en su análisis (véase página 20), este texto cuenta con la mayor proporción de referentes específicos de la cultura africana de nuestro corpus. Por esta razón, puede que sea menos transparente para el público español y le cause mayores problemas de comprensión. Como traductores, decidimos dejar el texto en su versión publicada dada la posibilidad de incluir un glosario con el listado de referentes. En cambio, en un escenario, dichos implícitos se perderían, lo que perjudicaría en gran medida el sentido del discurso.

Pues bien, en el Anexo I (véase página 51), presentamos las grabaciones de las tres propuestas de traducción destinadas a su puesta en escena acompañadas de un breve comentario con los cambios realizados (en caso de haberse efectuado). Además, en este mismo se propondrá alguna idea que sirva de ayuda visual al espectador para facilitarle el acceso a los implícitos más opacos con vistas a su proyección sobre las tablas. En el último anexo (véase página 52), expondremos la visión de la profesora y traductora Aurora Lauzardo acerca de dichas grabaciones y la potencial puesta en escena de nuestros textos. Este comentario procedente de una profesional del área de la práctica y didáctica de la traducción teatral tiene como objetivo validar nuestras propuestas y proponer sugerencias para una potencial representación.

Tras vivir la experiencia de traducir un texto teatral con fines académicos, hemos tomado conciencia del trabajo que queda por realizar en este ámbito. Con lo expuesto anteriormente, queda claro que se necesita profundizar en la investigación sobre la paradoja que plantea este tipo de discurso eterno (pues siempre accesible en el papel) a la vez que instantáneo (pues único en cada una de sus representaciones). El reto del traductor consiste en acercar un texto teatralizado nacido en una tradición y una cultura de partida a un público extranjero imbuido en un contexto histórico, sociológico y cultural diferente.

En suma, traducir el teatro no se puede reducir a un ejercicio meramente lingüístico. La complejidad del sistema en el que se enmarca este arte justifica la pluralidad de problemas a los que debe atender el traductor, independientemente de que su producción salga o no de las páginas de un libro. Asimismo, la cultura está presente en todos los renglones del texto e interviene a todos los niveles del acto literario interlingüístico, por

lo que el traductor deberá de analizar el alcance de su trabajo tanto para la cultura de partida como para la cultura de llegada. Patrice Pavis resume lo anterior en esta sentencia: «La traducción para el teatro nunca está donde uno espera que esté: no está en las palabras, sino en el gesto; no está en la letra sino en el espíritu de una cultura, inefable pero omnipresente» (1989: 62).

6. Bibliografía

- Che, Suh Joseph. 2002. «Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts». *Meta* 47: 51-57.
- Espasa, Eva. 2000. «Performability in translation: Speakability? Playability ? Or just Saleability ?» en C.A. Upton (ed.), 49-62.
- Espasa, Eva. 2009. «Repensar la representabilidad». *Trans. Revista de Traductología* 13: 95-105.
- Fernandes, Alinne Balduino Pires. 2010. «Between words and silences : translating for the stage and the enlargement of paradigms». *Scientitia Traductionis* 7 : 120-133.
- Fernández Cardo, José María. 1995. «De la práctica a la teoría de la traducción dramática». En *Teatro y Traducción* ed. por Francisco Lafarga y Roberto Dengler. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 405-412.
- Heymann, Juliette. 2012. «Écrits pour la parole». *L'atelier de fiction*. France Culture. 17 de diciembre de 2013. <https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-fiction-archives/ecrits-pour-la-parole>
- Lauzardo, Aurora. 2018a. «¿Traducir para el papel o traducir para las tablas?». En *Teatro entre culturas traducción de textos teatrales (inglés-español, francés-español y alemán-español) para su puesta en escena*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción e Interpretación. Marzo-mayo 2018.
- Lauzardo, Aurora. 2018b. «Traducción de textos teatrales: ¿intercambio o negociación entre culturas?». En *Teatro entre culturas traducción de textos teatrales (inglés-español, francés-español y alemán-español) para su puesta en escena*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción e Interpretación. Marzo-mayo 2018.
- López Fonseca, Antonio. 2013. «La traducción dramática: textos para ver, oír...sentir». *Estudios de Traducción* 3: 269-281.
- Miano, Léonora. 2016. «Vivir en la frontera ». [Orig. *Habiter la frontière*]. Traducido por Lola Bermúdez Medina. Madrid: Catarata.

- Nikolarea, Ekaterini. 2001. «Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation». *Translation Journal* 6. Octubre de 2002. <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm>
- Pavis, Patrice. 1991. «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno». En *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*, ed. por Hanna Scolnicov y Peter Holland. México: Siglo XXI Editores, 39-62.
- Pavis, Patrice. 1983. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- Ribas, Albert. 1995. «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos». En *Teatro y traducción*, ed. por Francisco Lafarga y Roberto Dengler. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 25-35.
- Santoyo, Julio César. 1989. «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología». *Cuadernos de Teatro Clásico* 4: 95-112.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África. 2000. «Contra el Exotismo». En *Orientalismo, exotismo y traducción* editado por Gonzalo Fernández Parrilla y Manuel C. Fera García. Universidad de Castilla la Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 243-247.

7. Anexos

Anexo I: Grabaciones de las traducciones teatralizadas (en el CD)

Anexo II: Comentario de las propuestas grabadas

Afropea

No se ha realizado ningún cambio en la traducción del texto origen.

Silenciosas

El único referente que se ha modificado se trata de la mención a la comuna del departamento de Guadalupe, Anse-Bertrand. En su lugar, se ha decidido ampliar la referencia a la clasificación geográfica a la que pertenece domesticada en español. Así, en vez de «entre las niñas de Anse-Bertrand», el espectador o interlocutor escuchará «entre las niñas de su región», de forma que no se perderá el implícito y se respetará el sentido del original.

Proyecciones

Esta pieza cuenta con el mayor número de referencias a personajes y figuras de la cultura afrodescendiente y francesa, por lo que su traducción para el escenario debe centrarse en hacer llegar estos implícitos del TO al público español. La solución pasa por realizar algunos cambios en el texto y proponer alguna ayuda visual en el escenario que garanticen la comprensión del nuevo espectador por otros medios. En concreto, el texto incluirá el nombre íntegro de dichas figuras (pues en su mayoría aparecen solo los nombres), de forma que, en vez de hablar de Joséphine o de Grace, los actores deberán ampliarlos con sus respectivos apellidos, Baker y Jones.

Asimismo, como no todo el público tiene por qué conocer estas figuras (del mismo modo que no tiene por qué saber quién Lisette Malidor), se prevee para la puesta en escena la proyección de imágenes que ayuden al espectador a asociar los implícitos culturales con las figuras mencionadas. Gracias a dicha técnica, el espectador ajeno a estos implícitos del mundo francófono no perdería estas referencias que forman una parte clave del mensaje de la autora.

Anexo III: Comentario de la profesora Aurora Lauzardo

5 de julio de 2019

Querida María:

He leído y escuchado con mucha atención y placer tu grabación de los tres textos "Écrits pour la parole" de la autora camerunesa Léonora Miano. También escuché el podcast con el mismo título de la lectura en francés.

Hablemos primero de tu traducción. Me ha gustado mucho porque conserva el estilo, tono y registro del texto fuente (las oraciones cortas, a veces cortísimas, el discurso entrecortado, que de recrea esas vidas cortadas, entrecortadas, desgarradas, de las mujeres que representan). Te propongo que revises los tiempos y modos verbales porque son la clave de es que no fue en el pasado, lo que pudo ser, lo que podría ser, lo que sería...

"Silenciosas" y "Proyecciones" presentan el problema de la difícil posición de la traductora como mediador entre culturas distintas y, a menudo, desiguales, que hemos discutido en clase. En "Silenciosas" vi que tradujiste "côté d'Anse Bertrand" por "su región". Comprendo que quieras que un público que no conozca "la región" entienda el texto, sobre todo si se lo presentas oralmente, pero, si nunca lo exponemos a "la región" (la de la autora), nunca la conocerá. Te propongo que, en vez de eliminar el nombre difícil (que sería un poco domesticar el texto), lo incluyas y lo expliques en la traducción: "...de su región, la côté d'Anse Bertrand". En la lectura dramatizada podrías jugar con el nombre de la región, repetirlo un par de veces, pronunciarlo mal una vez, corregirte, en fin, obligar al público a escuchar el nombre de la región y grabárselo en la mente.

En "Proyecciones" nos encontramos con el nombre propio de varias mujeres cuya identidad podría escaparse en la oralidad de la presentación. Por tanto, estoy completamente de acuerdo con que hayas incluido los apellidos. Nuevamente, es una forma de explicarle al público sin domesticar el texto.

En "Afropea" aparecen los ingredientes *piment*, *l'igname* y *des plantains*. La traducción de guindilla, ñame y plátanos machos me parece bien, aunque no entiendo por qué está en cursiva. La *blanquette* sí la dejaría en cursiva por ser un vocablo francés.

Los tres textos son maravillosos, hermosos, desgarradores y tu traducción es igualmente hermosa.

Ahora hablemos sobre la representación. Como te dije, escuché la grabación francesa y creo que puedes inspirarte en ella: la música, los sonidos. Presumo que tu representación será una puesta en escena y no solo una audiograbación (aunque podrías hacer ambas y explorar el juego con el texto para una y otra (por ejemplo,



LA JUPI
UPRRP

Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Programa Graduado de Traducción

13 AVE UNIVERSIDAD STE 1301
SAN JUAN PR 00925-2533
Tel: 787.764.0000 Ext. 89776

correo-e: traduccion.pgt@upr.edu
web: pgd.uprrp.edu

qué hacer con la "côté d'Anse Bertrand" en cada caso). Al inicio de la grabación francesa, hay una canción con dos voces femeninas que cantan en una especie de canon (una repite lo que dice la otra). Pienso que en tu representación podrías tener una voz "eco" en francés que recite el texto fuente. No en todos los textos porque se volvería monótono, pero en algunos o en algunas partes. En "Afropea" por ejemplo, esa primera persona que enuncia todo el texto podría desdoblarse en texto fuente y texto traducido. Es un texto breve, por lo que no sería cansón. Podrías empezar con el eco, pausarlo y retomarlo al final. O solo usarlo al final y jugar con las repeticiones a modo de eco. Visualmente, podrías jugar con espejos, después de todo, ese yo que habla ya es otro porque está en otro lugar. Sería interesantísimo ver tu propia imagen repetida en varios espejos puestos en distintos ángulos. O jugar con sombras en movimiento en una tela.

En "Proyecciones" se me ocurre que podrías jugar, precisamente con proyecciones: imágenes proyectadas (pero no pueden ser obvias ni literales) o imágenes sin movimiento en escena con otros actores (a modo de retablo), que sin duda ayudarán al público a entender los referentes.

Lo importante es que el uso de la imagen, el movimiento o el sonido para acompañar el texto en la puesta en escena, sirvan para educar al público y no para reproducir estereotipos. Por tanto, deben sorprender al público, incomodarlo si es necesario, pero no pueden no causar risa.

En enero de 2020 voy a dar el curso de Traducción de textos teatrales en la Universidad de Puerto Rico y me gustaría que compartieras tu experiencia con mis estudiantes. Si para esa fecha ya tienes algo más grabado, me gustaría que lo vieran/escucharan y, si quieres hacer un Skype en una de mis clases. Creo que, como hispanohablantes de "otra región", pero una región con una inmensa influencia africana, pueden ser buenos interlocutores.

Esto que te envió son solo unas primeras reacciones/recomendaciones. Me encantaría seguir rebotando ideas contigo.

Un abrazo,

Aurora



Aurora Lauzardo Ugarte, PhD
Catedrática y Codirectora