

Este artículo analiza las traducciones de Agustí Bartra y de José Luis Rivas y Fabienne Bradu de la versión “definitiva” de 1956 del *Cahier d’un retour au pays natal* de Aimé Césaire. A partir de la propuesta de analítica de traducción y la sistemática de la deformación de Berman (1999; 2009), se busca caracterizar las posturas de los traductores frente a la polisemia del texto y sus consecuencias en la apertura interpretativa. Para lograr una comprensión cabal de los proyectos de traducción, se presentan, por un lado, la obra original, así como sus versiones en francés; y, por otro lado, las traducciones publicadas en México, con un énfasis particular en el contexto de los traductores y las editoriales involucradas. Finalmente, se comparan y comentan siete pasajes del texto con sus traducciones tomando en cuenta las tendencias deformantes de Berman, en particular la de racionalización y de empobrecimiento.

PALABRAS CLAVE: traducción, analítica, Berman, Césaire, Rivas, Bradu, tendencias deformantes.

La versión “definitiva” del *Cahier d’un retour au pays natal* (1956) de Aimé Césaire y sus traducciones mexicanas: un análisis bermaniano

GISELA PLIEGO EGUILUZ

Investigadora independiente

ORCID: 0000-0002-8680-3511

The “definitive” version of Cahier d’un retour au pays natal (1956) by Aimé Césaire and its Mexican translations: a Bermanian analysis

This article analyses the translations by Agustí Bartra and by José Luis Rivas and Fabienne Bradu of the “definitive” version of Aimé Césaire’s Cahier d’un retour au pays natal, published in 1956. Based on Berman’s analytic of translation and textual deformation system (1999, 2009), I intend to characterize the translators’ approaches to the polysemy of the text and their consequences on its interpretative openness. In order to achieve a comprehensive understanding of the translation projects, we present, on the one hand, the original work as well as its versions in French, and, on the other hand, the translations published in Mexico, with a particular emphasis on the context of translators and the publishing houses involved. Finally, I compare and comment seven fragments of the text with their translations, considering Berman’s deforming tendencies, in particular, rationalization and impoverishment.

KEY WORDS: translation, analytics, Berman, Césaire, Rivas, Bradu, deforming tendencies.

124 1. INTRODUCCIÓN

La obra de Aimé Césaire (1913-2008) comprende poemarios, ensayos y obras de teatro y es reconocida en el espacio de la francofonía como la base y el referente ineludible de las expresiones literarias contemporáneas de las Antillas. Recordar tanto su trayectoria política como su producción literaria continúa siendo relevante hoy en día, por su riqueza en términos poéticos y la toma de conciencia identitaria e histórica que trajo consigo, pero también por la lucha anticolonialista emprendida por el poeta a lo largo de su vida. A pesar de que en Hispanoamérica se han publicado varias de traducciones de sus obras, estas no son tan reconocidas como en el campo literario francés.

El poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) es uno de los muchos y valiosos textos literarios escritos por Césaire; gracias a su naturaleza explosiva y universal, así como por sus diversas circunstancias de publicación y circulación, se le ha consagrado gran parte de la producción crítica dedicada a la obra del poeta. Sobre sus traducciones al español poco se ha escrito más allá presentaciones generales sobre la traducción cubana de Lydia Cabrera —en las que solo se reconoce la existencia de esta y el nombre de la traductora y de la imprenta— y algunas consideraciones sobre las dificultades de traducción de la obra a esta lengua (Aïta, 2014) —aportaciones en las que no se ha tomado en cuenta el carácter cambiante de la obra y sus sucesivas ediciones—. Resulta apremiante que desde la traductología y la crítica de traducciones se realicen estudios que tomen en cuenta el aspecto genético de las obras de Césaire y sus traducciones en diferentes contextos, pues, en palabras de Thomas A. Hale, “el lugar actual de Aimé Césaire en la literatura mundial se debe en gran medida a los traductores que se han esforzado por traducir esta escritura muchas veces hermética a otras lenguas” (2013, p. 445).

El objetivo de este trabajo es presentar la versión “definitiva” de 1956 del *Cahier d'un retour au pays natal* en su edición de 1983 y compararla con dos traducciones al español publicadas en México en 1969 y 2008. En este análisis, me propongo caracterizar los proyectos de traducción y describir algunas decisiones de los traductores haciendo particular énfasis en el alcance interpretativo del poema. Para ello, retomo la sistemática de la deformación, entendida como un conjunto de herramientas analíticas que permiten observar las “fuerzas” que deforman la traducción y que la desvían de su “objetivo puro” (Berman, 1999). La propuesta de Berman permite identificar y caracterizar las estrategias implementadas inconscientemente y conscientemente por los traductores que operan hacia la destrucción de la “letra de los originales [...] en beneficio del ‘sentido’ y de la ‘bella forma’” (Berman, 1999, p. 49).

Este conjunto de herramientas analíticas forma parte de una primera etapa de la crítica de traducciones que Berman propone y, por ende, solo permiten tomar conciencia de la existencia de estas fuerzas deformantes (Berman, 1999). Sin embargo, análisis de este tipo —y, en el caso particular de Césaire, uno que tome en cuenta los aspectos genéticos y permita a futuros retraductores identificar estas tendencias y sus orígenes etnocéntricos— es un punto de partida para que en el futuro se alcance el objetivo último de la “crítica productiva” (Berman, 2009, pp. 78-79) a través de una nueva retraducción de la obra de Césaire en México e Hispanoamérica.

Las tendencias deformantes identificadas por Berman son trece en total¹ y estas se pueden super-

¹ Las trece tendencias son las siguientes: racionalización, clarificación, alargamiento, ennoblecimiento, vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, homogeneización, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes de significantes subyacentes, destrucción de los sistematismos textuales, destrucción —o exotización— de

poner, por lo que a lo largo del análisis se mencionará cuando se identifiquen otras tendencias en un mismo pasaje junto con la racionalización y el empobrecimiento, categorías que se privilegian en el trabajo. La racionalización, por un lado, afecta la sintaxis del original y elementos como la puntuación y la lógica interna del texto (Berman, 1999). El empobrecimiento, por otro lado, tiene dos variantes en la clasificación de Berman: el cualitativo y el cuantitativo. El primero, que opera a nivel del significado, consiste en el reemplazo de términos o expresiones del original por otros que no tienen la misma riqueza significativa o "icónica". El segundo "remite a una disminución léxica" y consiste en reducir la proliferación de significantes y cadenas de significantes (Berman, 1999, pp. 54-55).

Además de estos conceptos específicos, se toma en cuenta la propuesta de Berman sobre la analítica de las traducciones de manera más general, aunque se ha adaptado al espacio disponible en el presente trabajo. En este sentido, los siguientes apartados buscan presentar un análisis breve y completo —aunque no exhaustivo— de la obra —sus lecturas e interpretaciones—, su contexto, los proyectos de traducción, la posición traductora y el horizonte del traductor, aspectos que para Berman (2009) son esenciales a la hora de confrontar las traducciones con su original. Esto nos permite observar, además de las decisiones propias del traductor, el impacto que los contextos particulares de los proyectos de traducción pueden tener en la traducción como producto final.

2. LAS VERSIONES DEL CAHIER

Las diferentes versiones que existen del *Cahier* muestran que Césaire revisitaba una y otra vez esta obra para modificarla. En palabras del autor,

las redes lingüísticas vernáculas, destrucción de las locuciones e idiotismos y supresión de la superposición de lenguas (Berman, 1999).

"fue una obra que se fue acumulando y haciendo gradualmente" (citado en Depestre, 1985, p. 52). Aunque este no es el único caso, pues algunos poemas de *Les Armes Miraculeuses* (1946) o *Et les chiens se taisaient* (1956) pasaron por procesos similares. De acuerdo con el minucioso estudio de Pierre Laforgue (2012), el *Cahier* tuvo once estados editoriales entre 1939 y 1994 en los que se observan cambios de diferente tipo: algunos, probablemente relacionados con la edición, modificaron los espacios en blanco entre estrofas y versos; otros, del autor, suprimieron o agregaron pasajes y palabras a lo largo de las versiones. Algunas de estas modificaciones, que afectaron a la interpretación del poema más que a su estructura, se consideran señales de los cambios importantes en la ideología, la poética o el contexto del autor a lo largo de casi dos décadas (Laforgue, 2012; Arnold, 2004, 2014; Gil, 2011).

En su trabajo, Laforgue ha considerado la traducción de Lydía Cabrera, impresa por Molina y Cia. en la Habana en 1943², debido a que fue la primera vez que el poema apareció en un volumen y, aunque estuviera en español, forma parte de la historia genética de la obra. A las ediciones (incluyendo reediciones con cambios menores bajo el sello de *Présence Africaine*) que presento en la tabla siguiente (tabla 1), hace falta añadir un dactilograma de la versión de 1939 que se encuentra en la Bibliothèque de l'Assemblée nationale en París y el texto titulado "En guise de manifeste littéraire" que se incorporaría al *Cahier* a partir de la edición Brentano's.

² Cabe remarcar que he encontrado una discrepancia entre diferentes estudiosos de la obra de Césaire con respecto a esta fecha. Delas (2017: 93) propone que la fecha de publicación fue en 1946; Laforgue (2012: 134) y Arnold (2014: 203), 1943; y, finalmente, O'Neill (2019: 92) y Gil (2011: 40) mencionan que fue en 1942 cuando se publicó la traducción. De acuerdo con las observaciones de Laforgue y Arnold, lo más probable es que el volumen se preparara y tradujera a finales de 1942 y que fuera publicado en los primeros meses del año siguiente.

Tabla 1. Ediciones del *Cahier d'un retour au pays natal* en francés (Laforgue, 2012).

LUGAR Y FECHA DE PUBLICACIÓN	EDITORIAL O MEDIO EN QUE FUE PUBLICADA
París, agosto de 1939	Número 20 de la revista <i>Volontés</i> .
Nueva York, enero de 1947	Edición bilingüe, publicada por la editorial Brentano's.
París, marzo de 1947	Publicada por la editorial Bordas.
París, 1956	Edición llamada "definitiva", publicada por la editorial Présence Africaine. Hubo cuatro reediciones con cambios menores del autor en 1960, 1968, 1971 y 1983.
Fort-de-France, 1976	Publicada por la editorial Désormeaux.
París, 1994	Volumen titulado <i>La poésie</i> , publicado por la editorial Seuil.

A pesar de que existe más de un trabajo consagrado a la bibliografía sobre y de Césaire, las diferentes ediciones del *Cahier* no siempre han sido reconocidas como etapas o versiones del poema. Por un lado, porque se desconocía que entre las dos ediciones de 1947 y la versión definitiva hubiera diferencias considerables. Se supuso durante mucho tiempo que las tres eran prácticamente iguales y que la versión *Volontés* de 1939 comprendía fragmentos de lo que sería posteriormente la edición definitiva (Hale, 1981). Por otro lado, porque la edición publicada por Présence Africaine rápidamente sería privilegiada por los lectores y críticos debido a su estatus de "definitiva" (Gil, 2011).

De acuerdo con Gil, las discrepancias que saldrían finalmente a la luz durante la edición de un artículo para los *Cahiers Césariens*, se debieron muy probablemente a la falta de acceso de los textos anteriores a la edición de 1956, pero también, a una tendencia que ha predominado durante mucho tiempo en los estudios sobre Césaire (2011). James Arnold llama "Césaire postcolonial" (2008, p. 262) a una serie de suposiciones falsas que se han hecho sobre la obra del martiniqués y que juntas conforman una lectura

particular de la misma. Esta tendencia interpretativa implica creer que el movimiento de la *négritude* surgió en 1934 con una "revista" llamada *L'Étudiant noir*, que el poema fue marxista y surrealista desde sus orígenes o que la edición definitiva es el resultado de un progreso orgánico y lineal en el pensamiento de Césaire quien la habría "perfeccionado" al mismo tiempo que se consolidó la *négritude* (Arnold, 2008). Al haberse perpetuado en gran parte de las obras críticas sobre Césaire, estas suposiciones "orientan y limitan el campo interpretativo" (Arnold, 2008, p. 262), por lo que una perspectiva genética e histórica es necesaria para restaurar los diferentes momentos de la obra que, a través de las últimas décadas, se han perdido.

3. LA VERSIÓN DEFINITIVA

Aunque la edición definitiva retuvo una estructura que sobrevivió a todas las modificaciones, cada versión anterior "evidencia tres tipos de finalidad diferentes" (Arnold, 2008, p. 263), así como momentos particulares "en el desarrollo y la afiliación del poeta" (Gil, 2011, p. 44), fortalecidos por las adiciones y supresiones que men-

cioné antes. Una lectura genética revela, en palabras de Arnold

el palimpsesto de un poema en el que las capas de escritura completan y refuerzan las articulaciones presentes al inicio, o, al contrario, cambian y ocultan el sentido primitivo al inscribir eventos políticos actuales dentro de un poema originalmente concebido como atemporal y espiritual. (Arnold, 2004, p. 139)

Las dos ediciones de 1947 representan “dos estados del poema en los que Césaire incluyó metáforas por libre asociación” mientras que la de 1939 no contiene dicho recurso y mostraba una influencia directa de los poetas católicos franceses (Arnold, 2008, p. 262). Los cambios más significativos que notamos en la edición definitiva de 1956 son el aplanamiento de la influencia surrealista y el léxico que se acopló con la postura socialista y anti-colonialista del autor durante la década previa a las independencias en África (Arnold, 2008). Cabe resaltar que estas caracterizaciones no pretenden definir en su totalidad las diferentes versiones, sino, en palabras de Alex Gil, “su exceso”. Estos elementos textuales e ideológicos constituyen la diferencia temporal entre ellas y resultan fundamentales para la comprensión global del *Cahier* desde una perspectiva genética e histórica (Gil, 2011).

La publicación de 1956 por *Présence Africaine* no es aleatoria. El proyecto de la revista —y posteriormente editorial— surgió como una iniciativa de Alioune Diop en 1947. Senghor, Césaire y Damas además de sus aportaciones literarias fueron colaboradores decisivos para la definición ideológica del sello editorial. *Présence Africaine* buscaba reivindicar la cultura, la historia y la literatura de África con el fin de insertarlas en un panorama mundial alejándose de las tendencias exotizantes que prevalecían en Europa y que las mantenían “enterrada[s] en beneficio de los

intereses superiores de la colonización y de los valores universalistas de Occidente” (Howlett y Fonkoua, 2009, p. 109). En otras palabras, se trataba de darle a África el lugar que merecía, una verdadera presencia que a su vez representara un frente “contra el fascismo, el colonialismo y el racismo” (Howlett y Fonkoua, 2009, p. 110).

Para Césaire, la publicación del *Cahier* bajo este sello, en el contexto de las independencias en África y el auge de la *négritude*, significó un impulso de su carrera literaria y política, a pesar de que lo único que hacía “definitiva” a esta versión era la mención agregada en el proceso editorial. El autor haría más cambios después de la primera edición, aunque ya no volvería a alterar el texto como en las dos décadas anteriores y las modificaciones serían esencialmente editoriales. El efecto que tuvo esta publicación fue inmenso, llegando a ser la versión más leída de todas (Gil, 2011) y logrando que se olvidaran todas las anteriores y sus especificidades poéticas y estéticas (Arnold, 2014). Cabe remarcar que Césaire contribuyó un poco a la confusión sobre el origen y las motivaciones de la obra al publicar el *Discours sur le colonialisme* unos años antes y *Et les chiens se taisaient* al mismo tiempo que el *Cahier* “definitivo” en el marco de una “reconfiguración editorial parcial” de su obra (Laforgue, 2012, p. 177). De acuerdo con Arnold, “una serie de libros y artículos publicados en 1956 convencieron a los lectores y críticos posteriores que [los tres textos] eran del mismo tipo” (2008, p. 268).

A pesar de las modificaciones y el aplanamiento general de esta versión, el tema general y la visión del autor sobre él permanece: “una crítica radical del colonialismo, la asimilación y la amnesia desarrollada a través de innovaciones formales altamente iconoclastas” (Gil, 2011, p. 44). Este proceso de recreación constante se puede atribuir a la evolución del pensamiento político e ideológico del autor, que, aunada a las circunstancias

128 históricas, modificó radicalmente la percepción de su obra desde sus orígenes hasta la actualidad.

Tanto Laforgue como Arnold argumentan que tomar la versión de 1956 como referencia para estudiar el *Cahier* es un error de perspectiva, puesto que la edición Bordas representa la culminación de todos los cambios importantes en la poética y en la estructura de la obra, por lo que habría que analizar la construcción del *Cahier* a partir de ella y no desde la definitiva pues esta fue el resultado del aplanamiento y la supresión de elementos (Laforgue, 2012). Aun con sus limitaciones poéticas e interpretativas resulta fundamental su estudio, y, en particular, el de sus traducciones debido a que es la única versión que se tradujo al español además de la de *Volontés*. Su dimensión ideológica, en consecuencia, es fundamental para la comprensión de la obra como un todo, pero también para elucidar su proceso de importación en Hispanoamérica.

4. LAS TRADUCCIONES MEXICANAS

El *Cahier* tiene la peculiaridad de haber aparecido en forma de volumen por primera vez en español y no en su lengua original. La primera traducción, realizada por Lydia Cabrera, escritora y antropóloga, tomó muy probablemente en cuenta la versión *Volontés* de 1939 pues reprodujo casi exactamente su disposición y se mantuvo muy cerca de la lengua original y de la tradición poética francesa de la que esta primera versión se desprendía. La siguiente traducción, impresa también en Cuba, fue realizada por Enrique Lihn y publicada en el volumen *Poesías* como parte de la colección de Literatura Latinoamericana de Casa de las Américas, institución fundamental para la difusión cultural en la isla a partir de la revolución. Por su aparición en 1969, se asume que esta traducción también habría tomado

como referencia el texto “definitivo”; sin embargo, no he podido corroborar esta información³.

De acuerdo con Arnold, “la concepción errónea de que la edición de 1956 era definitiva data de 1968, cuando *Présence Africaine* publicó el poema de forma bilingüe con una traducción en inglés de Emile Snyder que modificó la traducción de Lionel Abel e Ivan Goll de 1947” (2008, p. 263). Curiosamente, esta situación en la que el retraductor ha tenido que modificar una traducción previa para que encaje con otra de las versiones del original, también sucedió en 2007 con la traducción de Cabrera, que fue “completada” por Lourdes Arencibia, rellenando los huecos de la versión *Volontés* de 1939 con los de una edición posterior traducida por ella, presumiblemente la definitiva. Este caso, en el que, a pesar de las divergencias en el texto, se mantuvo el prefacio original de Benjamin Péret, confirma que tanto el primer poema de 1939 como la versión traducida por Abel y Goll de 1947 para Brentano’s son percibidos como textos incompletos o parciales del gran monumento a la negritud que se asume es el poema de 1956.

Las siguientes traducciones aparecieron en México: la primera, publicada en un volumen bilingüe por Ediciones ERA en 1969 incluye la traducción y el prólogo de Agustí Bartra; la segunda, con traducción de José Luis Rivas y Fabienne Bradu apareció en 2008 en una selección de textos titulada *Para leer a Aimé Césaire* publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE).

Salvo algunas diferencias en la disposición y el espaciado que probablemente se deben a que Agustí Bartra contaba con una reimpresión de 1965 de la edición de 1960 y José Luis Rivas tradujo la versión de Seuil de 1994, los textos en los que se

³ Esta traducción fue tomada para otra edición en español impresa en Venezuela por Ediciones El perro y la rana y el Ministerio de la Cultura en 2005.

basaron ambos traductores en las ediciones mexicanas son prácticamente idénticos. A continuación, presentaré estas dos publicaciones, haciendo particular hincapié en el papel de los traductores y el proyecto editorial detrás de cada traducción.

4.1. Agustí Bartra y Ediciones ERA

Así como Enrique Lihn, Agustí Bartra era poeta antes de ser traductor. Su trayectoria está fuertemente marcada por las circunstancias históricas que presenció: la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y, finalmente, el exilio. Durante su estancia en el campo de concentración de Agde, esbozaría uno de sus proyectos de traducción más ambiciosos, *Una antología de la lírica norteamericana* (Abrams, 2008), concretado con la ayuda de dos becas Guggenheim consecutivas con las que viajaría a Estados Unidos para traducir, publicando finalmente el resultado en 1951 (Ruiz Casanova, s. f.). En 1941, un año después de salir de Europa, Bartra llegó a México, en donde permanecería hasta 1970, año en el que regresaría a España para instalarse en Terrasa, poco antes del fin de la dictadura.

En México, Bartra formó parte de la gran comunidad de exiliados republicanos, quienes “contribuyeron de manera significativa al desarrollo de la industria editorial del país” (Ruiz Casanova, s. f., p.132). Desde los años 40 hasta el final de la dictadura de Franco, Argentina y México se encontraron en el centro de esta actividad traductora fomentada por los exiliados. Durante este periodo, se tradujo literatura que difícilmente pudo haber sido importada dentro del esquema de la cultura oficial del régimen (Ruiz Casanova, s. f.). En este sentido, los traductores españoles en el exilio se encargaron de llenar el vacío literario en esa época, así como de mantener el “vínculo de nuestra lengua literaria y de las otras culturas” (Ruiz Casanova, s. f., p. 133).

Las primeras traducciones del francés al español realizadas por Bartra datan de 1944 y varias fueron publicadas por la editorial ERA. De acuerdo con la lista de Ruiz Casanova, Bartra tradujo un total de 57 textos entre 1944 y 1983, entre los que se encontraban autores como Aragon, Breton, Verne, Rilke, Labé, Capote y, por supuesto, Césaire. Cabe resaltar que, así como su labor de traductor fue bastante prolífica tanto en sus años de exilio como al volver a España, también lo fue la de antologista y prologuista.

En la antología *Adán negro (poetas negros de lengua francesa)*, publicada en México por la editorial Chacmool en 1964, Bartra seleccionó y tradujo algunos poemas de Césaire, lo que demuestra un conocimiento de su obra previo a la traducción del *Cahier*, publicada cinco años más tarde. No existen fuentes que proporcionen detalles más precisos sobre el contexto: si se trató de un encargo de traducción o un proyecto que surgió de la iniciativa propia del traductor, pero lo segundo no sería tan improbable debido a las características y el papel de la editorial en esos primeros años de existencia.

Fundada en 1960 por Neus Espresate, Vicente Rojo y José Azorín, hijos de españoles republicanos que se exiliaron en México (Vargas, 2011) y cuyas iniciales conformaron el nombre del sello, la editorial ERA se posicionó desde sus inicios como una editorial independiente con tendencias izquierdistas. El primer libro que publicaron, *La batalla de Cuba* de Fernando Benítez, inauguraría un interés particular por la crónica y el testimonio de acontecimientos mundiales importantes del siglo xx (Fuentes Reyes, 2019), pues ERA publicó textos como *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska y *Días de guardar* de Monsiváis, *La defensa de Madrid* de Vicente Rojo o *Habla Vietnam del norte* de Wilfred G. Burchett —que comparten la intención de difundir narrativas alternativas a las versiones oficialistas de los mo-

130 mentos históricos en que se basan—. En palabras de Poniatowska, ningún editor “ha seguido con más pasión los acontecimientos sociales de nuestro país, ninguno ha publicado lo que otras editoriales no se atrevían” de la manera en que lo hizo Espresate (Poniatowska, 2011, pág. 5).

Hasta 1971 la editorial no generaba ningún ingreso para sus fundadores (Fuentes Reyes, 2019), pero a partir de esa década empezaría a crecer, así como la cantidad de títulos anuales publicados. En el contexto de los regímenes autoritarios en América Latina, ERA se posicionó como una editorial de izquierda, independiente y comprometida, publicando contenido que no era aceptable en otras editoriales más grandes, como el FCE, cuya dependencia del gobierno de México no permitía tantas libertades (Vargas, 2011), lo que además llevó a su director en aquella época, Orfila Reynal, a ofrecerle a ERA los textos que no podía publicar (Fuentes Reyes, 2019).

En este contexto se sitúa la traducción de Agustí Bartra. En palabras de Espresate, ERA “buscó poner al alcance de México y el mundo hispano las principales obras y experiencias de la izquierda, aquellas que resultaban imprescindibles para la reflexión, la crítica y la acción” (citado en Añón, 2012, p. 20). Esto refleja una clara intención ideológica detrás de las publicaciones, pero también una cercanía con el círculo intelectual que se fue tejiendo alrededor de Espresate y que se relaciona con todos los exiliados españoles, grupo del que Bartra forma parte. Debido a esto sugiero que, como Bartra emprendió otros proyectos, existe una posibilidad de que él propusiera su proyecto de traducción a Espresate, tomando en cuenta además que él mismo prologó la edición bilingüe, acto en el que demostró un conocimiento profundo del texto.

Los paratextos incluidos en las publicaciones de las retraduccionés, de acuerdo con Brisset (2004) y Berman (1990), tienen generalmente

la función de demostrar que la nueva versión es mejor o más completa, o más fiel, que las anteriores. Sin embargo, el prólogo de Bartra analiza la obra de Césaire en lugar de justificar su traducción. En este, el poeta catalán asume lo mismo que otros, que “el poema *Cuaderno de un retorno al país natal* se publicó fragmentariamente en París en el año 1939, en la revista *Volonté* [sic]” (Césaire, 1969, p. 7), lo que no sorprende, pues encontrar la información sobre aquella primera edición o tener acceso a ella debió de ser imposible en esos momentos. Además, presenta una lectura que busca reivindicar la obra de Césaire por su “valor original de síntesis que en definitiva se inserta en la poesía universal del hombre” (Césaire, 1969, p. 19) y no por su influencia francesa o por la ruptura con los moldes occidentales. Desde este punto de vista, Césaire sería el “creador de una poesía que trasciende el marco geográfico, social e histórico de Francia para lanzar una epopeya intemporal de la memoria y de la cultura humana” (Césaire, 1969, p. 19).

Finalmente, de acuerdo con Bartra, la obra de Césaire se situaría en el punto de convergencia del “poder creador poético, la consciencia racial y la acción política” (Césaire, 1969, p. 9), lectura que corresponde a la tercera y última etapa del palimpsesto mencionada por Arnold (2004). A pesar de su búsqueda de universalidad, la interpretación y, en consecuencia, la traducción de Bartra se ven influenciadas por los rasgos ideológicos tan marcados de la edición definitiva.

4.2. José Luis Rivas, Fabienne Bradu y el proyecto del FCE

En el caso de la traducción de Rivas y Bradu, que, además, se encuentra contenida en un abanico de textos esenciales de Césaire, se observa una intención de homenaje y de presentación en el contexto mexicano, menos apegado que el caso

anterior a la dimensión política e ideológica. Sin embargo, al ser una publicación del FCE patrocinada por la Embajada de Francia en México, no se puede descartar que detrás de la difusión de la obra poética, haya un interés subyacente de inscribir a Césaire en la historia literaria francesa. Sobre todo, considerando que el compendio se publicó solo nueve meses después de su muerte, en medio de la polémica sobre si su cuerpo debía ser llevado o no al Panteón de París para yacer junto a Victor Hugo, Émile Zola o Alexandre Dumas. Sin embargo, no puedo confirmar que el proyecto fuera motivado exclusivamente por el fallecimiento del poeta, pues también existe otra selección de Leiris, *Para leer a Michel Leiris* (2010), editado y publicado por las mismas instancias, por lo que ambas publicaciones podrían ser parte de un proyecto colaborativo más grande.

También debemos de considerar que el FCE es una "institución editorial del Estado mexicano que edita, produce, comercializa y promueve obras de la cultura nacional, iberoamericana y universal, a través de redes de distribución propias y ajenas, dentro y fuera de México" y ha participado en el campo editorial a través de "la creación, transmisión y discusión de valores e ideas, así como a la formación de lectores, estudiantes y profesionales" (Rodríguez Sierra, 2009, p. 173). Por ello, hay que olvidar que su independencia no ha sido la misma que la de la editorial ERA a la hora de escoger el contenido a publicar y que se le llegó a censurar durante los años 60 (Nova Ramírez, 2013).

A pesar del abismo entre sus trayectorias y públicos, ambos sellos tienen un origen común: los exiliados españoles en México. Aunque el FCE actualmente es parte del Estado mexicano, la naturaleza de su fundación fue, de acuerdo con Díaz Arciniega, determinante para la historia editorial de México, pues, además de intelectuales, entre los exiliados había editores, traductores

y técnicos, quienes representaron el "punto de partida" de "la primera época de oro de la industria editorial hispanoamericana" (citado en Pérez Martínez, 1994, p. 313). No sorprende, pues, que actualmente sus publicaciones estén disponibles en prácticamente toda Hispanoamérica, Estados Unidos y Canadá superando los alcances de cualquier editorial independiente.

En la publicación que nos ocupa, *Para leer a Aimé Césaire* (2008), colaboraron seis traductores diferentes, todos con trayectorias académicas y literarias similares. En el caso de la traducción del *Cahier* participaron Fabienne Bradu y José Luis Rivas, aunque, de acuerdo con ella, su participación en esta traducción fue menor a diferencia de la que realizaron de la *Tragédie du Roi Christophe* (1955), también para el compendio (Mendoza et al., 2012). Cabe resaltar que los traductores tomaron en cuenta la edición de Seuil de 1994 para la traducción del *Cahier*, pero para otros de los textos se remitieron directamente a las primeras ediciones de *Présence Africaine*: tanto para *Discours sur le colonialisme* (1963) como para *Culture et colonisation* (1956).

La presentación del libro, escrita por Philippe Ollé-Laprune, editor, promotor cultural y escritor, con una larga trayectoria en las relaciones México-Francia, deja ver el interés predominantemente poético que subyace al proyecto, pero también, la continuación de una tradición crítica e interpretativa de la que he hablado más arriba. Ollé-Laprune presenta un *Cahier* eterno e inamovible, destaca las particularidades léxicas y poéticas del texto, pero también hace referencia a la supuesta negritud nacida en 1939 a través de la voz del joven Césaire. A pesar de que no se refiere particularmente a su historia genética, Ollé-Laprune presenta una reflexión sobre los cambios en el poema:

Por supuesto, la obra evoluciona, y el joven poeta del *Cuaderno de un retorno a la tierra natal* poco a

poco le abre paso a un autor más despojado, a una palabra menos cargada y a una sencillez aparente, aun si esa sensación debe tomar en cuenta el gran trabajo y el refinamiento en la construcción de la obra. (Ollé-Laprune, 2008, p. 25)

A partir de esta reflexión, se puede esbozar la visión de la obra en esta publicación: un *Cahier* que se fue construyendo con el fin de perfeccionarse, imagen que alimenta el estatus monumental de la edición “definitiva” al mismo tiempo que califica a las versiones previas al 56 como manuscritos fragmentarios, borradores “cargados” de la obra.

Los traductores que trabajaron en esta versión, Bradu y Rivas, como demostraré más adelante, tienen un papel mucho más visible en su traducción que Bartra. Por un lado, Bradu, traductora, escritora y editora radicada en México, ha estudiado y traducido tanto la literatura mexicana como francesa; por el otro, Rivas, ha sido reconocido en varias ocasiones por su obra y también por sus traducciones. Entre los autores que ha traducido están Rimbaud, T. S. Eliot, Perse y Schehadé, lo que demuestra su predilección por la poesía. En este sentido, habría que hacer una aclaración terminológica que podría explicar la manera en la que Bradu y Rivas han traducido: en el compendio, han firmado la traducción del *Cahier* como “versión” mientras que al final de la *Tragedia del Rey Christophe* dice “traducción”, lo que anuncia al lector la forma en la que se posicionaban estos agentes con respecto a la práctica de traducción, particularmente frente a la poesía. La gran cantidad de términos que se pueden emplear para caracterizar una obra literaria que ha sido trasladada a otra lengua y contexto puede resultar abrumadora, pues muchos de ellos resultan ambiguos y dependen del contexto de uso, el género de la obra en cuestión, etc. (Braga Riera, 2011). Sin embargo, en el caso de la poesía, cuya apreciación depende en gran medida de la sub-

jetividad y sensibilidad del traductor, el término “versión” logra transmitir —mejor que “traducción”— justamente la huella personal de un poeta traductor como Rivas (Gallegos Rosillo, 2017).

5. ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

Para comenzar, me parece esencial comentar las propuestas para la traducción del título del poema, en particular, de “pays natal”. Rivas y Bradu optaron por “tierra natal”, solución cercana al título del primer libro publicado por Rivas en 1982, *Tierra nativa*, mientras que Bartra optó por “país natal”. “Pays” es un elemento polisémico cuya acepción principal nos remite a las nociones de Estado o nación. Sin embargo, en francés también tiene otra acepción que se refiere a una extensión de territorio más pequeña y que no necesariamente carga con la connotación geopolítica: “province, région, cantón” (CNTRL). El problema de traducción aquí radica en que no se pueden mantener ambas referencias en español debido a que “país” solo abarca la idea de un “territorio constituido en Estado soberano” (DLE). Mientras que la opción de Bartra concuerda con la estrategia de literalidad⁴ con la que se aproximó al texto, la de Rivas y Bradu introducen una clarificación que resulta de su propia lectura, orientando la interpretación a un concepto más vasto que el original. Ambas soluciones, a pesar de sus diferencias, llevan a un empobrecimiento cualitativo debido a la pérdida de sentido.

Para el siguiente análisis he seleccionado siete pasajes con el fin de explorar el tipo de tendencias deformantes que se han presentado en las dos traducciones y cómo estas orientan o determinan las posibilidades interpretativas. Los fragmentos fueron escogidos de forma tal que se

⁴ Con literalidad me refiero al recurso de traducir palabra por palabra de forma que se mantienen la estructura y el orden del texto original. Con esto no busco emitir un juicio de valor sobre la traducción sino iluminar los procedimientos y las aproximaciones de los traductores.

Ejemplo 1

Original	Bartra	Rivas y Bradu
Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées. (Césaire, 1983, p. 8)	Al final del amanecer abrotoñado de ensenadas frágiles las Antillas hambrientas, las Antillas picadas de viruelas, dinamitadas de alcohol, encalladas en el cieno de esta bahía, en el polvo de esta ciudad siniestramente encalladas. (1969, p. 23)	A última hora de la madrugada, cundidas de granos de frágiles ensenadas las Antillas hambrientas, las Antillas picadas de viruelas, las Antillas dinamitadas de alcohol, varadas en el barro de esta bahía, en el polvo de esta ciudad siniestramente varadas. (2008, p. 33)

vea representada la integridad del texto; intenté elegir pasajes que concentraran casos de polisemia como el que presenté arriba, al igual que momentos significativos del poema o "zonas de signification", definidos por Berman como "los lugares en los que la obra se condensa, se representa, se significa o se simboliza a ella misma" (Berman, 2009, p. 54) como la constante anáfora de "au bout du petit matin".

En el siguiente pasaje, se hacen evidentes las divergencias entre las dos traducciones de la estructura anafórica. Por un lado, Bartra mantiene una traducción literal de "au bout", sin embargo, al igual que en el ejemplo de "pays", se posiciona a la hora de traducir "petit matin", expresión que designa "le moment où se lève le jour" (Le Robert), como "amanecer"; mientras que Rivas y Bradu racionalizan la anáfora al cambiar el enfoque y usar una palabra mucho más usual en español, pero que no representa exactamente lo mismo que "petit matin", "madrugada". Con su solución no solo amplían la fórmula, sino que alteran el ritmo que esta teje a lo largo del poema.

En el mismo fragmento, "bourgeonnant" es, por un lado, traducido por Bartra como "abrotoñado", de forma que conserva la referencia al campo de la botánica, aunque emplea un término generalizante ("bourgeon" comúnmente se traduce como "yema", que es una parte específica del brote). Por el otro, Rivas y Bradu eligieron el adjetivo "cundido", cuya acepción más cerca-

na al sentido del texto original se encuentra en desuso: "ocupar (llenar)" (DLE). Con esta propuesta, en la que, además, se pierde la referencia a la naturaleza, los traductores han dañado las redes significantes subyacentes, calificadas por Berman como "el subtexto, que constituye una de las caras de la rítmica y del significado de la obra" (1999, p. 61). El léxico de botánica está presente a lo largo del texto y nos habla de la visión del autor del Caribe y, específicamente de Martinica, que se detiene a describir en diferentes secciones del poema.

En el siguiente fragmento, quisiera resaltar algunas decisiones léxicas, así como la importancia del ritmo en este fragmento. En primer lugar, está "cuisinage", que fue modulado por Bartra evitando un alargamiento innecesario o en un embellecimiento que no fuera funcional en la enumeración; sin embargo, la solución conduce a un empobrecimiento cuantitativo al perderse la marca de acción debido a las diferencias lingüísticas entre las dos lenguas. En este caso, Rivas y Bradu optaron por el alargamiento al traducir como "trajines de cocina". Con esta solución parecen querer insistir en el ajetreo de la enumeración de acciones además de evitar la pérdida que tuvo Bartra; sin embargo, el alargamiento no aporta nada al sentido del texto y afecta el ritmo del fragmento.

En el mismo pasaje, se encuentra una racionalización combinada con destrucción de ritmos, pues Rivas y Bradu decidieron omitir la fórmula

Ejemplo 2

Original	Bartra	Rivas y Bradu
Il avait l'agoraphobie, Noël. Ce qu'il lui fallait c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes, de-peur-que-ça-ne-suffise-pas, de-peur-que-ça-ne-manque, de-peur-que-ça-ne-s'embête,.. (1983, p. 15)	Navidad tenía agorafobia. Lo que necesitaba era todo un día de ajetreo, de preparativos, de guisos, de limpiezas, de inquietudes, por-miedo-de-que-eso-no-baste, por-miedo-de-que-eso-falte, por-miedo-de-que-no-se-aburran,.. (1969, p. 37)	Tenía agorafobia. Lo que necesitaba era un día entero de ajetreo, preparativos, trajines de cocina y limpieza, inquietudes, miedos a-que-no-alcance, a-que-falte, a-que-vayamos-a-aburrirnos,.. (2008, p. 38)

“de peur que ça...” que se repite tres veces en el pasaje, con el fin de dar, en palabras de Berman, su propia idea de orden y lógica al texto (1999, p. 53). Con su estrategia de literalidad, Bartra, por el contrario, logra evitar el daño al ritmo y también la imposición de una cierta lógica al poema.

En el siguiente fragmento, he identificado imágenes generadas por libre asociación y polisemia, prueba de que el palimpsesto aún deja ver elementos de otras versiones. Por un lado, está el sustantivo “tourte”, que es traducido de formas completamente diferentes por los traductores. Se trata de otro elemento polisémico que puede referirse tanto a una “tarte circulaire aux bords légèrement élevés” como, en el ámbito de la metalurgia y la agricultura, a una “masse provenant de la réduction en poudre d'un minerai d'argent” y a un “marc de fruits ou de divers grains oléagineux” (CNRTL). De manera muy general, se podría considerar en el ámbito terminológico específico como un “residuo”. Bartra, por su parte, lo traduce como “bagazo”, privilegiando el sentido que se le da en el campo de la agricultura, pero manteniendo la dimensión metafórica del fragmento, es decir, sin caer en una racionalización total. En su propuesta, Rivas y Bradu parecen a simple vista haber tomado en cuenta dos de las acepciones; sin embargo, “pan” se refiere a una “lámina delgada de cualquier materia, como el metal, la madera, el papel, etc.” (DLE). En consecuencia, tanto su solución para “tourte” como el alargamiento

“de mineral” remueven la polisemia al mismo tiempo que racionalizan y clarifican la frase.

Por el otro, están los verbos “rouiller” y “balafre”, en los que podemos observar posicionamientos de parte de ambos proyectos de traducción. En el primer caso, sus dos acepciones principales son “provoquer l'oxydation d'un métal ferreux” y, por analogía, “colorer en rouille un végétal, une végétation” (CNRTL). La solución de Bartra, “herrumbrar”, aunque parece limitar la interpretación, mantiene los principales sentidos del original, pues hace referencia tanto al proceso de oxidación como a la roya, hongo que invade los árboles dándoles una coloración rojiza (DEL). A pesar de haberse decidido antes por guiar la interpretación hacia el campo léxico de la metalurgia, Rivas y Bradu proponen aquí “enmohece” que sólo recupera la segunda acepción mencionada, causando un empobrecimiento. En caso de “balafre”, las propuestas divergen considerablemente pues Bartra propone “acuchilla”, una solución literal; mientras que Rivas y Bradu, “hace un chirlo”, alargando y racionalizando el original. Aquí, el sentido no cambia radicalmente, sin embargo, sí cambia la perspectiva y, por lo tanto, el énfasis, que recae en la herida o cicatriz y no en la acción.

Finalmente, quisiera comentar las propuestas para “allégresse mauvaise”, cuya dificultad radica tanto en reproducir el oxímoron como en la polisemia de “mauvais”. Al traducir este adjetivo como “fatal” o “maldita”, los traductores apor-

Ejemplo 3

Original	Bartra	Rivas y Bradu
Tourte	Bagazo	Pan de mineral
Ô tourte de l'effroyable automne	Oh bagazo del horrible otoño	Oh pan de mineral del espantoso otoño
où poussent l'acier neuf et le béton vivace	Donde brotan el acero nuevo y el hormigón vivaz	En que brotan el acero nuevo y el hormigón vivaz
Tourte ô tourte	Bagazo o bagazo	Pan de mineral oh pan de mineral
Où l'air se rouille en grandes plaques d'allégresse mauvaise	Donde el aire se herrumbra en grandes chapas de júbilo fatal	En que el aire se enmohece en grandes láminas de maldita alegría
Où l'eau sanieuse balafre les grandes joues solaires	Donde el agua saniosa acuchilla las grandes mejillas solares	En que el agua saniosa hace un chirlo a las grandes mejillas solares
Je vous hais (1983, p. 31)	Te odio (1969, p. 69)	Te odio (2008, p. 51)

tan nuevos sentidos y posibles interpretaciones al pasaje (clarificando el adjetivo de acuerdo con sus propias lógicas de oposición) al mismo tiempo que se pierde la riqueza del original, causando un empobrecimiento cualitativo en los dos casos.

En el siguiente fragmento del poema, llama la atención la enumeración final, con la que se construye la descripción de la cala. Aquí, Bartra ha recurrido a la literalidad, en el sentido en que se han mantenido tanto la sintaxis como las categorías gramaticales de los elementos. Rivas y Bradu, por su parte, alejan un poco más del texto, por ejemplo, al racionalizar "racle-

ments". En el caso de "ongles cherchant des gorges" hay, por un lado, literalidad en la traducción de Bartra; y, por el otro, clarificación y racionalización en la propuesta de Rivas y Bradu, pues, a falta de un determinante en el original, optaron por agregar un artículo definido y explicitar "gorges".

Más adelante, se aprecia otro cambio importante: el de "ricanements de fouet", cuyo sentido subyacente es interpretado y revelado por Rivas y Bradu como "escarnios de látigo", eliminando la metáfora y las posibilidades interpretativas de la imagen original. Un fenómeno similar sucede

Ejemplo 4

Original	Bartra	Rivas y Bradu
J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine...des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes... (1983, p. 39)	Oigo subir de la cala las maldiciones encadenadas, los hipos de los agonizantes, el ruido de uno que es echado al mar... los gritos de una parturienta...raspaduras de uñas que buscan gargantas... risas burloñas de látigo... revolturas de piojos y otros parásitos entre lasitudes... (1969, p. 83)	De la cala oigo subir las maldiciones encadenadas, el estertor de los moribundos, el ruido de uno que arrojan por la borda... los aullidos de una parturienta...el arañar de las uñas que buscan los cuellos... escarnios de látigo... espulgos de piojos, pulgas y chinches entre cansancios... (2008, p. 56)

Ejemplo 5

Original	Bartra	Rivas y Bradu
Au bout du petit matin, cette ville plate [...] incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore. (1983, p. 9)	Al final del amanecer, esta ciudad llana [...] incapaz de crecer conforme al jugo de esta tierra, perpleja, cercenada, menoscabada, en ruptura de fauna y flora. (1969, p. 25)	A última hora de la madrugada, esta ciudad plana [...] incapaz de crecer nutrida con la savia de esta tierra, impedida, amputada, sometida, con agotamiento de fauna y flora. (2008, p. 34)

con “farfouillis de vermine”, cuya dificultad de traducción reside en el registro familiar de “farfouillis”, por un lado, y en la polisemia de “vermine”, por el otro; lo que hace necesaria una toma de posición. Rivas y Bradu decidieron clarificar la frase completa, manteniendo parcialmente el sentido de: “fouiller sans méthode en mettant tout sens dessus-dessous” (CNRTL) pero perdiendo el registro familiar y la polisemia de “vermine”. En el caso de la traducción de Bartra, se mantiene la connotación del desorden, pero se pierde el sentido de hurgar. En el uso de un americanismo, podemos leer la intención del poeta de recuperar la diferencia léxica de “farfouillis”, sin embargo, su solución resulta en un empobrecimiento cualitativo y, al igual que en el caso de Rivas y Bradu, en una clarificación por “piojos”.

A lo largo del poema, se hace referencia en varias ocasiones a las Antillas y a la ciudad natal de Césaire, sin embargo, en las siguientes traducciones, por su variación en las decisiones léxicas, pareciera que estamos leyendo la descripción de dos lugares diferentes. Uno de los elementos que evidencian mejor esta divergencia traductora es la enumeración en el siguiente fragmento.

Lo primero que noté es que “incapable de croître selon le suc de cette terre” deriva en dos interpretaciones: por un lado, la de Bartra, que reconoce y mantiene la metáfora en “suc” a través de una estrategia literal; por otro lado, la de Rivas y Bradu que, apelando a recursos como el embe-

llecimiento, el alargamiento y la clarificación, explicita el sentido metafórico de “suc” y refuerza su interpretación con el adjetivo “nutrida”. En el caso de los adjetivos que siguen, ambas traducciones privilegian sentidos diferentes. Bartra traduce “embarrassée” como “perpleja”, adjetivo que designa a alguien “dudoso, incierto” (DLE) alejándose del sentido original de “embarrassée” que se refiere generalmente a alguien “encombré, gêné” pero también alguien que “manifeste de l’embarras” (CNRTL), lo que resulta en un empobrecimiento cualitativo. En su propuesta, Rivas y Bradu optaron por “impedida”, que vehicula el primer sentido del original; sin embargo, más adelante, traducen “réduite” como “sometida” e insertan una connotación de subyugación inexistente en el pasaje, por lo que caen en un empobrecimiento cualitativo.

En el caso de “en rupture de faune et de flore”, pasa algo similar, pues, mientras que la traducción de Bartra persiste en su literalidad, la propuesta de Rivas y Bradu desvía las posibilidades interpretativas al optar por “agotamiento”, palabra con connotaciones ambientales y ecológicas. Es posible que exista una intención de homogeneización fortalecida por las numerosas apariciones de empobrecimiento y racionalización que se pueden observar en otros pasajes. Al decantarse por un léxico alejado del que se usa originalmente y que tiene connotaciones diversas como en el caso de arriba, las traducciones

Ejemplo 6

Original	Bartra	Rivas y Bradu
encore un vieillard à assassiner un fou à délivrer (1983, p. 63)	todavía un viejo mar por asesinar un loco por entregar (1983, p. 125)	aún un viejo que asesinar un loco que liberar (2008, p. 74)

Ejemplo 7

Original	Bartra	Rivas y Bradu
Et à moi mes danses mes danses de mauvais nègre (1983, p. 63)	Y para mí mis danzas Mis danzas de mal negro" (1969, p. 127)	¡A mí, mis danzas! mis danzas de negro malo (2008, p. 74)

pierden la textura original, lo que a su vez afecta las redes significantes subyacentes.

En el siguiente ejemplo, a diferencia de los que he presentado antes, no hay elementos polisémicos, ni alguna figura o imagen predominante; sin embargo, las traducciones son totalmente contrarias.

Por un lado, Bartra traduce "délivrer" como "entregar", creando un contrasentido, pues "délivrer" significa "tirar de captivité" o "rendre libre, indépendant" (CNRTL). El traductor parece haber tomado en cuenta el otro sentido del verbo que normalmente se emplea con objetos inanimados: "donner, remettre", causando así un empobrecimiento y desviando las posibilidades interpretativas. Por el otro, Rivas y Bradu, eligieron "liberar", opción que vehicula adecuadamente el sentido del original. En el mismo ejemplo, Bartra, a diferencia de otros pasajes, recurre al alargamiento al añadir "mar" en donde no se encuentra en el original.

En el último ejemplo, se aprecia cómo las pequeñas decisiones logran afectar las posibilidades interpretativas en un texto. Bartra, por su parte, traduce "mauvais nègre" como "mal negro", conservando con su literalidad el sentido de esta frase: un negro "que se opone a la lógica

o a la moral" (DLE), que no es aceptable. En su traducción, Rivas y Bradu privilegiaron el sentido más usual de "malo", "de valor negativo" o "malvado" (DLE), a través de la posposición del adjetivo. En este caso, la decisión afectó las redes significantes del poema al darle una connotación negativa (en lugar de "insumiso") a la figura del negro, lo que causa también un empobrecimiento cualitativo.

6. CONCLUSIONES

Como se pudo ver a lo largo del análisis, los pasajes traducidos que concentran más diferencias son aquellos esencialmente nominativos, enumeraciones y momentos del poema en el que abundan las descripciones, lo que no quiere decir que aquellos que tengan una estructura más narrativa y lineal no se vean afectados por las tendencias deformantes.

Además del análisis textual, el de los proyectos de traducción, así como del compromiso personal, literario y político de los traductores fue esencial para comprender las decisiones traductoras. En este sentido y, aunque hace falta un análisis más profundo de ambas traducciones, puedo

138 concluir que la traducción de Bartra forma parte de un proyecto ideológico y cultural concreto en el contexto de un régimen dictatorial en el México de los años 60. La publicación, en consecuencia, está inevitablemente vinculada con el auge de las ideologías de izquierda y el anticolonialismo, temas privilegiados en el catálogo de ERA. A pesar de esto, en la traducción no se hace evidente una intención de manipulación política, pues Bartra recurrió a la literalidad en muchos casos y, a pesar de su trayectoria como poeta, no buscó imponer una estética particular a esta obra. En realidad, como lo menciona en su prefacio, la intención de este proyecto era dar a conocer en el ámbito hispano un Césaire universal; y, por medio de la literalidad, preservar lo mejor posible el estilo de la última capa del palimpsesto.

En el caso de la traducción de Rivas y Bradu, puedo añadir que las características del compendio *Para leer a Aimé Césaire* (2008) sugieren que su intención fue presentar los principales textos del poeta para darlo a conocer en el contexto hispanoamericano como parte de un proyecto editorial y cultural fomentado por instancias gubernamentales, una mexicana y una francesa. Esta publicación surgió en un momento en el que era necesario recordar al autor e insistir en el carácter monumental de su obra, poco después de su fallecimiento. En este sentido, se trataría de una traducción-introducción (Bensimon, 1990), en la que, sin embargo, no se buscó la extrema fidelidad al texto fuente ni se agregó un aparato de notas y comentarios. Por el contrario, la traducción demuestra la total independencia de los traductores Rivas y Bradu, que, al recurrir al empobrecimiento y a la racionalización en la mayoría de los casos afectaron las redes significantes del poema. Esto ya se anunciaba cuando los traductores firmaron el poema como “versión” y no como “traducción”, creando así un texto diferente, con connotaciones y redes significantes distintas.

Considero que la predilección de estos proyectos de traducción por las ediciones posteriores a la definitiva de 1956 no fue meramente una cuestión de suerte o de cercanía temporal. Más que eso, ambas traducciones se dieron en momentos en los que Césaire ya era un autor y político consagrado y el *Cahier* ya era una obra-monumento, aspectos que las traducciones debían reflejar independientemente de si desconocían o no las versiones anteriores del poema.

Finalmente, quisiera insistir en que los juicios o caracterizaciones que he emitido sobre las diferentes soluciones propuestas por los traductores tienen el objetivo de comprender de forma más amplia el fenómeno de la traducción literaria, y, en particular, la relación entre los elementos contextuales y las decisiones a nivel textual, en casos como el del *Cahier*, en el que conviven factores culturales, lingüísticos e ideológicos complejos. Se espera haber contribuido a llenar ciertos vacíos en el estudio de las traducciones de la obra de Césaire, además de motivar una retraducción de la misma en un futuro. En este sentido, la propuesta de analítica de Berman (1999, 2009) permite construir un puente entre estos niveles de análisis a pesar de la subjetividad y de las connotaciones negativas de ciertos juicios que esta tarea crítica inevitablemente trae consigo.

REFERENCIAS

- Aïta, M. (2014). Spécificités de la traduction du Cahier d'un retour au pays natal vers l'espagnol. *Présence Africaine*, 1(1), 211-217. <https://doi.org/10.3917/presa.189.0211>
- Abrams, D. S. (2009). Agustí Bartra. *Visat*, 7. <http://www.visat.cat/espai-traductors/esp/traductor/215/agusti-bartra.html>.
- Añón, V. (2012). Ediciones Era y Joaquín Mortiz: de los comienzos al catálogo. En *Memoria Académica, (Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012)*. Universidad Nacional de La

- Plata <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1919/ev.1919.pdf>
- Arnold, A. J. (2004). Césaire's notebook as palimpsest: The text before, during, and after World War II. Trad. S. T. Allen. *Research in african literatures*, 35(3), 133-140. <www.jstor.org/stable/3821298>
- Arnold, A. J. (2008). Beyond Postcolonial Césaire: Reading *Cahier d'un retour au pays natal* historically. *Forum for Modern Language Studies*, 44(3), 258-275. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqn012>
- Arnold, A. J. (2014). De l'importance d'une édition génétique de l'oeuvre de Césaire. *Genesis*, 39, 201-208. <https://doi.org/10.4000/genesis.1410>
- Bensimon, P. (1990). Présentation. *Palimpsestes*, 4, IX-XIII. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>
- Berman, A. (1990). La retraducción como espacio de la traducción. *Palimpsestes*, 4, 1-17. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- Berman, A. (1999). *La traducción et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- Berman, A. (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Trad. F. Massardier-Kenney. The Kent State University Press.
- Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: marea magnun terminológica en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de Traducción*, 1, 59-72. <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477>
- Brisset, A. (2004): Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traducción. *Palimpsestes*, 15, 39-67. <https://doi.org/10.4000/PALIMPSESTES.1570>
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire: La traducción como intercambio desigual". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 7-20. <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804>
- Césaire, A. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal*. Pról. y trad. A. Bartra. Era.
- Césaire, A. (2008). Cuaderno de un retorno a la tierra natal. En P. Ollé-Laprune (Ed.), *Para leer a Aimé Césaire* (pp. 33-76). Trad. F. Brađu y J. L. Rivas. Fondo de Cultura Económica.
- Depestre, R. (1985). *Buenos días y adiós a la negritud*. Casa de las Américas.
- Fuentes Reyes, L. A. (2019). *Independencia y edición: estudio sobre la producción de libros en Chile y México (1960-2017)* (Tesis de maestría). Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170136>
- Fondo de Cultura Económica (s. f.). Philippe Ollé-Laprune. *Fondo de Cultura Económica*, <www.fcede.es/site/es/autores/autor_detalle.aspx?idAutor=2561>
- Gallegos Rosillo, J. A. (2017). Traducción y recreación en poesía (en torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke). *TRANS: Revista de traductología*, 2, 21-31. <https://doi.org/10.24310/TRANS.1998.v0i2.2352>.
- Gil, A. (2011). Bridging the middle passage: The textual (r)evolution of Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*. *Canadian Review of Comparative Literature*, 38(1), 40-56. doi:10.17613/m6rg62
- Hale, T. A. (2013). Césaire and the challenge of translation: The example of *Strong men* by Sterling Brown. *Comparative Literature Studies*, 50(3) 445-457. doi:10.5325/complitstudies.50.3.0445
- Hale, T. A. (1981): Two decades, four versions: The evolution of Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*. En C. Parker (Ed.). *When the drumbeat changes* (pp. 186-195). Three Continents.
- Howlett, M.-V., y Fonkoua R. (2009). La maison Présence Africaine, *Gradhiva*, 10, 106-133. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1537>
- Laforgue, P. (2012). Le Cahier d'un retour au pays natal de 1939 à 1947 (de l'édition *Volontés* à l'édition Bordas): étude de génétique césairienne. *Études françaises*, 48(1), 131-179. <https://doi.org/10.7202/1012898ar>
- Maguire, E. A. (2013). Two returns to the native land: Lydia Cabrera translates Aimé Césaire. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 17(3), 125-137. <https://doi.org/10.1215/07990537-2379045>
- Mendoza, R. (Ed.) (2012). *Una temporada de paraíso: en la compañía de José Luis Rivas*. Universidad Veracruzana.
- Nova Ramírez, V. I. (2013). *Arnaldo Orfila Reynal. El editor que marcó los cánones de la edición latinoamericana* (Tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana. <http://hdl.handle.net/11191/7149>
- Pérez Martínez, H. (1994). Reseña de *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1994)* de Víctor Díaz Arciniega. *Relaciones*, 16(60), 311-315. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/060/VictorDiazArciniega.pdf>.

- 140 Poniatowska, E. (2011). Doctorado honoris causa de la UAM a Neus Espresate. *La Jornada*, 11 de marzo, <<https://www.jornada.com.mx/2011/03/08/opinion/a05a1cul>>
- Rodríguez Sierra, B. (2009). *La industria editorial en México: su evolución y participación en el desarrollo de colecciones de bibliotecas* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/9578/1/T31317.pdf>>
- Ruiz Casanova, J. F. (s. f.) Biografía y catálogo de traducciones de Agustí Bartra. *Saltana*. <<http://www.saltana.org/2/tsr/56.htm#.YHH5IehKjIU>>.
- Vargas, R. (2011). Cuarenta aniversario de Editorial Era. *Revista Proceso*, 23 de febrero. <<https://fredalvarez.blogspot.com/2011/01/cuarenta-aniversario-de-editorial-era.html>>