



Universidad Nacional
Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Poesía y traducción: 12 poemas de *Pigments* de Léon-Gontran Damas

Traducción Comentada

Que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras francesas)

PRESENTA

ESTEBANIA TEYELIZ MARTÍNEZ JIMÉNEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. TATIANA SULE FERNÁNDEZ

REVISORA: DRA. MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL

Ciudad Universitaria, Cd. de México
2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
1. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN.....	10
1.1. ¿Es posible traducir poesía?	12
1.2. Teoría del <i>skopos</i>	15
2. LA VIDA Y OBRA DE LÉON-GONTRAN DAMAS	19
2.1. Breve biografía	19
2.2. La Negritud	22
2.2.1. Antecedentes históricos	22
2.2.2. Situación literaria y social	24
2.2.3. El movimiento	26
2.2.4. Léon-Gontran Damas y la Negritud.....	28
2.3. La obra: <i>Pigments</i>	29
3. LOS POEMAS Y SU TRADUCCIÓN	31
4. COMENTARIO A LA TRADUCCIÓN	46
1. Léxico	47
a. Expresiones	47
b. Juego de Palabras	47
d. Modulaciones, transposiciones y cambios	50
e. Registro de lengua	51
2. Imágenes	52
3. Ritmo	57
4. Pérdidas o ganancias	62
a. <i>Pérdidas</i>	62
b. <i>Ganancias</i>	63
CONCLUSIÓN.....	65
BIBLIOGRAFÍA	67

*We could be destroyed, but never defeated.
After all the battles,
We will be the conquerors in our love...*

Agradecimientos

La vida es un camino infinito de inicios y finales, por fin se concluye este ciclo. Y sólo queda agradecer a todos los que me ayudaron...

A mis profesoras Laura López, Mado Isibasi, Haydée Silva, por haberme enseñado tanto...

A Tati Sule por haber sido tan paciente y por ser mi guía...

A Cristina Azuela, por su valiosa amistad...

A mis amigos, especialmente a Nadia, por tu gran apoyo y ayuda, je t'en remercie ici de tout mon cœur...

A Jess Cano, por su ayuda.

A Lily, grazie, ti voglio bene.

A mi familia, merci Maman por estar siempre ahí, a mi papá, a Román, Yecti, Mémé y Citlali.

Dedicatoria

A mi abuela Mémé

A mi abuelo Elohim

A mi Rupis

A ti...

Si je te parle c'est pour mieux t'entendre
Si je t'entends je suis sûr de te comprendre

Si tu souris c'est pour mieux m'envahir
Si tu souris je vois le monde entier

Si je t'étreins c'est pour me continuer
Si nous vivons tout sera à plaisir

Si je te quitte nous nous souviendrons
En te quittant nous nous retrouverons...

Certitude, Paul Éluard¹

Je t'aime à mourir...

¹ Estoy seguro...

Si hablo contigo es para poder escucharte
Si te escucho, podré comprenderte
Cuando tú sonríes, llenas mi ser
Cuando tú sonríes, me regalas el mundo
Al abrazarnos, nos volvemos uno
A tu lado, dichoso todo puede ser
Si te dejo, nos recordaremos
Al dejarte, nos reencontraremos...

(Traducción propia)

INTRODUCCIÓN

Desde temprana edad me sumergí en la poesía. Siempre me gustó. Siempre me encantó, tal como la magia hechiza a los niños. ¿Traducir poesía? Pero, ¡en qué problema te has metido!, me decían. Ya lo creo, sin embargo, seguí el camino, esa vereda de palabras que vuelan y a veces se pierden... Senderos que se bifurcan como contaba Borges, se entrelazan y luego se van en distintas direcciones, y a la vez en la misma. Ser el mismo y ser otro, Paz decía:

Las palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en ‘otra cosa’. Ser ‘otra cosa’ quiere decir ser la ‘misma cosa’: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son. Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y, asimismo, es otra cosa: imagen.²

Así, para ser poesía, la palabra necesita ir más allá con el fin de recobrar su naturaleza original y producir una imagen. “El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas. El poema, sin dejar de ser palabra e historia, trasciende la historia”³.

Por esa razón, se puede decir que los poemas de Léon-Gontran Damas –a quien presento en este trabajo– trascienden la historia, su historia. Y pueden llegar a este tiempo y a este espacio, alejados de su producción original. Pertenecen pues, a ese lugar infinito adonde van todos los poemas y crean la unidad de la poesía. Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía. El ser humano ha buscado, constante, el sentido a la vida y, a través de la poesía, ha logrado expresar lo que guarda en lo más profundo: sus preocupaciones, sus penas y sus alegrías. De ahí la importancia de la poesía; porque desde una individualidad el ser humano se plantea las grandes interrogantes de la existencia y las comparte con los demás.

En la carrera de letras francesas, por lo general se le da prioridad a la literatura originaria de Francia. Sin embargo, a lo largo de mis estudios, descubrí que había escritores de otros países, que escribían en francés, pues estos territorios fueron colonizados en el siglo

² Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 22

³ *Ídem*, p. 22

XVI. Así conocí el movimiento de la Negritud, el cual me inspiró pues reivindicaba la existencia de una raza oprimida y forzada a olvidar sus raíces, que reclamaba un lugar en el mundo.

Elegí a este poeta porque, de los tres fundadores de la Negritud, es el menos conocido aunque no por ello el menos importante y, al traducir sus poemas, quería compartir su obra con el público hispanohablante, ya que lo que ellos reclaman, es aún válido hoy en día. Su obra merece ser dada a conocer por los valores de unión y armonía que en ella aparecen, además de la crítica a un sistema opresor, que borra las diferencias. Actualmente, estamos inmersos en otro sistema que se comporta de la misma manera, pues desvaloriza las diferencias, a pesar de que la diversidad compone la riqueza del mundo. Justamente, esta crítica se puede extender a la globalización, que está acabando con la diversidad de lenguas, culturas, y de especies (biodiversidad), por su uniformidad, su avaricia y egoísmo.

Así, los objetivos que se pretenden alcanzar en esta tesina son:

1. Presentar la traducción de doce poemas de la obra *Pigments*.
2. Identificar y analizar los principales problemas traductológicos que se enfrentaron en esta traducción.

El trabajo se divide en tres secciones, la primera aborda el tema de la traducción desde perspectivas teóricas, el gran debate sobre la posibilidad e imposibilidad de traducir y sobre todo, de traducir poesía. Plantea los problemas que enfrenta un traductor literario y de poesía, ya que éste tiene que hacer una elección respecto a lo que quiere transmitir. Así, se presenta la teoría del *skopos*, que considero es la más adecuada para traducir los poemas de Damas, puesto que ésta se enfoca en ofrecer una traducción centrada en la finalidad que se pretenda alcanzar.

Por otro lado, son de vital importancia el autor y su obra, ya que el traductor debe tener un conocimiento no sólo de la lengua sino también del momento en el cual se produjo la obra y bajo qué circunstancias. Así, en la segunda parte de este trabajo, se expone la vida de Damas y el contexto en el cual germinaron sus escritos. Su poemario *Pigments*, aunque redactado en francés, es una búsqueda y defensa de la civilización negra que fue oprimida y sepultada por la colonización francesa. Por lo tanto y a grandes rasgos, su obra pertenece a

un movimiento literario, pero también social, que surgió en la década de 1930 y que fue fundamental para el desarrollo de la conciencia de la raza negra de los países colonizados.

En la última parte, se ofrecen doce poemas del libro, en su versión original, con su respectiva traducción comentada para analizar los cambios que se realizaron y la solución que se propone a los problemas traductológicos. En consecuencia, las notas fueron diversas dependiendo del tipo de dificultad, y se trataron de agrupar en tres categorías principales: léxico, imagen y ritmo. Si bien se hizo esta distinción, las tres categorías están relacionadas entre sí, pues conforman el conjunto de cada poema.

Dicho lo anterior, quiero destacar que a través de esta traducción comentada de los poemas de Léon-Gontran Damas, opté por traducir poesía porque para mí la poesía da vida al alma. Pues como define Meschonnic, el poema es “la transformación de una forma de lenguaje por una forma de vida y la transformación de una forma de vida por una forma de lenguaje”⁴.

Pero ¿cómo distinguir la poesía de la prosa? Se ha hecho la distinción, en que la poesía es en verso, con rimas y formas métricas y la prosa no. Sin embargo, han surgido por ejemplo el verso libre o la prosa poética, por ello Meschonnic no está de acuerdo con esta separación. Para este autor, lo que es importante destacar es un pensamiento poético. “El pensamiento poético es la manera particular cómo un sujeto transforma, al inventarse, los modos de significar, sentir, pensar, comprender, leer, ver y de vivir en el lenguaje. El pensamiento poético es lo que transforma la poesía”⁵. Por su parte, Paz⁶ subraya que lo que diferencia a la poesía de la prosa, es el ritmo, pues sin él, no hay poema.

El poema se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición y recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta⁷.

⁴ Entrevista realizada el viernes 2 de Noviembre de 2007. Esta entrevista forma parte del libro: *Henri Meschonnic: Conversaciones*, que publicará Editores Argentinos, de próxima edición.

⁵ “La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s’y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir - de vivre dans le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie”. Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*, 1999, p. 30.

⁶ Octavio Paz, p. 68

⁷ *Ídem*, p. 69.

Así, los poemas de Damas aquí presentados, son un conjunto de formas y ritmos, que muestran su pensamiento poético.

Meschonnic recalca que “el objetivo de la traducción ya no es sólo el sentido, sino más allá del sentido, y que lo incluye: el modo de significar”⁸. Así, el traductor entonces se convierte en un puente que se da entre dos culturas, pero no sólo para transmitir la información de una lengua a otra, sino para ir más allá y traer a su vez el pensamiento. Aparece entonces como el navegante de una barca que une dos orillas y que trae, desde la lejanía al presente, esta poesía como un grito estancado, que renace en las voces de los oyentes de hoy día.

⁸ “L’objectif de la traduction n’est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l’inclut : le mode de signifier”. Henri Meschonnic, *Op. cit.*, 1999, p. 100.

1. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

“Le traducteur est un écrivain d’une singulière originalité, précisément là où il paraît n’en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l’abolir, mais pour l’utiliser, afin d’éveiller, dans la sienne, par les changements subtils ou violents qu’il lui apporte, une présence de ce qu’il y a de différent, originellement, dans l’original”⁹.

Maurice Blanchot

La traducción forma parte de la vida cotidiana del ser humano, aunque muchas veces su presencia pase inadvertida. Se da en todas partes y no sólo entre lenguas diferentes (traducción interlingüística) sino también dentro de una misma lengua (traducción intralingüística). Sin embargo, como George Steiner dijo en su importante obra *Después de Babel*: “la traducción no ha sido un tema de primera importancia en la historia de la literatura. En el mejor de los casos, ha figurado en ella de un modo marginal”¹⁰. No obstante, se ha practicado desde siempre y muchos traductores y escritores han tratado de definirla y crear teorías acerca de este tema.

El término “traducción” viene del verbo en latín “traducĕre” que quiere decir “conducir al otro lado, pasar”¹¹. En el *Diccionario de Lingüística*¹², encontramos que “la traducción es la operación consistente en reproducir un enunciado codificado en una lengua, llamada a menudo fuente, según el código de otra lengua, llamada destino”. Así, se entiende que para traducir bastaría con verter las palabras de un idioma a otro, ya que es un proceso que implica un cambio para transmitir información a otro destino. Sin embargo, la tarea resulta más compleja, pues las palabras se desarrollan en un contexto que les confiere un

⁹ “El traductor es un escritor de una originalidad singular, justamente ahí donde parece no reivindicar ninguna. Es el maestro secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirla, sino para utilizarla, con el fin de despertar en la suya, por los cambios sutiles o violentos que él provoca, una presencia de lo que hay de diferente, desde el origen en el original”.

Todas las traducciones son mías, salvo una especificación diferente.

¹⁰ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, 2001, p. 278. Esta obra se centra en los misterios de la traducción y la comunicación.

¹¹ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2002. t.II, p. 1274.

¹² Enrique Montanillo Merino, dir., *Diccionario de Lingüística*, 1991, p. 287, citado por Jerónimo Valdés en *Lingüística y traducción*, 2003, p. 24.

significado particular a cada una. Si el texto original proviene de una cultura lejana muy diferente a la de los receptores de la traducción, transmitir al nuevo destinatario algunos elementos (conocimientos compartidos, situación social y política, alusiones culturales, costumbres populares) con los que no esté familiarizado, se volverá un acto complicado. Traducir se torna entonces un proceso condicionado por las diferencias espaciales, temporales y culturales que aparecen entre el destinatario de un texto original y el de una traducción.

Por estas razones, se ha llegado a la conclusión de que no es posible traducir, aunque contra esta idea se levante la práctica milenaria de los traductores. Georges Mounin considera que, cuando alguien se refiere a la imposibilidad de la traducción, “se piensa en esas connotaciones que ponen en tela de juicio no sólo la posibilidad de traspaso de civilización a civilización, [...] de lengua a lengua, sino, finalmente de individuo a individuo”¹³, lo cual hace pensar en lo que en lingüística se denomina idiolecto, que se refiere al conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo. Por eso, el lingüista Leonard Bloomfield opina que es posible traducir, pero sólo si se trata de los significados denotativos de un texto: “en lo tocante a la denotación cualquier cosa que se pueda decir en una lengua, puede sin ninguna duda decirse en otra”¹⁴ y a causa de la existencia de los universales que comparten todas las lenguas, presentados por Mounin¹⁵. El lingüista francés argumenta que todas las lenguas comparten universales, los cuales son cosmogónicos, biológicos, fisiológicos, psicológicos, sociológicos y hasta lingüísticos; y permiten así encontrar coincidencias entre las diversas lenguas. Para Octavio Paz, “gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro”¹⁶ y a la vez, nos damos cuenta de las similitudes que compartimos; en las cosas fundamentales somos muy parecidos, lo que refuerza la idea de los universales. No obstante, se juzga imposible traducir los significados connotativos y la literatura está llena de ellos.

¹³ Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, 1977, p. 199.

¹⁴ Leonard Bloomfield, *Language*, pp. 277-278, citado por Georges Mounin en *Los problemas teóricos de la traducción*, 1977.

¹⁵ Georges Mounin, *Ídem*, “Capítulo XII Los universales del lenguaje”, pp. 223-258.

¹⁶ Su ensayo “Traducción: Literatura y literalidad”, que apareció por primera vez en 1971 y dos años más tarde, fue incluido en *El signo y el garabato*, es un texto merecedor de análisis pues propone la visión que tiene Paz acerca de la traducción y en particular de la traducción poética. Octavio Paz, *Traducción: Literatura y literalidad*, 1971, p. 13.

1.1. ¿Es posible traducir poesía?

Este género literario trabaja un complejo conjunto de sistemas de significado que se presenta a distintos niveles. En primer lugar, por la polisemia que se despliega, tanto a nivel morfológico, como léxico y semántico. Por otra parte, la poesía generalmente se cree intraducible pues, como advierte Paz, “es un tejido de connotaciones”¹⁷. Finalmente, cada palabra en un poema es única, “el poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables”¹⁸.

Todo poema tiene un contenido semántico y una estética formal propios, que constituyen su modo de expresión particular. La traducción de poemas en verso es uno de los grandes problemas que se le plantean al traductor, de acuerdo con lo que señala Valentín García-Yebra:

...si el traductor se decide a favor del verso, (...) forzosamente omitirá muchos valores expresivos del original, y pondrá quizá en la traducción otros de su cosecha, que acaso no cuadren con el designio del autor del poema. Si, por el contrario, elige la prosa, perderá todo lo vinculado al verso, que puede ser esencial para el poema¹⁹.

Incluso, aunque el poema sea en verso libre, hay una estructura formal y una serie de decisiones que afectan su forma.

En la poesía se crea entonces, un vínculo único entre la forma y el contenido que, al experimentar el proceso de traducción, invariablemente termina por desintegrarse. Por ello, para Roman Jakobson también, por definición traducir poesía es imposible, dado que en ella el significado y la forma son igualmente importantes, además de que un poema implica nociones de ritmo, sonoridad, musicalidad, además de imágenes y metáforas...; la forma tiene una significación propia, y por tanto, para trasladarla a otro idioma sería necesario crear la misma forma; así Jakobson piensa que lo único posible es la transposición creadora: “transposición al interior de una lengua –de una forma poética a otra–, transposición de una

¹⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 15.

¹⁸ Octavio Paz, *Ídem*, p. 41.

¹⁹ Valentín García-Yebra, *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, 1989, p. 141. Se trata de la conferencia: “Traducción de poemas en verso”, leída en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, en agosto de 1974.

lengua a otra, o finalmente transposición intersemiótica –de un sistema de signos a otro”²⁰. Transposición quiere decir elaborar una obra que trate de conseguir los mismos efectos de la obra fuente, aunque sea de manera diferente, pero no es una traducción, implica dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes. Esta idea de transposición lleva a pensar en el término de transcreación, que utilizan los concretos brasileños²¹, quienes toman en cuenta mucho a Jakobson, sobre todo en la cuestión de lo “interior” de una lengua, pues ellos hablan de una creación más allá de una simple traslación a partir del objeto traducido, es decir, crear una forma y un sentido únicos a la lengua de llegada, para que lo traducido tenga una vida propia.

Sin embargo, en su ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, Paz no concibe que la poesía no se pueda traducir, pues va en contra de la imagen que él se ha hecho de la poesía y de su universalidad. Todos escribimos el mismo poema, aunque sea en lenguas distintas, porque los temas son siempre los mismos, la diferencia consiste en el cómo, en la manera de tratarlos, en la expresión y a la vez, cada persona tiene su experiencia propia y única. Cabe mencionar que esto recuerda la idea de Jorge Luis Borges acerca del libro infinito, tal como aparece en su cuento *El libro de arena*²² “Las listas de palabras son distintas (entre lenguas) pero el contexto, la emoción y el sentido son análogos”²³. Las palabras son movimiento, se vuelven paisajes y nos hacen imaginar ambientes, sensaciones... “Los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan”²⁴, utilizando circunlocuciones (lo que significa que cualquier palabra, oración o idea se puede explicar y definir gracias a otras palabras y otros recursos que parezcan más claros y precisos), se puede llegar a ambientes análogos, y eso significa crear un universo nuevo. “El poema es entonces un caracol en donde resuena la

²⁰ “transposition à l’intérieur d’une langue –d’une forme poétique à une autre–, transposition d’une langue à une autre, ou, finalement transposition intersémiotique –d’un système de signes à un autre”. Roman Jakobson, “Aspects linguistiques de la traduction” en *Essais de linguistique générale*, 1963, p. 86.

²¹ En 1952, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari formaron el grupo Noigandres en São Paulo, que más adelante conduciría a la fundación del movimiento de poesía concreta. En este género de poesía, lo visual y lo espacial tienen el mismo nivel de importancia que la rima y el ritmo en la poesía lírica.

²² Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, 1975.

²³ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y literalidad*, 1971, p. 16.

²⁴ Octavio Paz, *Ídem*, p. 11.

música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal.”²⁵

Esto suscita entonces una paradoja. Por un lado, la poesía es “universal”, debería pues entenderse y sentirse en cualquier rincón de la tierra; y por otro, es intraducible, ya que cambia si se transfiere a otra lengua; se pierden tanto los significados como la forma al pasar de un código lingüístico a otro.

En mi opinión, traducir poesía es muy difícil, pero no imposible. El traductor tiene que hacer el mayor esfuerzo para lograr recrear el sentido, la forma, el ritmo y la sonoridad del poema, aunque a veces resulte tan complicado que se deba tomar una decisión, enfocándose en lo que se quiere transmitir. De este modo, la traducción es un trabajo preciso y delicado, donde se hace un análisis profundo de cada palabra y su relación con el conjunto. Además, resulta indispensable contar con un conocimiento profundo del estilo del escritor, sin olvidar la historia y geografía de la época en que el texto fue escrito o en el que se desarrolla.

Pero el proceso implica también un acto de interpretación por parte del traductor. Se podría creer que sólo los poetas deberían traducir poesía, pues se considera que sólo ellos pueden sentir lo que el otro poeta quiso decir; sin embargo, “en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores, porque casi siempre usan el poema ajeno como punto de partida para escribir su poema”²⁶ y lo que realmente deberían lograr es un poema análogo al poema original.

En conclusión, en la traducción poética, tras experimentar un deseo de compartir un conjunto de palabras lejanas, el traductor decide transformarlas, apropiarse de ellas y volverlas un nuevo texto. Traducir indudablemente implica un cambio, como menciona Maurice Blanchot “la traducción consiste en formular una igualdad a partir de una alteridad...volviendo visible lo que hace que cualquier obra sea siempre “otra”, movimiento del cual hay que tomar precisamente la luz que esclarecerá con transparencia, la

²⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 13.

²⁶ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y literalidad*, 1971, p. 20.

traducción”²⁷. El texto de llegada es Otro, sin embargo es el mismo, ya que debe mantener la esencia del original.

Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vacarse. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo²⁸.

1.2. Teoría del *skopos*

Si bien varios teóricos se han esforzado por encontrar la mejor estrategia para traducir un texto, aquí se presenta la teoría del *skopos* (escopo) como alternativa para traducir los poemas de Damas.

En 1978, Katharina Reiss y Hans Vermeer²⁹ desarrollaron una teoría general de la translación, llamada la teoría del *skopos*. En griego, *skopós* significa finalidad, objetivo, función. El principio más importante es el de la finalidad de la traducción. Definieron su teoría como una teoría compleja de la acción, ya que texto y acción tienen un objetivo determinado (escopo).

La traducción y la interpretación tienen funciones múltiples: transmitir un mensaje con la ayuda de “acciones” (textuales) a otra cultura, distinta de aquella en que el mensaje se originó; inspirar un nuevo mensaje, distinto del primero (p. ej. cuando se traduce poesía lírica), o simplemente estimular una nueva intertextualidad³⁰.

Así, la propuesta de estos teóricos consiste en aceptar que hay diferentes formas de traducir un texto, pero todo depende de la finalidad de comunicación que se quiera alcanzar.

²⁷ “la traduction consiste à formuler une identité à partir d’une altérité... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours ‘autre’, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction”. Maurice Blanchot, “Reprises”, NRF, n° 93, citado por Fernand Verhesen en *À la lisière des mots. Sur la traduction poétique*, 2003, p. 6.

²⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 133.

²⁹ Hans Vermeer y Katharina Reiss, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, 1996.

³⁰ Hans Vermeer, “Reflexiones preliminares sobre retórica y estilística en la traducción” en *Acta Poetica*, 25-1, 2004, p. 15.

De acuerdo con esta teoría, existen varios tipos de traducción y cada uno responde a una finalidad específica.

La *traducción palabra-por-palabra*, llamada versión interlineal, que el lingüista utiliza para estudiar lenguas aún desconocidas. Este método ayuda a determinar y a plasmar las estructuras divergentes en parte o en su totalidad de aquella lengua. El resultado no es un texto equivalente al original, ya que en la cultura de partida, éste servía de forma inmediata a la comunicación, mientras que la versión interlineal resulta ininteligible para el lector que desconoce la lengua de partida.

La *traducción literal*, que se diferencia de la versión interlineal ya que se adapta a las normas sintácticas de la lengua final.

La *traducción filológica* que corresponde al postulado de Schleiermacher, “acercar el lector al autor”, y se conoce también como traducción *exotizante*. Ésta se propone informar al lector de la lengua final acerca del modo en que el autor del texto original se comunica con los lectores del texto original. Siguiendo este objetivo se “reproducen” en la lengua final no sólo las dimensiones sintáctica y semántica de los signos lingüísticos del texto de partida, sino también su dimensión pragmática, llegando incluso a enajenar por completo la lengua final. No se puede decir que el resultado sea un texto equivalente, pues el lector del texto de partida lo leía como algo natural, ya que su lengua no sufría ningún tipo de alteración. Repetidamente y a lo largo de la extensa historia de la traducción, se ha considerado este método como el ideal por excelencia de toda traducción, por lo menos para cierta clase de textos, especialmente los filosóficos y las obras literarias.

La *traducción* denominada *comunicativa*, ocurre cuando la información sobre una oferta informativa se da mediante la “imitación” de la oferta informativa del texto de partida con los recursos de la lengua y cultura final. Es una traducción que, con idéntica función, pueda servir en la cultura final de forma inmediata a la comunicación (ya sea cotidiana, literaria o artístico-estética) y que al mismo tiempo sea equivalente al original, es decir, posea el mismo valor en todas sus dimensiones (sintácticas, semánticas y pragmáticas). Se espera que este tipo de traducción se lea como un original.

Y por último, se menciona la *traducción creativa*. La cual permite al traductor tomar como base el texto original y hacer una versión modificada a su gusto, que incluso podría considerarse como otro texto.

Al traducir cualquier texto, aparece la pregunta ¿a quién va dirigida la traducción? En primer lugar, surge el conflicto entre dos tendencias opuestas en la manera de traducir. ¿A quién beneficiará el traductor? Schleiermacher, al que se le adjudica esta distinción, propone dos métodos con una finalidad específica para cada uno. “O bien el traductor deja lo más tranquilo posible al escritor y mueve al lector hacia él, o bien deja al lector lo más tranquilo posible y mueve al escritor hacia él”³¹.

Para el primer método, el traductor se esfuerza por sustituir con su trabajo el conocimiento de la lengua original del que el lector carece. Esta forma sería el modelo “clásico”, conservador y tradicionalista. Cuanto más se aproxime la traducción a los giros del original, tanto más extraña será la impresión que el lector reciba, dándole así una apariencia exótica. Schleiermacher atribuía mérito a esta forma de traducir por dos condiciones “que la intelección de obras extranjeras sea conocida y deseada, y que se conceda cierta flexibilidad a la lengua nacional misma”³². Más de un siglo después, en 1937, Ortega y Gasset defendía esta postura: “Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción”³³, pues consideraba que lo importante era mostrar de manera inteligible, las diferencias, el carácter exótico y distante de la lengua traducida.

Por el contrario, en el segundo caso, el traductor trae el autor al mundo de los lectores y lo hace semejante a ellos, como si fuera uno de ellos. Se trata de traducir para el público receptor de dicha traducción. Este método está orientado al sistema al que se traduce y llevado al extremo, termina siendo una “adaptación”.

Las dos corrientes pueden ser válidas, dependiendo de lo que se quiere priorizar (todo depende del escopo). Aunque Schleiermacher niega la posibilidad de combinar los dos modelos, dentro de la teoría del *skopos*, se toma la idea de la oferta informativa (OI) que

³¹ Friedrich Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, 2000, p. 47. Ensayo que su autor leyó el 24 de junio de 1813, en la Real Academia de Ciencias en Berlín.

³² Friedrich Schleiermacher, *Ídem*, p. 76.

³³ José Ortega y Gasset, “Misericordia y Esplendor de la traducción” en *El libro de las misiones*, 1944, pp. 155-156.

aclara y unifica la dicotomía entre traducción *exotizante* y adaptación. La traducción *exotizante* sería una OI centrada sobre todo en las formas y la “adaptación”, una OI centrada principalmente en el sentido del texto o en su efecto. En ella cabe la posibilidad de que puedan “existir diversos escopos para las distintas partes de un texto”³⁴.

Para esta traducción de los poemas de Damas, seguí el modelo de *traducción comunicativa*, pues se pretende que la OI sea igual que el original, es decir, que también sean poemas. La distinción entre traducción, versión o paráfrasis, y adaptación depende del grado de aproximación o distanciamiento voluntario o involuntario que el traductor le da al texto y de la licencia interpretativa que se toma con él, aunque el traductor siempre acaba beneficiando algunos aspectos sobre otros. De acuerdo con Reiss y Vermeer “la idea de la OI aclara y unifica la dicotomía entre traducción *exotizante* y adaptación”³⁵, dado que el escopo de esta traducción es suscitar las mismas sensaciones y emociones del texto de partida. Así, se recurrirá a la equivalencia, concepto que “expresa la relación entre un texto final y su texto de partida que pueden cumplir de igual modo la misma función comunicativa en sus respectivas culturas”³⁶. El objetivo general de la presente traducción es pues, propiciar un interés por este poeta prácticamente desconocido para los hispanohablantes, ya que al iniciar este trabajo no se encontraban traducciones al español.

³⁴ Hans Vermeer y Katharina Reiss, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, p.86

³⁵ *Ídem*, p. 64.

³⁶ *Ídem*, p. 124.

2. LA VIDA Y OBRA DE LÉON-GONTRAN DAMAS

“...mon coeur qui toujours rêve
rêve et rêve
de beau ciel
sur une mer de bonheurs impossibles.”

“...mi corazón que siempre sueña
sueña y sueña
con un hermoso cielo
en un mar de alegrías imposibles.”

Léon-Gontran Damas. *Névralgies*, p. 84

Léon-Gontran Damas es un autor guayanés que forma parte de la literatura negro africana de expresión francesa, la cual sirvió como arma ideal para la toma de conciencia que se desarrolló en los años treinta, tanto entre los escritores como en los lectores y por lo tanto, en los pueblos negros. Los autores manifestaban el deseo de mostrarse por sí mismos, de encontrar su identidad propia y utilizaban sus obras para denunciar la iniquidad del sistema colonial que negaba a los pueblos sometidos el derecho de autodeterminación. Por esa razón, surgió el movimiento de la “Negritud”, movimiento de solidaridad que vinculaba a todos los negros a los que no se les reconocía ni historia ni civilización propias. Sus tres fundadores fueron Léopold Sédar Senghor, escritor senegalés; Aimé Césaire, autor martiniqués y León-Gontran Damas, poeta guayanés.

2.1. Breve biografía

Se considera a Léon-Gontran Damas como el primer escritor comprometido con la Negritud, ya que publicó, antes que nadie, una obra inspirada en las ideas de dicho movimiento. Hijo de Ernest Damas, guayanés y de Marie Aline, martiniquesa, mestizo negro-europeo y mestiza amerindia respectivamente; el poeta Damas consideraba que en su sangre se unían las tres razas negra, blanca, e india:

Trois fleuves
Trois fleuves coulent
Trois fleuves coulent dans mes veines.³⁷

³⁷ “Tres ríos/ Tres ríos corren/ Tres ríos corren en mis venas”, Léon-Gontran Damas, *Black Label*, 1956, p. 9.

De familia acomodada, el poeta nació el 28 de marzo de 1912 en Cayena, capital de la Guayana francesa. Su madre falleció cuando él tenía apenas un año y fue criado entonces, por su tía Gabrielle Damas “Man Gaby”, quien le inculcaría los “buenos modales” que lo marcarían toda su vida, como se apreciará más adelante, en la traducción del poema “Hoquet” [Hipo]. Después de realizar la primaria en Guayana, continuó sus estudios en Fort-de-France (Martinica), donde tuvo como compañero de clase a Aimé Césaire, escritor con el cual fundaría más tarde el movimiento de la Negritud.

En 1929, se mudó a París en donde para complacer a sus padres, asistía a la Escuela de Derecho. Debido a que estaba muy interesado en conocer más sobre la historia de África, simultáneamente tomaba clases en la Facultad de Letras, en la Escuela de Lenguas Orientales. Senghor lo calificaba de “bohemio”, por su carácter nómada y despreocupado. Pero, cuando sus padres se enteraron de su vida “bohemia” y su interés por “los estudios exóticos”, le quitaron totalmente el apoyo económico y para sobrevivir tuvo que trabajar muy duro. Por ejemplo, por las noches cargaba cajas pesadas en el mercado de París Les Halles o lavaba platos en restaurantes. Sin embargo, eso no le robó el entusiasmo, siguió aprendiendo y conociendo todo lo que podía acerca de su raza.

En 1932, se inscribió en el Instituto de Etnología y dos años más tarde, viajó a Guayana, encargado por el etnólogo Paul Rivet, director del museo de Trocadero (que se convertiría en el Museo de Hombre), para una misión etnográfica sobre la cultura africana sobreviviente en esas tierras. No sólo volvió con una colección de objetos afroamericanos y amerindios, sino que llevó consigo un panfleto sobre la situación colonial en la Guayana, que más tarde se publicaría con el título de *Retour de Guyane*³⁸ [*Regreso de Guayana*].

Aparte de ser el primero en publicar una obra inspirada en la Negritud, *Pigments* [*Pigmentos*] (1937), Damas también fue el primero en publicar una antología que permitía

³⁸ Léon-Gontran Damas, *Retour de Guyane*, París: José Corti, 1938. Varios extractos de dicho escrito se publicaron como artículos, antes de que el libro apareciera en 1938; ese año salieron 1500 ejemplares de los cuales, el gobierno de Guayana compró 1000 para quemarlos. Ya que se consideraba muy subversivo, pues Damas criticaba la administración del país y la manera en que el gobierno podía manipular a las masas ignorantes, a través de una educación deficiente sumada a una alienación cultural. Además, reprochaba al gobierno francés utilizar a Guayana como prisión, enviando ahí a todos sus convictos.

oír la voz de los escritores negros de las colonias³⁹. Así, abogaba por un mundo mejor, donde hubiera justicia, armonía y paz entre todas las razas y culturas, igualdad entre todos los seres humanos: “Lo que Damas odiaba, era al odio mismo - el odio que engendró la Primera y Segunda Guerra Mundial, el odio que hace que el fuerte explote al débil, el odio que alimentó la esclavitud en el Nuevo Mundo”⁴⁰.

En 1948, fue elegido diputado de la Guayana, tenía su escaño en la Asamblea Nacional en la bancada de los socialistas (Section Française de l’Internationale Ouvrière, S.F.I.O.) [Sección francesa de la internacional obrera]. Ese mismo año, publicó su segundo poemario titulado *Poèmes nègres sur des airs africains* [*Poemas negros en aires africanos*], también editado por el poeta de izquierda Guy Lévis Mano.

En 1949, se casó con la martiniquesa Isabelle Victoire Vécilia Achille, hija de Louis T. Achille, su antiguo profesor de inglés, pero después de cuatro años, se separaron.

En 1952 apareció otro poemario titulado *Graffiti*⁴¹, cuyos poemas más líricos, de carácter espontáneo y con gran carga emocional, ilustran una desilusión amorosa. Cuatro años después, se publicó su libro *Black-Label*⁴² [*Etiqueta negra*], que Damas consideraba su mejor obra.

Aparte de poeta, fue político, embajador cultural ante la UNESCO, consejero técnico de la Sociedad de radiodifusión de ultramar (Sorafom). En 1967, se casó con la brasileña Marieta Campos a la que había conocido en un viaje a Brasil. En 1970, se mudaron a Estados Unidos, Damas se estableció como profesor y conferencista en la Universidad Howard de Washington D.C. donde pasaría los últimos años de su vida.

Murió el 22 de enero de 1978, sin embargo a más de 35 años de su muerte, sus ideas humanistas siguen siendo vigentes: “El mundo entero sin duda está ansioso de ver el día en

³⁹ Léon-Gontran Damas, *Poètes noirs d’expression française, 1900 -1945*. Sin embargo, esta antología fue opacada un año después por la de Léopold Sédar Senghor (*Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*, 1949), a la cual Jean-Paul Sartre hizo un prólogo titulado *Orphée Noir*.

⁴⁰ “What Damas hated was hate itself -the hate which bred World War I and II, the hate which makes the strong exploit the weak, the hate which nourished New World slavery”, Gregory Rigsby en *Léon-Gontran Damas, 1912-1978: founder of Negritude, a memorial casebook*, 1979, p. 169.

⁴¹ Léon-Gontran Damas, *Graffiti*, 1952.

⁴² Léon-Gontran Damas, *Black-Label*, 1956.

que el desprecio ceda el lugar a la comprensión, para que el amor por fin triunfe sobre el odio”⁴³.

2.2. La Negritud

2.2.1. Antecedentes históricos

Las primeras décadas del siglo XX, vieron el despertar de la conciencia negra. Se crearon diferentes grupos de intelectuales en América, las Antillas y París, para afirmar la identidad negra.

La negro-rennaissance de Harlem

En los años 1920, se conformó un grupo de escritores negros de Harlem, llamado la *Negro-rennaissance* o *Harlem renaissance* [*El renacimiento de Harlem*]. Entre sus principales integrantes se encontraban Langston Hughes, Countee Cullen y Claude Mac Kay. La obra *Banjo* de Mac Kay, se volvería el libro de cabecera de Damas.

Este grupo quería llevar más lejos las ideas de W.E.B. Du Bois, escritor norteamericano que fue uno de los primeros en rechazar la segregación racial y proclamar el orgullo de ser negro. Ellos pedían justicia, querían vivir sin vergüenza ni miedo su identidad negra. Además, cuestionaban la estructura capitalista de la civilización occidental y su espíritu mercantilista que antepone el dinero al hombre: “¡Primero los negocios y por los medios que sean, ese es el lema de los blancos!”⁴⁴. Criticaban ese mundo donde al olvidarse de la naturaleza y las cosas bellas de la vida, todo se vuelve gris y triste, como lo ilustra este poema de Hughes:

We should have a land of sun
Of gorgeous sun
And a land of fragrant water

⁴³ “Le monde entier est en effet anxieux de voir le temps du mépris céder le pas à celui de l’entente, pour que l’amour enfin triomphe de la haine”, Léon-G. Damas, “Préface” en Franck Schoell, *Histoire des noirs aux États-Unis*, 1964, p. 19, citado por Sandrine Poujols en el postfacio de *Pigments/ Névralgies*, 2005, p. 166.

⁴⁴ “Les affaires d’abord et par tous les moyens! C’est la devise du monde blanc!”, Claude MacKay, *Banjo*, p. 251, citado por Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*.

Where the twilight
Is a soft bandana handkerchief
Of rose and gold,
And not this land where life is cold.

We should have a land of trees,
Of tall thick trees
Bowed down with chattering parrots
Brilliant as the day,
And not this land where birds are grey.

Ah! we should have a land of joy,
Of love and joy and wine and song,
And not this land where joy is wrong.⁴⁵

⁴⁵ Langston Hughes, "Our Land", publicado en *The Weary Blues* en el año 1926 y la traducción al francés en la revista *Nouvel Âge* en 1931, citado por Lilyan Kesteloot, *Black writers in French: a literary history of Negritude*, p. 72.

Deberíamos tener una tierra de sol
De espléndido sol
Y una tierra de agua fragante
Donde el crepúsculo
Fuera un pañuelo suave bandana
De rosa y oro
Y no esta tierra donde la vida es fría.

Deberíamos tener una tierra de árboles
De árboles altos y robustos
Inclinados con loros parlanchines,
Que brillan como el día
Y no esta tierra de aves grises

¡Ay! Deberíamos tener una tierra alegre
De amor y felicidad, vino y canción
Y no esta tierra de desolación.

(Traducción propia)

En la versión original, este poema está lleno de rimas que difícilmente se pudieron conservar, por eso con el fin de mantener la musicalidad se tuvo que matizar el significado de algunos versos, por ejemplo: "And not this land where joy is wrong" que se pudo haber traducido de diferentes formas: "Y dónde la alegría está mal" O con un poco más de matiz "Donde la alegría está prohibida o está vetada" sin embargo, opté por "Y no está tierra de desolación" en un esfuerzo por mantener al menos un poco la rima, en este caso con "canción".

Los escritores negros norteamericanos no sólo llenaron de ideas nuevas y revolucionarias a los jóvenes escritores negros de Francia, sino que también les mostraron, en el plano literario, la frescura en la expresión, así como la liberación del ritmo y de la música interior. Damas siempre tuvo una gran admiración por el poeta Langston Hughes, cuya influencia se puede percibir en sus poemas, por el ritmo y la musicalidad.

2.2.2. Situación literaria y social

África y las Antillas tuvieron la influencia de la literatura colonial francesa, para la primera, esta influencia duró cerca de veinte años; y para las segundas, durante casi un siglo. “La colonización francesa, más intervencionista, tenía por ideal (lejano) hacer del colonizado un ciudadano, es decir, un ciudadano francés, naturalmente”⁴⁶. Por tal motivo, los escritores seguían la tradición de la novela colonial y se autocensuraban para quedar dentro de los límites de la literatura aceptable que debían imitar. Eran la copia y el relevo de la literatura colonial, con objetivos similares, siguiendo la idea de asimilación y progreso.

En las Antillas, una pequeña burguesía de color impulsaba los esfuerzos de asimilación, pedía ansiosa acelerar el proceso de integración a Francia. Esta pequeña burguesía estaba compuesta principalmente por mulatos, que se creían superiores a los negros, por su tono de piel más claro y por haber logrado salvarse de las cadenas de la esclavitud. La sociedad se dividía en una jerarquía basada en el grado de pigmentación de la piel, en la cual la claridad era símbolo de poder. De esta forma, esta burguesía negaba sus orígenes negros y aspiraba a parecerse lo más posible a los blancos.

En los años treinta, varios estudiantes que provenían de las Antillas y de África, en general pertenecientes a esa pequeña burguesía, llegaban a Francia para continuar sus estudios como lo estipulaba la logística *asimilacionista*. Ahí, se enfrentaban a la realidad de que no eran realmente blancos, pero tampoco eran negros, ya que sus orígenes, su cultura y su pasado, habían sido borrados. Desenmascarados, tuvieron que asumir entonces sus raíces negras, su condición de negros. Como cuenta Frantz Fanon: “era responsable tanto de mi

⁴⁶ Pierre Bertaux, *África. Desde la prehistoria hasta los estados actuales*, 1972, p. 189.

cuerpo, como de mi raza, y de mis ancestros”⁴⁷, así comenzó la búsqueda interior de las raíces africanas sepultadas.

2.2.2.1. *La Revue du Monde noir*

En París, el Círculo literario de las hermanas Nardal, reunía a los intelectuales negros. Junto con el Dr. Léo Sajous (haitiano), Paulette y sus hermanas Andrée y Jane Nardal (martiniquesas), fundaron la *Revue du Monde Noir* [*Revista del Mundo Negro*], para dar a la elite de la raza negra y a los amigos de los negros, un espacio donde pudieran publicar sus obras artísticas, literarias y científicas. De esa manera, se impulsaba la creación de un vínculo intelectual y moral, entre los negros del mundo entero, que les permitiera conocerse, defender intereses colectivos e ilustrar a su raza. Se podía colaborar en francés o en inglés, lo que ayudó a que los escritores afro-americanos pudieran ser divulgados en ese entorno y fue la oportunidad para que los jóvenes antillanos y africanos los conocieran personalmente, ya que algunos asistían también a este salón literario. Sin embargo, la revista dejó de circular después de publicar seis números, de noviembre de 1931 a abril de 1932, por diferencias que se suscitaron entre algunos colaboradores, quienes creían que era superficial y de espíritu burgués.

2.2.2.2. *Légitime Défense*

El primero de junio de 1932, un grupo⁴⁸ de la *Revista del Mundo Negro* con ideas más revolucionarias, tratando de combatir el deseo de asimilación que era frecuente en los antillanos, lanzó otra revista denominada *Légitime défense*⁴⁹. En ella, denunciaban a la sociedad capitalista, cristiana, burguesa y lo que consideraban todos sus males, principalmente la opresión colonial y el racismo, los cuales debían combatirse con la ayuda del marxismo, el surrealismo y la teoría freudiana; criticaban además la manera en que la

⁴⁷ “j’étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres”, Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, 1952, p. 110.

⁴⁸ Los estudiantes que habían participado en la *Revue du Monde Noir*, eran Étienne Léro, Jules-Marcel Monnerot y René Ménil; aparte de ellos, en *Légitime Défense* figuraban Thélus Lero, Maurice-Sabas Quitman, Michel Pilotin, Auguste Thésée y Simone Yoyotte, todos de origen martiniqués.

⁴⁹ El título “En legítima defensa” fue tomado de un texto de André Breton, que data de 1926 y que promueve la independencia total del espíritu.

burguesía y los escritores antillanos imitaban a los occidentales. Se declaraban diferentes a los europeos, pero esta diferencia racial y cultural no era para ellos signo de vergüenza, sino una esperanza prometedora. Creían en el camino de una revolución socialista, que terminaría en la emancipación del proletariado. De esta revista se publicó un sólo número que más tarde se tomaría como manifiesto, pero éste fue suficiente para dar el impulso necesario a la Negritud naciente.

2.2.3. El movimiento

La influencia de *Légitime Défense* [*En legítima defensa*] no quedó sólo entre los estudiantes del círculo antillano, se extendió también a los estudiantes africanos y, tres años más tarde, el 15 de marzo de 1935, apareció un periódico llamado *L'Étudiant Noir* [*El Estudiante Negro*], el cual marcó un hito en la orientación ideológica de los intelectuales negros francófonos. Ahora el criterio que determinaba la unión no era el anticolonialismo, sino la pertenencia a la raza negra. Convocaba a todos los negros sin importar su origen geográfico, como relata Damas: “*El Estudiante Negro*, periódico corporativo y de combate, tenía el objetivo de terminar con la división de las “tribus”, dentro del sistema de clanes que existía en el Barrio Latino. Los estudiantes dejaban de ser martiniqueses, guadalupeños, guayaneses, africanos, malgaches, para convertirse en un sólo estudiante negro”⁵⁰.

Léopold Sédar Senghor recuerda:

Entre 1932 y 1935, estábamos sumidos junto con otros estudiantes negros, en una especie de desesperación pánica. El horizonte estaba bloqueado. Ninguna reforma a la vista, y los colonizadores legitimaban nuestra dependencia política y económica con la teoría de la *tabula rasa*. Según ellos, no habíamos inventado nada, creado nada, escrito nada, ni esculpido, ni pintado, ni cantado... Para establecer una

⁵⁰ “*L'Étudiant noir*, journal corporatif et de combat avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir.” Extracto de un artículo inédito de Léon-Gontran Damas para *L'Étudiant Noir*, citado por Daniel Racine, en *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*, 1983, p. 30.

revolución efectiva, primero teníamos que deshacernos de nuestros trajes prestados, los de la asimilación, y afirmar nuestro ser, es decir nuestra negritud⁵¹.

Dicho grupo de jóvenes muy preocupados por la situación de los negros, decidió mostrar al mundo el valor de su civilización. Cansados, hartos de tanta injusticia y prácticas inhumanas, racismo, alienación y explotación, unieron sus voces para reivindicar su raza. Inspirados por sus predecesores estadounidenses de la *Harlem Renaissance* de los años veinte, estos estudiantes, formados en las escuelas coloniales, revertían contra el colonizador las ideas revolucionarias de libertad e igualdad; rechazaban la asimilación, y querían mostrar a todos su verdadera identidad.

Aimé Césaire fue el primero en utilizar la palabra “négritude” [negritud] en su poema largo *Cahier d’un retour au pays natal [Retorno al país natal]* publicada en 1939, más tarde la definiría como “la conciencia de ser negro, el simple reconocimiento de un hecho que implica aceptar, asumir el destino de los negros, su historia y su cultura”⁵².

La negritud para Senghor consistía en:

El conjunto de valores culturales del mundo negro, tal como se expresan en la vida, en las instituciones y en las obras de los negros. Para nosotros, nuestra preocupación, nuestra única preocupación fue asumir esa negritud; y al vivirla y haberla vivido, profundizar su sentido. Para presentarla al mundo como una piedra angular, en la edificación de la Civilización de lo Universal, que será la obra común de todas las razas, de todas las civilizaciones diferentes - o no será nada⁵³.

⁵¹ “Nous étions alors plongés (entre 1932 et 1935), avec quelques autres étudiants noirs dans une sorte de désespoir panique. L’horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les Colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n’avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, rien écrit, ni sculpté, ni peint, ni chanté... Pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait d’abord nous débarrasser de nos vêtements d’emprunt, ceux de l’assimilation, et affirmer notre être, c’est-à-dire notre négritude”, Léopold Sédar Senghor citado por Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, 2004, p. 106.

⁵² “la conscience d’être noir, la simple reconnaissance d’un fait qui implique acceptation, prise en charge de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture”, entrevista con Aimé Césaire por Lilyan Kesteloot en junio de 1965, en *Histoire de la littérature négro-africaine*, 2004, p. 109.

⁵³ “l’ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu’elles s’expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des noirs. Pour nous, notre souci, notre unique souci, a été de l’assumer cette Négritude, en la vivant et, l’ayant vécu, d’en approfondir le sens. Pour la présenter au monde comme une pierre d’angle, dans l’édification de la Civilisation de l’Universel, qui sera l’œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes - ou ne sera pas”, Léopold Sédar Senghor, “Négritude et humanisme” en *Liberté* tomo 1, 1964, p. 9.

Este autor glorificaba el retorno a las raíces africanas, mientras que Césaire y Damas luchaban sobre todo contra la asimilación cultural.

Su objetivo era triple como lo describe Damas en una entrevista:

En primer lugar queríamos rehabilitar a la raza negra y liberarla del término peyorativo de “negro”⁵⁴; además queríamos denunciar el sistema colonial, en particular el principio en el cual se asentaba, es decir, la asimilación por medio de la educación, la alienación de los individuos y su despersonalización, en resumen necesitábamos liquidar el prejuicio de color”⁵⁵.

Así, estos estudiantes tomaron la palabra “negro”, y la hicieron suya despojándola de su carácter racista y del sentimiento de inferioridad, para convertirla en un símbolo de orgullo y en un instrumento efectivo de lucha. Todo ello llevaría a la liberación del continente africano, a la emancipación de los pueblos colonizados y al surgimiento de una nueva era, la del diálogo y comprensión mutua de los valores y de las civilizaciones diferentes.

2.2.4. Léon-Gontran Damas y la Negritud.

Para Damas, la esencia de la Negritud es

...probar que África no llegó al mundo con las manos vacías, y que quería mostrar, tanto interna como externamente, una personalidad esencial, no racista, siempre fiel a la idea de la vida, en la que antes que ser de un color, un ser humano es un ser humano⁵⁶.

⁵⁴ En francés el término “nègre” tiene una connotación peyorativa que en español no existe.

⁵⁵ “Tout d’abord nous cherchions à réhabiliter la race noire et à la délivrer du terme péjoratif de « nègre »; ensuite nous voulions dénoncer le système colonial, en particulier le principe sur lequel il reposait, à savoir l’assimilation par l’éducation, l’aliénation des individus et leur dépersonnalisation. Enfin, il nous fallait liquider le préjugé de couleur”, Entrevista con Daniel Racine, en *Léon-Gontran Damas, l’homme et l’œuvre*, 1983, p. 196.

⁵⁶ “to prove that Africa did not come to the World empty-handed and that she means to affirm, both internally and externally, an essential personality, never racist, always faithful to a conception of life which is, that before being ‘colored’, a man is a man”. “Black Power et Négritude”, *Jeune Afrique*, n°434, 1969, p. 51, citado por Femi Ojo-Ade en *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas, (1912-1978)*, 1979, p. 375.

Damas tiene una concepción humanista y pacifista de todos los seres humanos y de la naturaleza. Así, considera que "...la Negritud, es entre otras cosas, ritmo africano y una armonía con el universo"⁵⁷.

De los tres principales impulsores del movimiento, Damas fue el primero en ofrecer una obra inspirada en las ideas de su corriente. En 1937, apareció su poemario *Pigments* [*Pigmentos*] que, sin embargo fue confiscado, retirado de la circulación y prohibido en 1939 por atentar contra la seguridad del Estado, pues expresaba la condición dolorosa y miserable de la sociedad antillana y criticaba ferozmente a la civilización occidental.

2.3. La obra: *Pigments*

Los poemas "Solde", "Réalité" y "La Complainte du Nègre"⁵⁸ que aparecen en *Pigments* ya se habían publicado en la revista parisina *Esprit*, presentados por Marcel Moré en abril de 1934. Otros fueron publicados en 1936 en *Les Cahiers du Sud* [*Cuadernos del Sur*], revista literaria del sur de Francia y presentados por el poeta surrealista Robert Desnos, quien también redactaría el prefacio de la primera edición.

Pigments vio la luz el 20 de abril de 1937, con una reproducción de una madera tallada del artista grabador belga Franz Masereel. La edición estuvo a cargo del poeta Guy Lévis Mano y constó de 500 ejemplares. En 1962, apareció una edición definitiva publicada por *Présence Africaine*, con un prefacio del escritor belga Robert Goffin y una ilustración del pintor haitiano Max Pinchinat. Diez años más tarde, se publicó una edición combinada de *Pigments* y *Névralgies*⁵⁹.

El título *Pigments* [*Pigmentos*] resulta simbólico, pues hace referencia a la coloración de la piel, que desafortunadamente, como ya se mencionó, en varios momentos de la historia y aún hoy en día ha determinado en algunas sociedades el lugar que les corresponde a las personas. Al titular así su poemario, Damas invita a tomar el pigmento, ya no como una

⁵⁷ "...Negritude is among other things, African rhythm, and harmony with the universe", en Femi Ojo-Ade, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas* (1912-1978), París: Présence Africaine, 1979, p. 382.

⁵⁸ Aparte de *Un clochard m'a demandé dix sous* y *Cayenne*.

⁵⁹ Léon-Gontran Damas, *Pigments* suivi de *Névralgies*, París: Présence Africaine, 1972. Ha habido varias reediciones desde 1937, una en 2003 y otra en 2005.

condición de la cual sentirse avergonzado o como símbolo de sumisión, sino como una bandera que ondea orgullosa al representar el pensamiento de una raza que se está reivindicando.

La obra cuenta con treinta y dos poemas en verso libre y fue un parteaguas para la literatura negra⁶⁰, pues significó la aparición de un nuevo modelo o molde, como relata Makhily Gassama: “A través de su obra *Damas* nos hizo entender, de alguna manera, que teníamos valores para los cuales esta lengua francesa con sus estructuras tradicionales era ajena; y que para expresar plenamente estos valores, para recrearlos frente a los negros y mostrárselos a otras civilizaciones, era necesario un modelo diferente al de Ronsard, Racine, Hugo, e incluso Baudelaire. *Damas* creó ese *modelo...*”⁶¹. Así, los poemas de *Damas* son una lucha incesante contra las injusticias históricas, de antes y de ahora y se vuelven un grito de indignación, de protesta, una fuerte crítica a la esclavitud, el racismo, la colonización y la asimilación.

En este trabajo se presentan doce poemas de la obra *Pigments*, la principal razón por la que los escogí, fue por lo que provocaron en mí cuando los leí. Algunos podrían agruparse en que manifiestan un sentimiento de lamento como los poemas 2, 3, 6 y 7. Otros, como los poemas 4, 5 y 8, muestran la figura retórica de sarcasmo para criticar o burlarse de la situación. No obstante, en términos traductológicos los poemas responden a tres criterios de selección:

- Contienen juegos de palabras.
- El registro de lengua es poético y a la vez en algunos casos coloquial.
- Dado que el autor *Damas*, perteneció a una colonia, el francés que utiliza mantiene características arcaizantes y además emplea palabras en criollo, lo que representaba un reto para la traducción.

⁶⁰ Entendida esta literatura negra como el conjunto de obras de escritores de raza negra, que no sólo se limitaban a ser copias del estilo francés colonialista.

⁶¹ “*Damas* nous avait, d’une certaine manière, fait comprendre, par son œuvre, que nous avons des valeurs pour lesquelles cette langue française était étrangère à travers ses structures traditionnelles; et que ces valeurs, pour les exprimer pleinement, pour les recréer aux yeux des Nègres et les proposer à d’autres civilisations, il fallait bien un *moule* autre que celui de Ronsard, de Racine, de Hugo, voire de celui de Baudelaire. Ce *moule*, *Damas* l’a créé...”, Makhily Gassama, “Le moule *Damas*” *Ethiopiennes* 53, 1991. Consultado el 23/7/2014 en <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article194>.

3. LOS POEMAS Y SU TRADUCCIÓN⁶²

1. Ils sont venus ce soir*(58)

Pour Léopold Sédar Senghor

Ils sont venus ce soir où le
tam
tam⁶³
roulait de
rythme
en
rythme
la frénésie

des yeux
la frénésie des mains
la frénésie
des pieds de statues
DEPUIS
combien de MOI MOI MOI
sont morts
depuis qu'ils sont venus ce soir où le
tam

tam
roulait de
rythme
en
rythme
la frénésie

des yeux
la frénésie
des mains
la frénésie
des pieds de statues

Vinieron aquella noche

Para Léopold Sédar Senghor

Vinieron aquella noche cuando el
tam
tam
pasaba de
ritmo
en
ritmo
el frenesí

de los ojos
el frenesí de las manos
el frenesí
de los pies de estatuas
DESDE ENTONCES
cuántos YO YO YO
han muerto
desde que vinieron aquella noche cuando el
tam

tam
pasaba de
ritmo
en
ritmo
el frenesí

de los ojos
el frenesí
de las manos
el frenesí
de los pies de estatuas

⁶² Marco con un asterisco los términos o expresiones desarrollados en la última sección, irán seguidos del número de la página correspondiente.

⁶³ El “tam tam” es un tambor muy usual en África negra para la música y para transmitir mensajes (*Grand Robert* p. 996, t.VI).

2. Il est des nuits

Pour Alejo Carpentier

Il est des nuits sans nom
il est des nuits sans lune*(59)
où jusqu'à l'asphyxie
moite
me prend
l'acre odeur de sang
jaillissant
de toute trompette bouchée

Des nuits sans nom
des nuits sans lune
la peine qui m'habite
m'opprime
la peine qui m'habite
m'étouffe

Nuits sans nom
nuits sans lune
où j'aurais voulu
pouvoir ne plus douter
tant m'obsède d'écœurement
un besoin d'évasion

Sans nom
sans lune
sans lune
sans nom
nuits sans lune
sans nom sans nom
où le dégoût s'ancre en moi
aussi profondément qu'un beau poignard
malais.

Hay noches...

Para Alejo Carpentier

Hay noches sin nombre
hay noches sin luna*
en las que hasta la asfixia
húmeda
me invade
el agrio olor a sangre
que brota
de cualquier trompeta ensordecida

Unas noches sin nombre
unas noches sin luna
el dolor que en mí habita
me oprime
el dolor que en mí habita
me sofoca

Noches sin nombre
noches sin luna
en las que hubiera querido
ya no dudar
a tal punto me obsesiona de hastío
una necesidad de evasión

Sin nombre
sin luna
sin luna
sin nombre
noches sin luna
sin nombre sin nombre
donde el desencanto se ancla en mí
tan profundamente como un bello puñal
malayo.

3. Le vent

Pour Henriette et Jean-Louis Baghio 'o

Sur l'océan

nuit noire*(60)

je me suis réveillé

épris

sans jamais rien saisir

de tout ce que racontait le vent

sur l'océan

nuit noire

Ou bien le vent repasse sa leçon du
lendemain

ou bien le vent chante des trésors enfouis

ou bien le vent fait sa prière du soir

ou bien le vent est une cellule de fous

sur l'océan

nuit noire

pendant qu'un bateau foule l'écume

et va

va son destin de roulure.*(60)

sur l'océan

nuit noire

El viento

Para Henriette y Jean-Louis Baghio 'o

En el océano

noche oscura*

me desperté

enamorado

sin entender nunca nada

de todo lo que el viento contaba

en el océano

noche oscura

O el viento repasa su lección del porvenir

o bien el viento canta tesoros escondidos

o bien el viento hace su plegaria nocturna

o bien el viento es una celda de locura

en el océano

noche oscura

mientras un barco va hollando la espuma

y sigue

sigue su destino circular*

en el océano

noche oscura

vous n'irez pas à la messe dimanche avec vos effets des dimanches	el domingo no irá a misa con su traje dominguero
Cet enfant sera la honte de notre nom cet enfant sera notre nom de Dieu	Este niño será la vergüenza de la familia Este niño será nuestro “¡Ay Dios mío!”
Taisez-vous Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français le français de France le français du français le français français	Cállese Ya le dije que tiene que hablar francés el francés de Francia el francés del francés el francés francés
Désastre parlez-moi du désastre parlez m'en	Desastre háblenme del desastre háblenme de eso
Ma Mère voulant d'un fils fils de sa mère	Mi Madre que quería un hijo un hijo de mamá
Vous n'avez pas salué la voisine encore vos chaussures de sales et que je vous y reprenne dans la rue sur l'herbe ou la Savane à l'ombre du Monument aux Morts à jouer à vous ébattre avec Untel avec Untel qui n'a pas reçu le baptême	No saludó a su vecina otra vez con los zapatos sucios y que no lo vuelva a ver en la calle sobre el pasto o la Sabana a la sombra del Monumento a los Muertos jugando retozando con Fulano con Fulano que no está bautizado
Désastre parlez-moi du désastre parlez m'en	Desastre háblenme del desastre háblenme de eso
Ma Mère voulant d'un fils très do très ré très mi très fa très sol très la très si très do ré-mi-fa sol-la-si do	Mi madre que quería un hijo muy do muy re muy mi muy fa muy sol muy la muy si muy do re-mi-fa sol-la-si do
Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas à votre leçon de vi-o-lon Un banjo vous dites un banjo	Me enteré de que otra vez faltó a su clase de vi-o-lín Un banjo dice usted un banjo

comment dites-vous
un banjo
vous dites bien
un banjo
Non monsieur
vous saurez qu'on ne souffre chez nous
ni ban
ni jo
ni gui
ni tare*(48)
les *mulâtres* ne font pas ça
laissez donc ça aux *nègres**(62)

cómo dice
un banjo
usted dijo
un banjo
No jovencito
ha de saber que en esta casa no se tolera
ni ban
ni jo
ni gui
ni ta(r)ra*
los *mulatos* no hacen eso
Eso, déjeselo a los “*negros*”*

5. Solde*(48)

Pour Aimé Césaire

J'ai l'impression d'être ridicule
dans leurs souliers
dans leur smoking
dans leur plastron
dans leur faux-col
dans leur monocle
dans leur melon

J'ai l'impression d'être ridicule
avec mes orteils qui ne sont pas faits
pour transpirer du matin jusqu'au soir qui
deshabille
avec l'emballage qui m'affaiblit les
membres
et enlève à mon corps sa beauté de cache-
sexe

J'ai l'impression d'être ridicule
avec mon cou en cheminée d'usine
avec ces maux de tête qui cessent
chaque fois que je salue quelqu'un

J'ai l'impression d'être ridicule
dans leurs salons
dans leurs manières
dans leurs courbettes
dans leur multiple besoin de singeries

J'ai l'impression d'être ridicule
avec tout ce qu'ils racontent
jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi
un peu d'eau chaude
et des gâteaux enrhumés*(49)

J'ai l'impression d'être ridicule
avec les théories qu'ils assaisonnent
au goût de leurs besoins
de leurs passions
de leurs instincts ouverts la nuit
en forme de paillason*(55)

J'ai l'impression d'être ridicule
parmi eux complice
parmi eux souteneur
parmi eux égorgé
les mains effroyablement rouges
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion.

Saldo*

Para Aimé Césaire

Tengo la sensación de verme ridículo
con sus zapatos
con su esmoquin
con su pechera
con su cuello postizo
con su monóculo
con su bombín

Tengo la sensación de verme ridículo
con mis dedos de los pies que no están hechos
para sudar de la mañana a la noche que desnuda

con la fajadura que debilita mis miembros

y le quita a mi cuerpo su belleza de taparrabo

Tengo la sensación de verme ridículo
con mi cuello de chimenea de fábrica
con estos dolores de cabeza que cesan
cada vez que saludo a alguien

Tengo la sensación de verme ridículo
en sus salones
con sus maneras
con sus reverencias
en su interminable necesidad de monerías

Tengo la sensación de verme ridículo
con todo lo que cuentan
hasta que por la tarde te sirven
un poco de agua caliente
y pasteles ebrios y agripados*

Tengo la sensación de verme ridículo
con las teorías que ellos condimentan
al gusto de sus necesidades
de sus pasiones
de sus instintos que por la noche despiertan
en forma de alabancero*

Tengo la sensación de verme ridículo
entre ellos cómplice
entre ellos colaborador
entre ellos degollador
con las manos terriblemente rojas
de la sangre de su ci-vi-li-za-ción.

6. *Limbé**(49)

Pour Robert Romain

Rendez-les moi mes poupées noires
qu'elles dissipent
l'image des catins*(52) blêmes
marchands d'amour qui s'en vont viennent
sur le boulevard de mon ennui

Rendez-les moi mes poupées noires
qu'elles dissipent
l'image sempiternelle
l'image hallucinante
des fantoches empilés fessus
dont le vent porte au nez*(63)
la misère miséricorde

Donnez-moi l'illusion que je n'aurai plus à
contenter
le besoin étale
de miséricordes ronflant
sous l'inconscient dédain du monde

Rendez-les moi mes poupées noires
que je joue avec elles
les jeux naïfs de mon instinct
resté à l'ombre de ses lois
recouvrés mon courage
mon audace
redevenu moi-même
nouveau moi-même
de ce que Hier j'étais
hier
sans complexité
hier
quand est venue l'heure du déracinement

Le sauront-ils jamais cette rancune de mon
cœur
À l'œil de ma méfiance ouvert trop tard

ils ont cambriolé l'espace qui était le mien
la coutume
les jours
la vie
la chanson
le rythme
l'effort

*Limbé*⁶⁴

Para Robert Romain

Devuélvanmelas mis muñecas negras
para que disipen
la imagen de las rameras* pálidas
vendedoras de amor que van y vienen
por el bulevar de mi hastío

Devuélvanmelas mis muñecas negras
para que disipen
la imagen sempiterna
la imagen alucinante
de fatuos nalgones amontonados
cuya miseria misericordia
nos trae el viento*

Denme la ilusión de que ya no tendré que
complacer
la inmóvil necesidad
de misericordias que siguen roncando
bajo el inconsciente desdén del mundo

Devuélvanmelas mis muñecas negras
para que juegue con ellas
los ingenuos juegos de mi instinto
que permaneció a la sombra de sus leyes
mi valor
mi audacia oprimidos
otra vez yo mismo
un nuevo yo
como era Ayer
ayer
sin complejidades*
ayer
cuando llegó la hora del desarraigo

¿Sabrán algún día del rencor de mi corazón?

Ante el recelo que despertó en mí demasiado
tarde
saquearon el espacio que era mío
las costumbres
los días
la vida
la canción
el ritmo
el esfuerzo

⁶⁴ “Limbé”, es una palabra en criollo, de origen bantú, que significa “pena amorosa”, Daniel Racine, *Op. cit.*, p. 69.

le sentier
l'eau
la case
la terre enfumée grise
la sagesse
les mots
les palabres*(50)
les vieux
la cadence
les mains
la mesure
les mains
les piétinements*(63)
le sol

Rendez-les moi mes poupées noires
mes poupées noires
poupées noires
noires
noires

el sendero
el agua
la choza
la tierra gris ahumada
la sabiduría
las palabras
las asambleas*
los ancianos
la cadencia
las manos
la medida
las manos
la marca del ritmo*
el suelo

Devuélvanmelas mis muñecas negras
mis muñecas negras
muñecas negras
negras
negras

7. La complainte du nègre

Pour Robert Goffin

Ils me l'ont rendue
la vie
plus lourde et lasse

Mes aujourd'hui ont chacun sur mon jadis
de gros yeux*(47) qui roulent de rancœur
de honte

Les jours inexorablement
tristes
jamais n'ont cessé d'être
à la mémoire
de ce que fut
ma vie tronquée

Va encore
mon hébétude
du temps jadis
de coups de corde nouveaux*(51)
de corps calcinés
de l'orteil au dos calcinés
de chair morte
de tisons
de fer rouge
de bras brisés
sous le fouet qui se déchaine
sous le fouet qui fait marcher la plantation
et s'abreuver de sang de mon sang de sang
la sucrerie
et la bouffarde du commandeur*(47) crâner
au ciel.

Endecha⁶⁵ del negro

Para Robert Goffin

Volvieron
mi vida
más pesada y cansada

Cada uno de mis ahoras mira mi pasado
con ojos desorbitados* que giran de rencor
de vergüenza

Los días inexorablemente
tristes
nunca han dejado de estar
en la memoria
de lo que fue
mi vida truncada

Sigue
mi estupor
de aquellos tiempos
de ásperos golpes de cuerda
de cuerpos calcinados
calcinados de la punta del pie hasta la espalda
de carne muerta
de tizones
de hierro candente
de brazos quebrados
bajo el látigo que se despliega
bajo el látigo que pone en marcha la plantación
y hace saciarse de sangre de mi sangre de sangre
la azucarera⁶⁶
y ufanarse hacia el cielo a la pipa del
comendador*.

⁶⁵ Canción melancólica en la que el poeta se lamenta de algo (*María Moliner*, p. 1111, t. I).

⁶⁶ Aquí "azucarera" se refiere a un ingenio azucarero.

8. S.O.S

À ce moment-là seul
comprendrez-vous donc tous
quand leur viendra l'idée
bientôt cette idée leur viendra
de vouloir vous en bouffer du nègre
à la manière d'Hitler bouffant du juif*(55)
sept jours fascistes
sur
sept

À ce moment-là seul
comprendrez-vous donc tous
quand leur supériorité
s'étalera
d'un bout à l'autre de leurs boulevards
et qu'alors
vous les verrez
vraiment tout se permettre
ne plus se contenter de rire avec l'index
inquiet
de voir passer un nègre
mais
froidement matraquer
mais
froidement descendre*(52)
mais
froidement étendre
mais froidement
matraquer
descendre
étendre
et
couper leur sexe aux nègres
pour en faire des bougies pour les églises

S.O.S

Entonces sólo en ese momento
entenderán todos
cuando les llegue la idea
muy pronto esa idea les llegará
de querer devorar al negro
como Hitler devorando judíos*
siete días fascistas
de
siete

Entonces sólo en ese momento
entenderán todos
cuando su superioridad
se extienda
de un extremo a otro de sus bulevares
y así
ustedes los verán
en verdad permitirse cualquier cosa
sin conformarse más con reír
señalando
al ver pasar a un negro
sino
aporreándolo fríamente
sino
abatiéndolo* fríamente
sino
dejándolo ahí tirado fríamente
sino
aporreando
abatiendo
dejándolo tirado
fríamente
y cortando el sexo de los negros
para hacer con él las velas de las iglesias.

9. Pour sûr

Pour sûr j'en aurai
marre
sans même attendre
qu'elles prennent
les choses
l'allure
d'un camembert bien fait

Alors
je vous mettrai les pieds dans le plat*(56)
ou bien tout simplement
la main au collet*(57)
de tout ce qui m'emmerde en gros
caractères*(57)
colonisation
civilisation
assimilation
et la suite

En attendant
vous m'entendrez souvent
claquer la porte

De seguro

De seguro voy a estar
harto
sin esperar siquiera
que las cosas
tomen
el aspecto
de un camembert maduro

Entonces
se lo restregaré en la cara*
o simplemente
los agarraré por el cuello*
por todo lo que ME JODE*

la colonización
civilización
asimilación
y todo lo demás

Mientras tanto
frecuentemente me oirán
azotar la puerta

10. Blanchi

Pour Christiane et Alioune Diop

Se peut-il donc qu'ils osent
me traiter de blanchi
alors que tout en moi
aspire à n'être que nègre
autant que mon Afrique
qu'ils m'ont cambriolée

Blanchi
Abominable injure
qu'ils me paieront fort cher
quand mon Afrique
qu'ils ont cambriolée
voudra la paix la paix rien que
la paix

Blanchi
Ma haine grossit en marge
de leur scélératesse
en marge
des coups de fusil
en marge
des coups de roulis
des négriers
des cargaisons fétides de l'esclavage cruel

Blanchi
Ma haine grossit en marge
de la culture
en marge
des théories
en marge des bavardages
dont on a cru devoir me bourrer au berceau

alors que tout en moi aspire à n'être que nègre
autant que mon Afrique qu'ils ont cambriolée

Blanqueado

Para Christiane y Alioune Diop

Puede ser posible que se atrevan
a llamarme blanqueado
cuando todo en mí
anhela ser sólo negro
al igual que mi África
que me saquearon

Blanqueado
Injuria abominable
que me pagarán muy caro
cuando mi África
que saquearon
quiera la paz la paz nada más que
la paz

Blanqueado
Mi odio crece al margen
de su perversidad
al margen
de los disparos
al margen
de los vaivenes
de los barcos negreros
de los fétidos cargamentos de la cruel
esclavitud

Blanqueado
Mi odio crece al margen
de la cultura
al margen
de las teorías
al margen de la palabrería
con la que creyeron que debían atiborrarme
desde que nací

mientras en mí todo anhela ser sólo negro
al igual que mi África que saquearon

11. Savoir-vivre

Pour Étienne Zabulon

On ne bâille pas chez moi
comme ils bâillent chez eux
avec
la main sur la bouche

Je veux bâiller sans tralalas
le corps recroquevillé
dans les parfums qui tourmentent la vie
que je me suis faite
de leur museau de chien d'hiver
de leur soleil qui ne pourrait
pas même
tiédir
l'eau de coco qui faisait glouglou
dans mon ventre au réveil

Laissez-moi bâiller
la main là
sur le cœur
à l'obsession de tout ce à quoi
j'ai en un jour un seul
tourné le dos

Buenos modales

Para Étienne Zabulon

No se bosteza en mi casa
como bostezan en la de ellos
tapándose
la boca con la mano

Quiero bostezar sin tanto cuento
con el cuerpo encogido
dentro de los perfumes que atormentan la vida
que me he creado
con su hocico de perro invernal
con su sol que ni siquiera
podría
entibiar
el agua de coco que hacía glu glu
en mi vientre al despertar

Déjenme bostezar
con la mano aquí
sobre el corazón
obsesionado con todo aquello a lo que
le di la espalda
en un solo día

12. Réalité

De n'avoir jusqu'ici rien fait
détruit
bâti
osé
à la manière
du Juif
du Jaune
pour l'évasion organisée en masse
de l'infériorité

c'est en vain que je cherche
le creux d'une épaule
où cacher mon visage
ma honte
de
la
Ré
a
li
té.

Realidad

Por no haber hecho nada
destruido
construido
osado
a la manera
del judío
del amarillo
para la fuga de la inferioridad
en masa

en vano busco
el hueco de un hombro
donde ocultar mi rostro
mi vergüenza
de
la
Re
a
li
dad.

4. COMENTARIO A LA TRADUCCIÓN

Si bien los poemas de Damas están redactados en estilo libre, durante el proceso de traducción, me enfrenté con varias dificultades traductológicas que he clasificado en tres categorías principales: Léxico, Imagen y Ritmo, entendiendo a este último como la musicalidad o música interna de un poema que, siguiendo a Octavio Paz, constituye uno de los elementos más importantes cuando se traduce poesía, pues como este autor señala “a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo”⁶⁷, así “el ritmo es sentido y dice *algo*”.

Para que la lectura de los textos fuera más fluida, decidí poner el comentario a la traducción en la siguiente sección, para lo que les asigné un número. Asimismo, puse un asterisco al lado de los términos que se explican en esta parte.

Cuando llevé a cabo la traducción, no había encontrado una versión en español de los poemas y para resolver y comparar algunos problemas, eché mano de algunas traducciones al inglés. Sin embargo, actualmente, sí existe una traducción a nuestra lengua realizada por Aura Marina Boadas, que se publicó en Caracas en 2004, no obstante aún no he podido consultar este trabajo. Además, en un sitio de Internet, Martha Asunción Alonso tradujo algunos de los poemas aquí elegidos, como *Hoquet y Savoir-Vivre*⁶⁸ y otra traductora de nombre Gertrudis Gavidia⁶⁹, en su tesis ofrece también la traducción de otros, entre los cuales figuran: *Il est de nuits, Ils sont venus ce soir y Le vent*. Cabe destacar que, si bien revisé las traducciones mencionadas, con excepción de la de Aura Marina Boadas, constaté coincidencias en algunos puntos con las mías, aunque en este trabajo presento soluciones distintas para los problemas encontrados.

⁶⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 51 y 58.

⁶⁸ La traducción de estos dos poemas se pueden consultar en la página-web:

<http://logotejnikimetafrasi.wordpress.com/2013/07/06/martha-asuncion-alonso-traduce-a-leon-g-damas/>

⁶⁹ Gertrudis Gavidia, *La literatura de Martinica y Guadalupe. Desde sus orígenes hasta la Negritud*, 1990.

1. Léxico

a. Expresiones

El poema 7, *Complainte du nègre* [*Endecha del negro*], quizá uno de los más terribles y tristes de esta selección, cuyo título mismo representa una queja o lamento, es una canción desconsolada que relata el recuerdo de la vida trágica de esclavo. Esto se muestra a través del campo semántico utilizado: “golpes de cuerda, cuerpos calcinados, carne muerta, tizones, hierro candente, brazos quebrados, látigo” y para expresar lo terrible, casi al final del poema, aparecen las alusiones a la sangre que mancha el azúcar. En todos sus poemas, Damas emplea distintas expresiones difíciles de traducir, por ejemplo en este poema “faire les gros yeux” en el verso:

Mes aujourd’hui ont chacun sur mon jadis
de gros yeux qui roulent de rancœur
de honte

En un primer intento lo traduje literalmente como “grandes ojos”, sin embargo, al hacer una lectura en voz alta, lo consideré incorrecto pues no tenía sentido con el contexto. Por eso opté finalmente por “ojos desorbitados”, ya que de esa manera se refleja el sentimiento de enojo:

Cada uno de mis ahora mira mi pasado
con ojos desorbitados que giran de rencor
de vergüenza

En este mismo texto, el último verso “et la bouffarde du commandeur crâner au ciel”, presentaba dos posibilidades para traducir el término “bouffarde”. Por un lado, Lilyan Kesteloot⁷⁰ explica que se refiere al látigo del capataz [fouet du contremaître]. Por otro lado, Daniel Racine⁷¹ menciona que se trata de una especie de pipa. Para traducirlo, se escogió la segunda opción ya que en el diccionario, también se define como una gran pipa y porque la imagen del humo que sube al cielo, parece implícita.

b. Juego de Palabras

En sus poemas, Damas realiza varios juegos de palabras, se mencionarán algunos casos.

⁷⁰Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, 1992, p.88.

⁷¹ Daniel Racine, *Léon-Gontran Damas, l’homme et l’œuvre*, 1983, p. 96.

El primer ejemplo aparece en el poema 4, en los últimos versos:

ni ban	ni ban
ni jo	ni jo
ni gui	ni gui
ni tare	ni tara

Existe un juego de palabras, pues en francés “tare”, además de ser el final de la palabra “guitare”, también significa “defecto”⁷². De esta manera, el autor está señalando que la guitarra además de ser un instrumento destinado sólo a los negros, es un defecto, que desvaloriza a quien lo toque.

En el poema 5, el autor realiza varios juegos de palabras, empezando por el título *Solde*, que es muy simbólico, pues guarda diferentes significados. Por ello, el título puede presentar otras formas de ser traducido. Según el diccionario, el término en primera instancia, significa lo que falta por pagar en una deuda, además de ser una mercancía rebajada. Pero también, es:

Una remuneración pagada a los militares y por extensión a algunos funcionarios civiles asimilados, lo que quiere decir sobornar, corromper, comprar la voluntad de alguien con dinero, para que haga un trabajo desdeñable, innoble. Además, tener a alguien en saldo, significa pagarle para que te sirva⁷³.

De esta manera, el autor demuestra lo que siente acerca de este sistema, que corrompe y compra cualquier cosa, hasta a las personas para que sean obedientes y sumisas frente a las órdenes que dicta esta civilización. En español, *saldo* significa “liquidación de una deuda”⁷⁴ o “rebaja” y por último, “cosa que se considera ya de poco valor, por haber desmerecido o por ser lo que queda después de haber escogido lo mejor”, no tiene exactamente el significado de pagar dinero para que alguien te sirva, aunque sí está relacionado, pues no debe perderse de vista que en las raíces etimológicas están “saldo, sueldo, salario”. Por eso, finalmente escogí traducirlo como “Saldo”. Aunque otra opción hubiera sido realizar una modulación, utilizando el verbo “rebajarse”, lo cual podría mantener la idea de humillarse, venderse por

⁷² “Défectuosité”, CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/tare>

⁷³ “une rémunération versée aux militaires et par extension à certains fonctionnaires civils assimilés, cela veut dire soudoyer, stipendier, corrompre quelqu’un pour de l’argent, afin qu’il fasse une besogne méprisable, ignoble. Ou aussi avoir quelqu’un à la solde, signifie le payer pour qu’il vous serve”, *Grand Robert* p.823, t.VIII.

⁷⁴ *María Moliner Diccionario de uso del español*, 2002. t.II, p.1647

dinero y por extensión de alguna manera, perder su dignidad. Así, el título condensaría los dos aspectos que se critican en el poema; primero, el hecho de que la civilización occidental quiere controlar el estilo de vida de todas las demás culturas, asimilándolas a la suya y convirtiéndolas en esclavas. Y segundo, que ese sistema considera que todo es una mercancía, que se puede vender o comprar.

Otro juego de palabras en ese poema, fue la expresión “gâteaux enrhumés” que puede tener dos significados, por un lado, que están bañados en ron, y por otro, que están enfermos de gripe, resfriados. Decidí utilizar dos adjetivos “ebrios y agripados”, para conservar los dos sentidos, el primero relativo al alcohol y el segundo, para que no se diera una pérdida, ya que el autor hace referencia a que están enfermos, que están contaminados en su desprecio por la civilización occidental a la hora de tomar el té.

c. Palabras en créole [criollo]

En sus poemas, Damas emplea algunas palabras en criollo, como el título del poema 6 *Limbé*, que es altamente nostálgico y reclama de forma directa la devolución de un pasado, de unas muñecas negras, de la ilusión, de un espacio propio, de todo aquello de lo que fue despojado. Estos motivos se condensan en la imagen de las muñecas negras. Daniel Racine⁷⁵, menciona que la palabra “limbé” es de origen bantú y significa “pena amorosa” [chagrin amoureux], mientras que Lilyan Kesteloot la define como *spleen*, y en su traducción al inglés de ese título, lo presenta como “spleen”, aunque comenta que más coloquialmente se puede entender como “blues”⁷⁶.

Dado que el escopo de esta traducción intenta ser una oferta informativa de la cultura criolla, decidí conservarlo como en el original “limbé”, ya que a pesar de que sus textos están escritos en francés, el autor recurre al criollo como si de esta manera pudiera recuperar ese pasado arrebatado. Hay que destacar además, que aunque “spleen”, define bien una atmósfera de nostalgia y melancolía, nos remite a Baudelaire, a ese “mal de vivre” del siglo XIX, que

⁷⁵ Daniel Racine, *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*, 1983, p. 69.

⁷⁶ Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, 1992, p. 131.

no corresponde aquí por tratarse de otro tipo de tristeza, la cual puede definirse como una tristeza social.

No obstante, en ese mismo poema, hubo un término que sí se cambió. Como indica Claire-Neige Jaunet⁷⁷, “palabre” en África se refiere a una reunión “de hombres para discutir los asuntos públicos, los casos particulares, arreglar problemas que conciernen a la mayoría. El encuentro se realiza en un lugar previsto para tal efecto (árbol de asambleas, cabaña de asambleas)⁷⁸”. Dado que no hay equivalente en español, se optó por ponerlo como “asambleas”, ya que este término significa “tratar un asunto entre varias personas” y fue lo más cercano que se encontró. Sin embargo, esta decisión implica una pérdida debido a que “les palabres”, son reuniones sólo de hombres, y en la traducción no se podía poner “asambleas masculinas”, porque resultaba demasiado largo.

d. Modulaciones, transposiciones y cambios

En esta sección, se presentan las modulaciones, transposiciones y cambios que se efectuaron en los poemas.

Se realizaron algunas *transposiciones*, es decir, el cambio de una categoría gramatical por otra sin que se modifique el sentido del mensaje. Tal es el caso en el poema 6 *Limbé* de la expresión: “À l’œil de ma méfiance ouvert trop tard” que se reemplazó por una proposición subordinada: “A vista del recelo que despertó en mí demasiado tarde”. Otro ejemplo aparece en el poema 11, en los versos “Laissez-moi bâiller/ (...) à l’obsession de tout ce à quoi/ j’ai (...) tourné le dos”, en su lugar se utilizó un adjetivo “obsesionado”.

En el poema 3, *Le vent* [*El viento*], agregué los signos de interrogación para que pareciera una pregunta, en el verso “¿Conocerán algún día el rencor de mi corazón?”, porque en el original dice “Le sauront-ils jamais cette rancune de mon cœur”, y la inversión del sujeto en francés, marca la interrogación implícitamente.

Un ejemplo de *modulación*, que consiste en variar la forma del mensaje mediante un cambio semántico o de perspectiva, se presenta en el poema 7, en el cual se hace referencia

⁷⁷ Claire-Neige Jaunet, *Les écrivains de la négritude*, París: Édition Ellipses, 2001, p. 122.

⁷⁸ “des hommes pour discuter des affaires publiques, de cas particuliers, régler des questions qui concernent le groupe. La rencontre se fait dans un lieu prévu à cet effet (arbre à palabres, case à palabres...)”.

a los maltratos sufridos por los esclavos. En francés aparece el siguiente verso: “de coups de corde noueux”, cuya traducción literal sería “golpes de cuerda nudosos”, sin embargo, para transmitir lo doloroso, decidí usar el adjetivo “áspero”, dado que su definición es “desagradable al tacto, por tener la superficie desigual, como la piedra o la madera no pulimentadas”⁷⁹, entonces el verso quedó así: “de ásperos golpes de cuerda”.

Se realizó un pequeño cambio en el poema 5 *Solde* [*Saldo*], que es una crítica mordaz a las ideas acerca del buen vestir y actuar en la cultura occidental. Vestirse se vuelve todo un ritual de la ridiculez, del cual trágicamente no se puede escapar. Éste fue el primer poema que traduje y que causó mayor impacto en mí pues en cierta manera me identifiqué y me di cuenta de que no existe escapatoria del sistema en el que vivimos. La gente trata a los otros como los ve y si alguien no está “arreglado”, lo desprecian. El mismo verbo “arreglar” implica que en estado normal, necesitamos arreglo, pues “arreglarse” es “mejorarse” para salir a la calle, para presentarse frente a los demás. En este poema, el autor utiliza el pronombre “vous”: “J’ai l’impression d’être ridicule [...] jusqu’à ce qu’ils vous servent l’après-midi” para dirigirse al o los lectores, sin embargo, me pareció más adecuado sustituirlo por “tú”, para que el lector se sintiera interpelado directamente.

e. Registro de lengua

El estilo de Damas se puede percibir también en la utilización de palabras coloquiales al mismo tiempo que términos poéticos. Por ejemplo, en el poema 2, en vez de “Il y a”, utiliza “Il est” que es más poético. Un ejemplo de un registro coloquial, figura en el poema 3, en los versos “me revient mon enfance/ dans un hoquet secouant/ mon instinct/ tel le flic le voyou”, el término “voyou” pertenece a un registro bajo, que en español podría traducirse como “ratero”; no obstante, decidí poner la palabra aguda “ladrón”, a pesar de que ésta es en un registro neutral, debido al ritmo del poema.

⁷⁹ “Áspero”, RAE, <http://dle.rae.es/?id=43kOxCT|43ltzcQ>

Otro ejemplo de las palabras en registro coloquial, es el término “catin” del poema 6 *Limbé*, que se refiere a las prostitutas, con una connotación peyorativa, por lo que se tradujo como “ramera”.

El poema 8, *S.O.S.*, escrito en 1937, es un poema visionario, pues en él se revelan las políticas fascistas que antes de la Segunda Guerra Mundial, se estaban gestando y poniéndose en marcha. Hitler ya resultaba ser esa figura emblemática que representa el odio máximo hacia una raza o religión y al mismo tiempo, la ceguera que produce el que las personas se crean superiores a otros seres. Damas hace una analogía de la raza negra con la situación de los judíos y presenta su denuncia en este poema:

mais froidement matraquer	sino aporreándolo fríamente
mais froidement descendre	sino abatiéndolo fríamente
mais froidement étendre	sino dejándolo ahí tirado fríamente

En el *Grand Robert*, “descendre” con el auxiliar “avoir”, está en un registro coloquial y significa en lenguaje popular “matar a un maleante de un balazo”⁸⁰, es entonces otra manera de decir “matar”. Por ejemplo, la expresión “Il s’est fait descendre”, se refiere a que “lo mataron”. Sin embargo, traducirlo solamente como “matándolo”, perdía la progresión del poema, por ello se optó por el verbo abattre.

2. Imágenes

En la poesía, las imágenes son muy importantes. Paz nos explica que:

Imagen es toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc...⁸¹

Así en esta sección, incluí expresiones verbales que remiten a una imagen y describiré la manera en que se solucionaron en la traducción, tratando de recrearlas, de revivirlas.

⁸⁰ “Descendre un malfaiteur d’un coup de revolver”, *Grand Robert* p. 1333, t.II

⁸¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, [1956], 2003, p. 98.

El poema 4, *Hoquet [Hipo]*, es quizá uno de los más famosos e importantes no sólo para acceder al pensamiento de Damas sino también para percibir su estilo poético. Al traducir este poema, me di cuenta de la importancia que tiene conocer el contexto cultural e histórico del autor. Esto permite aproximarse a la educación y los modales de una clase social, reflejados en pequeñas acciones como comer, salir a jugar y en este caso, escoger un instrumento musical, que nos estaría indicando que el niño pertenece a una clase social alta, donde la enseñanza de la música forma parte de la educación. A través de este poema, podemos observar cómo el conflicto social de las distintitas clases se convierte en un problema racial. Este poema está lleno de imágenes, la primera de ellas aparece en la primera estrofa:

Et j'ai beau avaler sept gorgées d'eau
trois à quatre fois par vingt-quatre heures
me revient mon enfance
dans un hoquet secouant
mon instinct
tel le flic le voyou

Considero que Conroy⁸², al traducirlo al inglés, distorsiona el sentido, que resulta un poco ambiguo quizás, pues se enfoca en la idea de cómo el criminal reincide en el crimen:

I gulp down seven drinks of water
several times a day
and all in vain
instinctively
like the criminal to the crime
my childhood returns
in a rousing fit of hiccups.

Sin embargo, me parece que la comparación hace alusión a la acción de sacudir cuando uno tiene hipo, como el policía sacude al ladrón cuando lo atrapa, por eso se conservó esa imagen del movimiento:

Aunque trague siete sorbos de agua
tres o cuatro veces al día

⁸² Lilyan Kesteloot, *Black writers in French: a literary history of negritude*, 1974, p. 129.

mi infancia regresa
en un hipo que sacude
mi instinto
cual el poli al ladrón

En ese mismo poema, aparece una imagen que se refiere al pan, pero éste ¿se corta?
¿se parte? ¿se rompe?

Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table
Les mains sur la table
le pain ne se coupe pas
le pain se rompt

En el *Grand Robert* se menciona que el pan se puede “cortar, desmenuzar, partir, compartir, distribuir”⁸³. Y aparece una cita de Antoine de Saint-Exupéry: “¡El pan desempeña tantos papeles! Hemos aprendido a reconocer, en el pan, un instrumento de la comunidad de los hombres, gracias a partir el pan juntos. Hemos aprendido a reconocer en el pan, la imagen de la grandeza del trabajo, gracias al pan ganado con el sudor de la frente (...) El sabor del pan compartido no tiene comparación” (*Pilote de guerre*, XXVI) [*Piloto de guerra*, XXVI]⁸⁴.

Y decidí entonces poner “el pan no se parte/ el pan se comparte”, ya que se trata de los modales que la madre le está enseñando a su hijo para ser bien educado. Y el verbo “rompre” con el pan, significa “partir el pan, compartirlo con la mano”⁸⁵, así que la mamá le dice eso para enseñarle el valor de compartir. Es mejor partir el pan para compartirlo que cortarlo con un cuchillo. Lo más importante al comer pan, sería el hecho de convidarlo, de comerlo en compañía y no en soledad. La palabra “compagnon” [compañero] viene de la raíz pan, y el término en latín *cumpainz* del año 1080 y en lenguaje popular *companio*, “que come pan (panis) con (cum)...”⁸⁶. También de esa raíz se deriva el verbo acompañar: “es una de las distintas palabras derivadas del latín vulgar *companio* y *compania*, las cuales proceden de *pan*, con el significado de comer el pan juntos”⁸⁷.

⁸³ “couper, émietter, rompre, partager, distribuer”, *Grand Robert* p.111, t. V.

⁸⁴ Le pain joue tant de rôles! Nous avons appris à reconnaître, dans le pain, un instrument de la communauté des hommes, à cause du pain à rompre ensemble. Nous avons appris à reconnaître, dans le pain, l'image de la grandeur du travail, à cause du pain à gagner à la sueur du front (...) La saveur du pain partagé n'a point d'égale.

⁸⁵ “rompre le pain, le partager à la main”, *Petit Robert*, p. 1573.

⁸⁶ “qui mange du pain (panis) avec (cum)...”, *Grand Robert* p.340, t.II.

⁸⁷ *María Moliner* p. 40, t.I.

Otro problema que se presentó, fue traducir “estomac sociable”, lo primero que pensé fue poner “estómago sociable”, pero no se entendía la razón de por qué sociable, por eso más tarde, creí conveniente traducirlo como “un estómago también debe tener buenos modales/ y todo estómago bien educado”, ya que la traducción al inglés de Conroy⁸⁸ decía: “a stomach has to have good manners too/ and a well-bred stomach never burps”⁸⁹. Sin embargo, finalmente elegí utilizar “estómago cortés”.

En el poema 5, *Solde*, el poeta emplea la palabra “paillason” que significa “tapete espeso y rugoso que sirve para limpiarse los pies, es un tapete-cepillo. Y por extensión, en sentido figurado, se trata de una persona servil y rastrera”⁹⁰. Si bien la traducción literal como tapete o alfombrilla, puede tener un sentido similar, por ejemplo en la expresión “ponerse como tapete” que existe en español y hace alusión a ser servil, en el contexto no se entendía bien. Por eso, opté por emplear la palabra “alabancero” para mostrar el carácter adulator y servil, aunque la imagen de tapete donde uno se limpia los pies se pierde, no obstante, se recupera con otra imagen: la de agacharse para limpiar los zapatos de los demás, además de que puede tomarse como un gesto de sumisión.

En el poema 8, *S.O.S*, aparece la expresión “bouffer du juif”, que se refiere a la idea de “ser hostil con los judíos”⁹¹ y la expresión más general “tener ganas de comerse a alguien”, quiere decir “estar furioso contra esa persona”, como ejemplo: “Je l’aurais bouffé”⁹².

quand leur viendra l'idée
bientôt cette idée leur viendra
de vouloir vous en bouffer du nègre
à la manière d'Hitler bouffant du juif

La traducción al inglés de este poema por Conroy⁹³ dice:

Soon it will come to them
the idea of ridding you of niggers

⁸⁸ Lilyan Kesteloot. *Op. cit*, p. 151.

⁸⁹ “un estómago tiene que tener buenos modales también/ y un estómago bien educado no eructa”

⁹⁰ “une natte épaisse et rugueuse servant à s’essuyer les pieds, c’est un tapis-brosse. Et par extension au sens figuré il s’agit d’un personnage plat et rampant”, *Grand Robert* p.9, t.VII.

⁹¹ “être hostile aux israélites”.

⁹² “avoir envie de bouffer quelqu’un” ; “être furieux contre lui” ; “Me lo hubiera comido”, *Grand Robert* p. 1579, t.I.

⁹³ Lilyan Kesteloot. *Op. cit*, p. 134

just as Hitler
does away with Jews...

Y en el libro de Keith Warner⁹⁴, se traduce de la siguiente forma:

Soon they'll be getting the idea
to want to stuff themselves with niggers
just like Hitler
stuffing himself with Jews...

Entonces se podría traducir como “deshacerse de los negros como Hitler hace con los judíos”, sin embargo, la imagen de la comida, que es el primer sentido de “bouffer” se pierde. Por eso elegí poner el verbo “devorar al negro” para mantener la idea de comer, tragar, engullir hasta hacer que desaparezca, como sucede con la civilización occidental que devora otras culturas, es un sentido animal, bestial.

cuando les llegue la idea
muy pronto esa idea llegará
de querer devorar al negro
como Hitler devorando judíos

En ese mismo poema, el verso “ne plus se contenter de rire avec l'index inquiet”, se tradujo como “ya no se conformarán con reír señalando”, así el gerundio “señalando” cubre la imagen de “índice inquieto” pues con este dedo es con el que se señala.

En el poema 9, *Pour sûr [De seguro]*, un poema muy corto, aparece la crítica a los temas principales de la Negritud: la colonización, la asimilación y todo aquello que implica adaptarse a una forma impuesta de ver y vivir el mundo. Se puede apreciar dicha crítica a través de las expresiones que utiliza el autor, por ejemplo “mettre les pieds dans le plat” tiene dos significados de acuerdo al diccionario *Le Grand Robert*. La primera opción se explica como “hablar de un tema delicado de una forma directa y brutal” y la segunda como “cometer un terrible error”⁹⁵. En este caso, se hizo una combinación de ambos sentidos, por un lado abordar la cuestión sin discreción y por el otro, lo hace grosera y apresuradamente, sin educación. Así, se tradujo como “restregar a la cara”, para ilustrar el enfado que experimenta

⁹⁴ Keith Warner, *Critical Perspectives on Léon-Gontran Damas*, Washington D.C: Three Continent Press, 1982, p. 95.

⁹⁵ “aborder une question délicate avec une franchise brutale” y “commettre une bétvue grossière”, *Grand Robert*, p. 1513, t.IV

el poeta frente a esa situación, en la que desafortunadamente, para protestar contra ese sistema, sólo le queda “azotar la puerta”.

Otra expresión en ese poema fue “la main au collet”, cuya traducción literal sería “la mano en el cuello”, sin embargo, el poeta hace alusión a que cuando esté harto por fin protestará contra ese sistema y todo lo que le molesta, y se dirige a un “vous” que podría ser cualquier persona o específicamente, los colonizadores que no se dan cuenta de nada, por lo que él quiere hacerles notar su enojo, echándoles en cara todo lo que no soporta de su civilización y de sus imposiciones colonizadoras, por eso opté por traducirlo como:

je vous mettrai les pieds dans le plat	se los restregaré en la cara
ou bien tout simplement	o simplemente
la main au collet	los agarraré por el cuello
de tout ce qui m'emmerde en gros caracteres	por todo lo que ME JODE

Asimismo, en un inicio se había sustituido la expresión “en gros caracteres” por el adverbio “excesivamente”, pero después opté por ponerlo visualmente en mayúsculas “ME JODE”, pues es una forma de transferir de la escritura a la oralidad, y reflejarlo visualmente.

En el poema 11, *Savoir-vivre [Buenos modales]*, al igual que en el poema 9, el autor vuelve a manifestar su desagrado por el sistema en el que está inmerso y con pequeñas acciones, demuestra su oposición y de cierta manera, su rebeldía. Se quiere liberar de reglas y normas, que sólo aprisionan los sentidos y sensaciones del cuerpo, construyendo su mundo aparte, utilizando imágenes más sutiles pero expresivas como: “Déjenme bostezar con la mano aquí sobre el corazón”.

3. Ritmo

El ritmo, en general, es “el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno”⁹⁶. Paz expresa que “el poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo”⁹⁷, por lo que el ritmo es visión de mundo y es esencial en la poesía. En los poemas de Damas, aunque estén en verso libre, siempre está presente el ritmo, que permite

⁹⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Editorial Porrúa, 2003, p. 445 y ss.

⁹⁷ Octavio Paz, *Op. cit.* p. 56, 59.

reconocer, con su desdoblamiento de las sílabas, el ritmo de tambores africanos. Lo podemos observar en el poema 1, *Ils sont venus ce soir* [*Vinieron aquella noche*]:

Ils sont venus ce soir où le	Vinieron aquella noche cuando el
tam	tam
tam	tam
roulait de	rodaba de
rythme	ritmo
en	en
rythme	ritmo
la frénésie	el frenesí

Este poema, dedicado a Léopold Sédar Senghor, relata un momento de la historia violenta de las Antillas, que nació entre sangre, fuego y lágrimas. “El efecto de desdoblamiento sugiere el genocidio que enluta la memoria del poema. El escritor aprehende la masacre, recurriendo a la empatía donde el sujeto y el objeto del discurso se confunden trágicamente en la muerte”⁹⁸. De esta forma, el poema expresa a través del descenso escalonado de los versos, el dolor sufrido después de tantas muertes. También, el autor muestra un rechazo a la forma poética instituida, “el rechazo se inicia por un ‘hasta la coronilla’ que convoca un universo de obscenidades poblado por palabras vulgares (estar harto, joder).”⁹⁹ De esta suerte, la utilización de estas palabras indica el repudio y hartazgo, en donde el poeta expresa su ira y odio contra ese sistema del cual se siente asqueado.

En esta traducción se omitió el pronombre “ellos” pues va tácito en el verbo, sin embargo en la traducción de Gertrudis Gavidia¹⁰⁰, sí se incluye. Al eliminarlo, asumo que todos saben quiénes son ellos, los que vinieron: los colonizadores que transformaron el rumbo de la historia.

⁹⁸ “L’effet de dénombrement suggère ici le génocide qui endeuille la mémoire du poème. Le massacre est appréhendé par l’écrivain sous le signe d’un recours à l’empathie où le sujet et l’objet du discours se confondent tragiquement dans la mort.” Kanaté Dahouda, “Léon-Gontran Damas et Saint-Denys Garneau” *Neohelicon*, vol. 26, n°1, 1999, pp.135-145.

⁹⁹ “ce refus est initié par un ras-le-bol qui convoque un univers d’obscénités peuplé par des mots vulgaires (*marre, emmerde*)”, Kanaté Dahouda, *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁰ Gertrudis Gavidia, “Pigmentos de Léon Damas: una obra poética en los orígenes de las independencias africanas de los años sesenta”, *Actual* 29, 1994, pp. 143-158.

De igual manera, en el poema 12 *Réalité* [*Realidad*], se puede apreciar un desdoblamiento descendente de las sílabas, para hacer énfasis en la última palabra. Finalmente, hay que reflexionar que si la poesía es fundamentalmente sonido, ritmo, musicalidad, se mostrarán en este apartado, los ajustes realizados para lograr esa musicalidad.

El poema 2, *Il est des nuits* [*Hay noches*], es un poema melancólico dónde se percibe una nostalgia por lo que ya no está presente; además, la noche representa el momento en el que uno ha terminado con el trabajo del día, es entonces cuando el ser humano puede reflexionar, o podía, sobre su existencia.

Il est des nuits sans nom	Hay noches sin nombre
il est des nuits sans lune	hay noches sin luna
où jusqu'à l'asphyxie	en las que hasta la asfixia
moite	húmeda
me prend	me invade
l'acre odeur de sang	el agrio olor a sangre
jaillissant	que brota
de toute trompette bouchée	de cualquier trompeta ensordecida

En un inicio, el último verso se había traducido como “trompeta con sordina”, pero más tarde se cambió por “trompeta ensordecida” para mantener el ritmo, pues el significado del verbo “ensordecer” se considera el mismo y en este caso, se refiere a “aminorar la intensidad del sonido”. En ese mismo poema, el autor utiliza un recurso estilístico, hay una progresión importante, ya que en cada estrofa se van quitando elementos de la primera parte del verso hasta la última estrofa. Conforme avanza, el poema se va desmoronando perdiendo cada vez más una parte de sí mismo. Tal es el caso de la primera estrofa que comienza por “Il est”, que desaparece a la estrofa siguiente y así sucesivamente. El lenguaje se va disolviendo, en un efecto de *decrescendo* como en la música, para mostrar el vacío en el que se encuentra el poeta, en una oscuridad profunda de la cual siente que no puede escapar. Para poder lograr ese efecto, tuve que añadir en español el artículo indefinido femenino-plural “unas”, para poder reemplazar el partitivo “des”, que en español no tiene equivalente, y así conseguir la sensación de que las palabras se van desvaneciendo.

En el poema 4, *Hoquet*, aparece una especie de refrán que se repite a lo largo del poema:

Désastre	Desastre
parlez-moi du désastre	háblenme del desastre
parlez m'en	háblenme de eso

Aunque en el original, se repiten los mismos versos, la traductora Ellen Conroy¹⁰¹ propone dos maneras distintas:

Calamity	Disaster
Disasters	talk about disaster
And how!	I'll tell you

En el poema, estos versos se vuelven un estribillo y podemos inferir que se trata de la madre hablando de su hijo, ya que el niño es un desastre y la madre se queja de ello. Por esta razón, me parece que al quitar la repetición en la traducción al inglés se pierde el énfasis porque esta reiteración es un lamento recurrente de la madre, que además, forma parte de la musicalidad del poema.

En el poema 3, *Le vent*, se optó por poner “noche oscura”, porque el adjetivo “oscura” tiene más musicalidad, se alarga, como en francés “noire”, en cambio el sustantivo “negra” termina en seco y corta el ritmo.

En el verso “ou bien le vent est une cellule de fous”, se escogió poner “celda de locura”, por la aliteración del fonema [ura] de oscura y locura, aunque el significado se ve un poco afectado, ya que la traducción sería más bien “celda de locos”.

En ese mismo poema, la palabra “roulure” significa “estado de lo que está enrollado en sí mismo”, es decir “enrollamiento”¹⁰². Sin embargo, en la expresión “son destin de roulure”, al traducirse como “su destino enrollado”, alargaba el ritmo del poema. Por ello me pareció más adecuado ponerlo como “destino circular” y así, lograr una equivalencia, ya que mantiene el mensaje y conserva el ritmo.

¹⁰¹ Lilyan Kesteloot, *Black writers in French: a literary history of negritude*, p. 129.

¹⁰² “état de ce qui est roulé sur soi-même, enroulement”. *Grand Robert* p. 48, t.VI

Los versos del poema 6, *Limbé*, se invirtieron para mantener la musicalidad, en francés:

dont le vent porte au nez
la misère miséricorde

y aparece en español como:

cuya miseria misericordia
nos trae el viento

Para el verso “les jeux naïfs”, en español se puso el adjetivo antes para mantener la musicalidad: “los ingenuos juegos”.

Como se mencionó previamente, en el poema 7 *La complainte du nègre* [*Endecha del negro*], se describe una situación de agresión, cuya intensidad se ve marcada por efectos estilísticos. Kanaté Dahouda destaca que en el poema (en francés), por un lado “la impresión que producen los fonemas con [k], despierta la imagen de los tratos inhumanos infligidos a las víctimas; por otro lado, la recurrencia de las consonantes orales [b+r], en *bras brisés*, *s’abreuver*, sugiere el crujido, los huesos triturados; finalmente las consonantes sibilantes y silbantes en [f], [s] y [sh] crean un efecto de silbido que imita los movimientos crueles del látigo y por lo tanto del manar de la sangre”¹⁰³. Por esta razón, y por la importancia de la repetición, intenté conservar los fonemas en [k] por ejemplo en: *cuerda*, *cuerpos calcinados*, *carne*, *candente*, al igual que las consonantes *b* y *r* en *brazos quebrados*, utilizando el fonema [rr] en *amarrados*, *hierro*. Aunque el sonido [s] sólo se pudo mantener en la palabra *desencadena*.

En los siguientes versos del poema 8, *S.O.S.*:

À ce moment-là seul	Entonces sólo en ese momento
comprendrez-vous donc tous	entenderán todos

Para efectos de ritmo, se colocó el adverbio “entonces” al inicio, para evitar el quiebre en el ritmo.

¹⁰³ “l’impression produite par les phonèmes en [k] suscite l’image des traitements inhumains infligés aux victimes; d’autre part, la récurrence des consonnes orales [b+r], dans *bras brisés*, *s’abreuver*, suggère le craquement, voire le broyage des os ; enfin les consonnes sibilantes et sifflantes en [f], [s] et [sh] produisent un effet de sifflement qui imite les allants cruels du fouet et le giclement de sang qui en résulte”, Kanaté Dahouda, *Op. cit.*, p. 138.

En ese mismo poema, en los versos:

mais	sino
froidement matraquer	aporreándolo fríamente
mais	sino
froidement descendre	abatiéndolo fríamente
mais	sino
froidement étendre	dejándolo ahí tirado fríamente

Para conservar el ritmo y seguir manteniendo el énfasis, se optó por poner el adverbio “fríamente” al final de cada verso, considerando que en un poema las palabras importantes pueden ir al inicio o al final.

En el poema 9, *Pour sûr*, el adverbio “souvent” se tradujo por “frecuentemente” con terminación en “ente”, para acentuar el ritmo.

4. Pérdidas o ganancias

En cualquier traducción, desde luego no se pueden evitar las pérdidas, algunas tienen que ver con el vocabulario, la sintaxis, el registro o el ritmo. Sin embargo, a veces ocurren ciertas ganancias. En esta sección se presentarán inicialmente, aquellas pérdidas ocasionadas por la traducción.

a. Pérdidas

La palabra “nègre” que aparece en el poema 4, *Hoquet*, tiene un sentido peyorativo en francés que no existe en español, el diccionario *Grand Robert* dice: “término en desuso peyorativo, racista excepto cuando se usa por los mismos negros”¹⁰⁴. Se puede decir entonces que hay una pérdida, porque en español esta palabra no implica esa connotación. Además, la sociedad de las Antillas se separaba por clases según el color de la piel. Primero los blancos, seguidos de los mulatos y al final, se encontraban los negros, y como se mencionó previamente, de ahí viene también el título del poemario *Pigments*.

En el poema 5, figura la palabra “paillasson”, que es un término arcaico, que de acuerdo con el diccionario *CNRTL*, se utilizaba en 1888, de forma injuriosa y por analogía

¹⁰⁴ “Vieilli, péjoratif. Terme raciste sauf lorsqu’il est employé par les noirs eux-mêmes”, *Grand Robert* p. 1862, t.IV.

en un registro familiar, se refiere a un individuo débil que aguanta insultos sin reaccionar, sin protestar¹⁰⁵. En los países que fueron colonia, se da una situación de diglosia, ya que conviven dos lenguas, en este caso el francés y el criollo. El idioma francés de la ex colonia conserva rasgos más arcaizantes que la del país colonizador cuya lengua se va modificando más rápidamente. Por consiguiente, se presenta una pérdida para el término “paillasson”, pues no se puede transmitir esta connotación.

En el poema 6, *Limbé*, aparece una imagen “le vent porte au nez”, que en español se optó por traducir como “nos trae el viento”. Se pierde la idea de la nariz y olor, de que se va a la expectativa, pero se trató de mantener la imagen del viento.

En ese mismo poema, con el término “piétinements”, traducido por “la marca del ritmo”, ocurre una pérdida, pues escogí mantener el sentido del ritmo, aunque ya no se especifica que son los pies los que lo están marcando y desafortunadamente, también se pierde el sentido de “pisotear”, así otra opción podría haber sido “los pisotones”.

b. Ganancias

De igual manera, en una traducción se pueden lograr ganancias. Aquí se muestran algunos ejemplos.

En el poema 3, *Le vent* [*El viento*], en el cual la belleza del paisaje inspira tranquilidad y la imagen de la noche en el océano tranquilo, hace pensar en un futuro mejor. Se mantuvo la figura retórica en el verso “Ou bien le vent...”, la repetición de esas cuatro palabras, forman una anáfora que se conserva en la traducción, además hay una ganancia, porque se mantiene la aliteración que muestra el sonido del viento: ou bien le vent/ o bien el viento.

Como se mencionó previamente en el poema 4, en los últimos versos figura un juego de palabras, con la palabra “guitare”, que el autor separa en dos, poniendo por una parte “gui” y por otra “tare”, esta última con el significado de “defecto”. En español, se obtiene entonces una ganancia, ya que se entiende lo de la guitarra, asumiendo que la “guitarra” es un

¹⁰⁵ “Individu veule qui essuie insultes et rebuffades sans réagir, sans protester”, CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/paillasson>

instrumento que no se acepta en la comunidad mulata, pero que a su vez, también es una “tara”¹⁰⁶.

En el poema 8, *S.O.S.*, para la expresión “bouffer du nègre”, se mantiene la imagen de tragar, engullir como una bestia en la imagen de “devorar al negro/ como Hitler devorando judíos”.

Por último, el poema 12 *Réalité [Realidad]*, refleja la desesperanza del poeta, pues habla de la derrota del hombre, que aún siendo consciente de su realidad no puede hacer nada al respecto. Sin embargo, justamente a través de sus poemas, Damas al denunciar la situación, logra demostrar que el ser humano es capaz, de pensar, creer y construir, ahí, en donde todo parecía imposible. En este poema, se presenta una ganancia por la similitud de lenguas entre el francés y el español, ya que la palabra “réalité” tiene el mismo número de sílabas en francés que en español “realidad”. En el caso de la traducción al inglés, Conroy tuvo que modificar los versos para obtener el mismo resultado.

¹⁰⁶ De acuerdo con la RAE, “tara” se refiere a un “defecto físico o psíquico, por lo común importante y de carácter hereditario” o “Defecto o mancha que disminuye el valor de algo o de alguien”, <http://lema.rae.es/drae/?val=tara>

CONCLUSIÓN

A manera de conclusión, me parece fundamental mencionar que esta investigación-traducción confirma la importancia que tiene estudiar y traducir a un autor como Damas: en primer lugar, por su calidad literaria, siendo un reto traducir las características estilísticas que aparecen en sus poemas. En segundo lugar, este autor me permitió ampliar el conocimiento de la historia de las Antillas, al describir el sufrimiento causado por ese sistema *asimilacionista*, que obligó a los colonizados a pertenecer a una civilización ajena. Por último, un aspecto a resaltar de este escritor es su compromiso social y la denuncia que realiza a través de sus poemas. Damas critica y acusa a la civilización occidental, pero además, por formar parte de ésta, se ataca a sí mismo. Así, se vuelve culpable también de los crímenes que esa civilización comete y perpetúa.

A pesar de que hoy “la colonización” no se presenta de la misma manera que en los tiempos de Damas, se puede hacer un paralelismo con la colonización actual, determinada por el “american way of life”. Estamos inmersos en una colonización de otro tipo, pues estamos obligados a seguir el modelo establecido, el único modelo posible: el sistema capitalista y con éste, la explotación económica inherente a la globalización. Por lo tanto, la poesía de Damas nos muestra que los lectores actuales no estamos tan alejados de los pensamientos y preocupaciones que expone, ya que sus poemas pueden seguir dialogando con nosotros en el presente. Así, es un poeta universal que habla de una situación particular y que al mismo tiempo, atañe a toda la humanidad.

Al realizar la traducción de la poesía de Damas, me di cuenta de que todas aquellas herramientas adquiridas en la carrera, han sido necesarias para realizar este trabajo. Traducir sus poemas implicó estar consciente de que no se traduce desde la nada, que ser traductor es, en buena medida, ser lector, lector no sólo de literatura, sino también lector del mundo, ser traductor es irse abriendo un camino o varios caminos que sensibilizan frente a la literatura y con mayor razón ante el mundo.

A medida que avanzaba la traducción, observé que el proceso podía volverse un trabajo interminable, pues uno siempre cree que puede encontrar una mejor opción para traducir algún término. Además, estaba consciente de la responsabilidad que implica traducir un pensamiento sin traicionarlo. Por eso, me costaba trabajo cada palabra que ponía sobre la hoja y cada vez, se hacía más fuerte la idea, que ya mencioné con anterioridad, de que si ser

traductor implica ser lector, ser traductor de poesía además, implica ser un lector en buena medida guiado por el oído; la poesía exige, sobre todo, un buen oído. Los poemas aquí traducidos fueron seleccionados, en primer lugar por el gusto personal y por la atracción que sentí, justo, por los que tenían una cierta musicalidad, los que contenían juegos de palabras o figuras que sólo cerrando los ojos se podían llegar a presentir.

En la traducción de poesía se entrelazan la forma, el contenido y el sonido y cada uno, se despliega con igual importancia. En esta traducción hice un intento por apegarme a las palabras, a las imágenes y a la musicalidad, tratando de que el lector actual sintiera el ritmo creado en los poemas. Pienso que la traducción es un proceso no acabado, inconcluso, ya que siempre se puede mejorar, puesto que no existe la traducción perfecta. Todo depende del escopo que haya escogido el traductor y que es la guía para alcanzar su objetivo.

Hugo Gola precisa que:

Todo verdadero poema es una composición que contiene, preserva y transmite la energía que le dio origen, sin permitir que ésta se derrame, se destruya o se pierda. Mientras se lo escribe, el poema va evolucionando, desplegándose, con el fin de cumplir esa finalidad, incierta pero inevitable. Al desarrollarse el poema, configura su propia forma, una forma que no existía antes de la escritura sino que es engendrada por el juego de la mente, el lenguaje y el silencio.¹⁰⁷

En la descripción anterior encuentro un paralelismo entre la escritura del poema y la traducción, pues traducir es darle una nueva vida al poema traducido. Por un lado, traducir es también crear una forma que no existía antes y por otro lado, en la traducción es igual de importante recuperar todo lo que encierra el poema, la grafía, el sonido, la disposición y, algo que muchas veces pasa desapercibido, el silencio. Recuperar ese silencio y ponerlo en palabras o sonidos para mostrar el pensamiento humano, para hacer dialogar al ser humano con otros seres humanos, es el papel que desempeña la literatura. Trabajar con los poemas de Damas fue más que un trabajo de investigación, pues al acercarme a su poesía pude hacer mi propia lectura del mundo y enfrentarme con mi pensamiento, solidario y hermano del pensamiento de Damas.

Traducir NO es traicionar, es NO traicionar, traducir es hacer una relectura del mundo.

¹⁰⁷ Hugo Gola, *Prosas*, Córdoba: Alción Editora, 2007, p.8.

BIBLIOGRAFÍA

- DAMAS, Léon-Gontran. *Pigments suivi de Névralgies*. París: Présence Africaine, 1972 y 2005.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Retour de Guyane*. París: José Corti, 1938.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Poètes Noirs d'Expression française, 1900 -1945*. París: Éditions du Seuil, 1947 (Col. Latitudes Françaises).
- DAMAS, Léon-Gontran. *Graffiti*. París: Seghers, 1952.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Black-Label*. París: Gallimard, 1956.

Sobre la Negritud y Léon-Gontran Damas:

- DAHOUDA, Kanaté. “Léon-Gontran Damas et Saint-Denys Garneau”. En: *Neohelicon*, vol. 26, n°1, 1999, pp. 135-145
- DAMAS, Léon-Gontran. *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas, (1912-1978)*. París: Présence Africaine, 1979.
- DAMAS, Léon-Gontran y RACINE, Daniel (editor). *Léon-Gontran Damas, 1912-1978: founder of Negritude, a memorial casebook*. Washington D.C.: University Press of America, 1979.
- JAUNET, Claire-Neige. *Les écrivains de la négritude*. París: Édition Ellipses, 2001.
- KESTELOOT, Lilyan. *Black writers in French: a literary history of Negritude*. [Trad. Ellen Conroy Kennedy]. Washington D.C: Howard University Press, 1974.
- _____. *Anthologie négro-africaine: panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*. Vanves: EDICEF, 1992.
- _____. *Histoire de la littérature négro-africaine*. París: Karthala - AUF, 2004.
- GAVIDIA, Gertrudis. *La literatura de Martinica y Guadalupe. Desde sus orígenes hasta la Negritud*. Tesis de Licenciatura. Universidad de los Andes, Venezuela, 1990.
- _____. “Pigmentos de Léon Damas: una obra poética en los orígenes de las independencias africanas de los años sesenta” En: *Actual* 29, 1994 pp. 143-158.
- GASSAMA, Makhily. “Le moule Damas” En: *Ethiopiennes* 53, 1991. Consultado el 23/7/2014. Disponible en: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article194>.
- RACINE, Daniel. *Léon-Gontran Damas l'homme et l'œuvre*. París: Présence Africaine, 1983.
- WARNER, Keith Q. *Critical Perspectives on Léon-Gontran Damas*. Washington D.C: Three Continent Press, 1982.

Otros:

- BERTAUX, Pierre. *África. Desde la prehistoria hasta los estados actuales*. [Trad. Manuel Ramón Alarcón]. México: Siglo XXI, 1972 (Historia Universal, Siglo XXI, vol. 32).
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. París: Seuil, 1952.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté* tome 1. “Négritude et humanisme”. París : Seuil, 1964.

Sobre teoría de la traducción:

- GARCÍA YEBRA, Valentín. *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Ed. Gredos, 2ª edición corregida y aumentada, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica).
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale* [Trad. Nicolas Ruwet]. París: Les éditions de Minuit, 1963.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. París: Éditions Verdier, 1999.
- _____. Entrevista realizada el viernes 2 de Noviembre de 2007. Consultado el 8/8/2015. Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2015/09/voces-de-la-poesia.html?m=1>
- MOUNIN, Georges. *Los problemas teóricos de la traducción* [Trad. Julio Lago Alonso]. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa- Calpe, 1944.
- PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir* [Trad. Valentín García Yebra]. Madrid: Gredos, 2000. (1813)
- STEINER, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* [Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major]. 3ª edición en español. México: FCE, 2001.
- VALDÉS, Jerónimo. *Lingüística y traducción*. México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2003.
- VERHESEN, Fernand. *À la lisière des mots. Sur la traduction poétique*. Bruselas: Éditions de la Lettre volée, 2003 (Coll. Palimpsestes).
- VERMEER, Hans J. “Reflexiones preliminares sobre retórica y estilística en la traducción” [Trad. J. Molina Ayala y P. C. Tapia Zúñiga] En: *Acta Poetica*, vol. 25, n°1, 2004. pp. 17-44.
- VERMEER, Hans J. y REISS, Katherina. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* [Trad. Sandra García Reina y Celia Martín de León; Heidrun Witte, coord]. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

Otros:

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2003.
- *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL). Disponible en: <http://www.cnrtl.fr/>
- *Le Grand Robert de la Langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey du Dictionnaire Alphabétique et analogique de la Langue Française de Paul Robert. París: Dictionnaire Le Robert-VUEF, 2001 (tomes I, II, III, IV, V, VI).
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español* Madrid: Gredos, 2002. (tomo I y II).
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión en línea. Disponible en: <http://www.rae.es/>
- ROBERT, Paul. *Le Petit Robert de la Langue Française*. París: Dictionnaire Le Robert-VUEF, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, 1975.
- GOLLA, Hugo. *Prosas*. Córdoba: Alción Editora, 2007.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1ª ed.1956, 2003.