



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

## *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, una traducción del Otro

**TRADUCCIÓN COMENTADA**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO  
DE LICENCIADA EN LENGUA  
Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS) PRESENTA:

**ALICIA ALEXESTEVA GERENA MELÉNDEZ**

ASESORA:  
DRA. TATIANA ALEJANDRA EDILIA SULE FERNÁNDEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

Comme des flèches de Koulsy Lamko, una  
traducción del Otro.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo esta dedicado principalmente a mi madre, María Jesús Meléndez Negrete, por ser mi sustento, mi fuerza, mi familia, mi gran amiga, mi todo.

A Agus, mi segunda madre, por su amor incondicional y por mostrarme lo que es ser fuerte, sabio, honesto, agradecido y desapegado.

A todos mis grandes amigos (en especial a Erika, Rox, Bárbara, Pável, Luc, Mariana, Elias, Kikis y Jaz) y aunque a algunos no los nombre, sin lugar a dudas se reconoceran en esta mención general, pero no por ello menos significativa. Gracias por el apoyo, por todo lo que me han enseñado, por escuchar, por las aventuras, por los buenos y malos momentos. En fin, por estar en mi vida y por compartirme la suya.

Agradezco a mi asesora la Dra. Tatiana Sule Fernández, quién a pesar de mis "ausencias prolongadas", siempre me ofreció con gusto y paciencia su tiempo e invaluable guía. Gracias también por creer en mi proyecto.

A Koulsy Lamko, por compartirme su obra y regalarme la alegría de formar parte de su itinerario vagabundo.

Gracias también a mis profesores sinodales, la Dra. Laura López Morales, la Dra. Cristina Azuela Bernal, el Dr. Ricardo Ancira González y la Mtra. María Elena Isibasi Pouchin, por enriquecer mi trabajo con sus comentarios y observaciones.

## ÍNDICE

Introducción	5
1. Koulsy Lamko	8
2. <i>Comme des flèches</i>	13
2.1 Breve historia de una creación	13
2.2 Análisis de la obra (autor – traductora)	15
3. <i>Como flechas, una traducción</i>	28
3.1 Una lectura, una traducción	28
3.2 En busca del Otro	33
3.3 La traducción de textos dramáticos y la traducción de este texto dramático	45
3.4 Algunas soluciones adoptadas para la traducción	53
Conclusiones	83
Bibliografía	86
Traducción, <i>Como flechas</i> , de Koulsy Lamko	91
Ápndice (imágenes)	137

No vemos las cosas como son,  
las vemos como somos.

Anais Nin

*Toda la humanidad es de un autor, y es un volumen;  
cuando un hombre muere, no se arranca un capítulo  
de un libro, sino que se traduce a una lengua mejor; y  
todo capítulo debe ser así traducido.*

John Donne

## INTRODUCCIÓN

Las traducciones, que no son encargos, suelen ser motivadas por lecturas, lecturas que a su vez tienen orígenes personales. Los motivos de mi acercamiento a *Comme des flèches* y, en general, al teatro francófono africano no fueron la excepción. Se remontan a mi inscripción, durante mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, al seminario de literatura impartido por su autor Koulsy Lamko: *“Introducción al teatro de África negra”*. Mi ignorancia con respecto a las literaturas y las culturas de estas latitudes fue lo que alentó mi participación en el mismo. Y hablo de ignorancia, porque en aquel tiempo en realidad la palabra “África” me parecía enigmática y completamente “negra”, es decir, desconocida; además de estar ligada en mi mente a los estereotipos habituales promovidos por los medios de comunicación, que la presentan como un continente lleno de desgracia y desolación. Esto desgraciadamente no deja de ser cierto, pero más allá de todo ello también hay comunidades de hombres y mujeres con vidas como las de todos los seres humanos en la faz de la tierra, cuestión que no tenía cabida en mi cabeza llena de clichés y exotismo.

Mi curiosidad fue saciada, sorprendida y sacudida durante el seminario. Descubrí, dentro de las obras de teatro leídas, personajes como los de cualquier otro teatro, seres humanos, con conflictos internos y externos, con características muy propias de las culturas y de los momentos históricos a los que pertenecían, pero al mismo tiempo tan cercanos a nosotros que la distancia y lejanía aparentes terminaron diluyéndose poco a poco. En los textos también había, evidentemente, temáticas características de las experiencias africanas, tales como la colonización, las independencias, la negritud, el desencanto por las independencias, el exilio, la búsqueda de la identidad fuera de la tierra natal, el sentimiento de desarraigo, etc.,

experiencias que merece la pena explorar y contar. Y justamente ahí es donde yo encuentro mi labor como traductora de esta obra.

Así pues, la versión que propongo obedece a mi propia experiencia personal con este texto y a mi necesidad e interés por conocer y mostrar al Otro<sup>1</sup>, el hecho cultural de ese Otro africano (presentado en esta obra en específico, bajo los ojos del autor) que todavía nos es bastante desconocido, a pesar de que en los últimos tiempos en el D.F., ha comenzado a manifestarse en festivales musicales o artísticos como el Festival del tambor y culturas africanas en Coyoacán, en el ya desaparecido festival Ollin Khan, en seminarios o encuentros promovidos por universidades o casas de cultura, como la que el mismo autor dirige en pleno centro histórico de la ciudad de México (Casa refugio Hankili África).

El proceso de traducción a *Comme des flèches*, inició con mi participación como actriz en una gira teatral, resultado del seminario. El autor me propuso llevar a cabo la traducción para los subtítulos que se presentarían en las funciones. Este primer intento fue netamente comunicativo<sup>2</sup> (una traducción “para”), además de estar basado por completo en el montaje que se concibió para el texto en las diferentes

---

<sup>1</sup> Me refiero al « Otro » exterior, extranjero a la nación o a la cultura occidental, concepto manejado por Jean-Louis Cordonnier en su obra *Traduction et culture* (1995) : “ L’Autre (avec majuscule), est cet être qui n’appartient pas à ma culture. Il désigne l’Étranger occidental, mais aussi bien l’étranger de culture non-occidentale, par conséquent l’Étranger en général “. [El Otro (con mayúsculas) es ese ser que no pertenece a mi cultura. Designa al Extranjero occidental, pero también al extranjero de una cultura no-occidental y, en consecuencia, al Extranjero en general] (p.8). Todas las traducciones presentadas a lo largo de este trabajo son mías, a excepción de dos traducciones de citas del inglés, cuyo traductor se señala en la nota a pie de página. Las traducciones se consignarán dentro de corchetes.

<sup>2</sup> Empleo este término haciendo referencia a los teóricos del Skopos, para los cuales, en palabras de Virgilio Moya (2004), [...] la traducción está mediatizada por el objetivo o función que se le asigne al TT (texto traducido) en la cultura meta y que no puede ser el mismo que el del TO (texto original). [...] Porque, como toda acción, la traducción, aparte de ser intencionada, es circunstancial. Mi traducción, por ser un encargo, era una traducción centrada en la comunicación, no sustituía el hecho cultural de la cultura origen, aunque sí se adoptaron, como para la misma puesta en escena, hechos culturales de la cultura meta, lo que al final de cuentas la convertía en una “oferta informativa” (pp. 88-89).

universidades y teatros del interior de la república y de la ciudad de México, donde nos presentamos. Montaje que, a su vez, era una versión del texto original para su presentación en México. El hecho cultural, es decir, las referencias culturales africanas en el texto, no se suprimieron o cambiaron, más bien dentro de los elementos extra textuales se agregaron referencias de la cultura meta, como la música.

La traducción que ofrezco en este trabajo parte de la que hice en aquel entonces como si se tratara de un ancestro o pariente lejano, pero no es la traducción de aquel montaje. Más bien es la traducción de un texto literario, es decir, de la obra como literatura dramática, animada y fundamentada por la lectura personal, del texto publicado por Ediciones Lansman, en 1996. Es decir que el texto meta de ninguna manera pretende ser una adaptación del original para una puesta en escena o simplemente como texto dramático, que se apoye en elementos referenciales de la cultura meta, sino una versión en español del texto dramático literario en francés. Utilizo el término "versión", puesto que, aunque busca la adecuación, es decir, la adherencia al texto fuente y a sus normas (Ladouceur, 1995, pp. 31-38), fundamentalmente pretende mostrar el hecho cultural del Otro. Como ya lo había mencionado, nace de una lectura personal, cuya intención y apuesta son llevar al lector a descubrir al Otro.

Mi traducción es, pues, una forma de lectura compartida, donde a través de las notas a pie de página el lector pueda apreciar algunos de los criterios de traducción tomados en cuenta y donde pueda encontrar también la información necesaria que le permita entender el hecho cultural del Otro y, por ende, una propuesta de traducción en español para esta obra. Quiero ser honesta y fiel, sin máscaras. El artificio está al descubierto. El lector estará consciente de que mi traducción no es el original con otra ropa, sino que es una traducción, un texto producto de una lectura personal informada,

válida, fiel a sí misma, por sí misma y susceptible de ser aniquilada por el tiempo y el espacio.

## 1. KOULSY LAMKO.

Para tener una idea de lo que Koulsy Lamko ha hecho como artista o como promotor cultural, basta con acceder en internet a su biografía en *Wikipedia* o en algún otro sitio donde se haya hecho una reseña de su trayectoria artística. Sin embargo, para conocer quién es Koulsy Lamko, no sólo el artista sino el hombre comprometido hasta los huesos con sus ideales, con los "sin voz" (sean quienes fueren, vengan de donde vengan), cuya obra es una especie de altavoz, que no nos quiere y no los quiere dejar morir en el silencio y el olvido, o, como una raíz de yuca (título de su última novela), que permanece ahí como testigo y alimento de la resistencia, me pareció mejor dejar que él mismo se presentara:

Tengo 53 años de edad y soy chadiano (de la República del Chad), un país del centro de África. Salí de ahí hace 30 años; México es mi séptimo país de exilio. Antes fueron Burkina Faso, Costa de Marfil, Ruanda, Francia y Holanda. Soy escritor, pero nadie vive de eso, así que trabajo en los medios de comunicación que me permitan defender mi ideal, enfocado a la resistencia activa. Me defino como un activista cultural porque a través de la cultura puedes resistir a muchas cosas, sobre todo a las crueles consecuencias del neoliberalismo que nos está esclavizando otra vez.

Canto, escribo novelas y guiones, hago teatro y dirección de cine. Llegué a México en 2003 por medio del Parlamento Internacional de los escritores. Viví dos años en la Casa Refugio Citlaltépetl en el Distrito Federal, antes de decidir quedarme en este país, donde encontré una acogida muy fraternal y un entorno social muy cercano al mío (Villeda, 2012, p. 20).

[..]vengo de una tradición en la cual la creación artística integra todos los elementos. Un poeta sabe bailar, cantar, actuar y contar historias. Y escribo de todo: novelas, teatro, poemas, guiones de cine, todo lo que pueda estar

como soporte de la palabra y el pensamiento (Jiménez, 2012, p. 31).

[...]Escribo sin esperar aplausos de la crítica, ni de la "inteligencia", no me interesa que sean condescendientes con mi escritura, porque a través de ella comparto mis ideales, mi contexto social y mis luchas, para decirles a mis iguales: "Podemos enfrentar a los que están pisando nuestros destinos.

Acabo de publicar *Les racines du Yucca* (Las raíces de yuca), que es el relato de los refugiados guatemaltecos en Campeche. Las mujeres me contaron que mientras estaban en los montes, los soldados incendiaban sus campos. Cuando no había presencia militar, bajaban y sembraban raíces de yuca. Esas raíces permanecerían en la tierra y cuando los soldados se fueran, ellos no pasarían hambre. Así es la vida, creo en la resistencia. La destrucción no puede ser total, siempre vas a encontrar una raíz escondida [...].

Si tengo que existir como poeta, como alguien que hace dramaturgia, actuación o canto, es para que, como decía el poeta martiniqués Aimé Césaire, 'mi voz sea la voz de los que no tienen voz y mi palabra sea como la libertad de los que están muriendo en las cárceles'" (Villeda, 2012, p. 24).

En México, dice, "he descubierto una tradición rica por su creatividad y encontrado muchas cosas parecidas a mi tradición, como lo comunitario y la idea de que los muertos aún están con nosotros. Hay que integrar la memoria a nuestra vida presente. Esto es una constante en África y en México; creo que son parte de las motivaciones por las que decidí quedarme a vivir aquí (Jiménez, 2012, p. 31).

Actualmente Koulsy reside en la ciudad de México, donde atiende y dirige la Casa Hankili África (sede de la asociación civil Hankili África AC), una casa-refugio para escritores de África o de algún otro lugar del mundo negro (Brasil, Cuba, la Costa Chica de Guerrero, Oaxaca, etc), que se encuentra en el corazón de esta ciudad.

Koulsy Lamko, dramaturgo.

Como autor de teatro, Koulsy pertenece a la denominada "nouvelle génération des dramaturges africains"<sup>3</sup>, surgida a finales de los años 1980.

Después de las Independencias (años 1960), las primeras expresiones dramáticas africanas se vieron marcadas por lo que Sylvie Chalaye (2002) llama "une dramaturgie du retour" (una dramaturgia del retorno), es decir, sus autores se interesaron por el regreso a las fuentes, a una África pre-colonial idealizada, utópica, pero necesaria para la reconstrucción de las naciones emergentes, cuya historia y dignidad debía ser reconquistada. Algunas figuras emblemáticas de estas dramaturgias son: Bernard Dadié, Massan Makan Diabaté, Jean Pliya, entre otros (p. 24).

En los años 1970 y después del desencanto independentista, surgen las dramaturgias de la desilusión, autores como Sony Labou Tansi, Maxime N'Debeka, Bernard Zadi Zaourou y otros escriben textos cuyo objetivo es denunciar la corrupción, las dictaduras, la usurpación del poder de esos nuevos órdenes o, como lo señala Chalaye, "l'amer constat qu'on ne peut avoir été traversé par la colonisation sans en porter les stigmates" (Chalaye, 2002, p. 24).

Así llegamos a la generación de Koulsy, cuyas escrituras en absoluto dejarán de ser de denuncia y sumamente políticas, pero que a diferencia de las de las generaciones precedentes, tenderán a ser un teatro del "exilio" o más bien de "la travesía"<sup>4</sup>. En palabras de Chalaye: "no porque muchas de las obras de estos autores no sitúen

---

<sup>3</sup> [Nueva generación de dramaturgos africanos].

<sup>4</sup> La traversée est une expérience culturelle et psychique qui structure l'histoire de l'Afrique contemporaine. [...] La société africaine est une société traversée de part en part par l'altérité, une société que l'histoire a dépossédée de son identité et qui continue aujourd'hui d'être habitée par l'autre. (Chalaye, 2002, p. 23). [La sociedad africana es una sociedad atravesada de un extremo a otro por la alteridad, una sociedad que la historia a despojado de su identidad y que continúa hoy en día siendo ocupada por el otro].

su acción en África o porque la mayor parte de ellos hayan escogido vivir lejos de su tierra, sino porque los espacios que su teatro convoca son de alguna forma espacios “agujero”, espacios de la ausencia, de la carencia, del entre-dos [mundos]” (Chalaye, 2001, p. 29).

La traversée est d’abord une figure récurrente de la dramaturgie de ce théâtre. La plupart des pièces de cette mouvance met en scène le pasaje, le voyage, l’entre-deux... Ces pièces disent toutes une traversée, une suspension entre deux mondes, une déchirure, une faille... et en font une situation dramatique (Chalaye, 2002, p. 23).<sup>5</sup>

La literatura dramática de esta generación es una escritura anclada en las realidades actuales no sólo de África, sino del mundo, que no se dirige sólo a un público africano, sino a un público europeo, americano, etc. Sus dramaturgos salen de África para sostener un diálogo con la creación contemporánea de cualquier parte del mundo. Son escrituras que se alejan de los particularismos locales y que aspiran a ser universales. Prueba de ello es la denuncia de las violencias modernas que provocan la violencia urbana, la familiar, la económica, la mediática, la social. Por ejemplo, en la obra de Koulsy, *Tout bas... si bas*, la violencia mediática es encarnada por el personaje del reportero sin escrúpulos dispuesto a todo por obtener una “exclusiva”. O, el caso de la obra que nos ocupa, *Comme des flèches*, que señala la violencia social de la que Bouba (el protagonista) es objeto, no hubo ninguna oración fúnebre en su entierro, ninguna compañía, ningún consuelo, sólo el prejuicio, el silencio y la indiferencia, por haber muerto de “sida”, la enfermedad estigma por excelencia en todo el mundo.

Este teatro, pues, no es *d’ailleurs plus forcément crée en Afrique*.

---

<sup>5</sup> [La travesía es, primeramente, una figura recurrente de la dramaturgia de este teatro. La mayoría de las obras de esta corriente pone en escena el trayecto, el viaje, el “entre-dos”... Todas estas obras cuentan una travesía, una suspensión entre dos mundos, una desgarradura, una fisura... y hacen de esto una situación dramática].

“L’Afrique n’est ni une esthétique, ni une origine nationale, c’est un continent dont l’histoire a disséminé la population hors de ses limites depuis de siècles. L’Afrique aujourd’hui se pense au monde [...]” (Chalaye, 2001, p.14) .<sup>6</sup>

No obstante, aunque es universal, no quiere decir que carezca de identidad, porque también estos dramaturgos han buscado su propia redefinición y la de su identidad, que no será nunca más impuesta por occidente. De tal suerte que :

[...] l’africanité de ce théâtre n’est plus dans un spectatorial reparable à l’oeil occidental, dans une thématique africaine ou une typologie des personnages ; l’africanité n’est pas dans l’extériorité et le démonstratif. Elle parvient ici à dépasser ce déterminisme du paraître qui colle au destin de la condition du Noir. Elle s’imprime dans la dramaturgie même dans l’interrogation de la langue et de l’écriture, dans l’approche de la structure dramatique et la singularité des écritures. Tout se passe comme s’il y avait là un enjeu de réappropriation de la forme, une forme dramatique à explorer et à réinventer comme les anciens esclaves l’ont fait de la musique européenne pour créer le jazz (Chalaye, 2001, p.38).<sup>7</sup>

Una identidad que se busca todo el tiempo por todos lados, así como en todas partes. Una identidad influida por otras formas de pensamiento (de ahí que Chalaye (2002) las llame *des écritures de la porosité, écritures traversées par des références multiples, africaines, occidentales, traversées aussi par d’autres langues* (p. 26))<sup>8</sup>, además de las heredadas por sus tradiciones de origen, a las que nos

---

<sup>6</sup> [África no es ni una estética, ni un origen nacional, es un continente al que la historia le dispersó a su población, fuera de sus fronteras desde hace siglos. El África de hoy se considera parte del mundo [...].”]

<sup>7</sup> [...] la africanidad de este teatro, ya no está a la expectativa de lo que dicta el ojo occidental, ni se inserta dentro de una temática africana o una tipología de los personajes; la africanidad no se encuentra en lo exterior o en lo demostrativo. Aquí ha logrado dejar atrás ese determinismo del parecer unido a la condición del Negro. La africanidad de este teatro se imprime en la dramaturgia misma, en la interrogación de la lengua y la escritura, en la visión de la estructura dramática y en la singularidad de las escrituras. Todo ocurre como si hubiera una apuesta por la reapropiación de la forma, una forma dramática por explorar y por reinventar, como los antiguos esclavos lo hicieron con la música europea al crear el jazz].

<sup>8</sup> [...] escrituras de la porosidad, escrituras atravesadas también por otras lenguas].

corresponde ahora abrirnos, no sólo para no seguir pecando de exotismo o racismo, sino para no seguir en la incomprensión y en la ignorancia mutuas, que sólo nos han llevado y nos seguirán llevando al crimen y la extinción.

## 2. COMME DES FLÈCHES.

### 2.1 Breve historia de una creación.

*Comme des flèches* es una obra de teatro inspirada y dedicada a una amiga actriz cercana de Koulsy, Ma: "Quant à toi, Ma, ne te préoccupe pas de la petite goutte de larme que j'ai écrasée au cimetière. J'ai promis d'être sec et serein... (Lamko, 1996, p. s/n, dedicatorias)

Ma murió rechazada por su familia a causa del sida. Experimentó una muerte sin regocijo<sup>9</sup>, con sabor a vergüenza, maldición, en la que no tuvo derecho al consuelo, a la compañía. Por eso Koulsy, dolorosamente motivado por este acto de rechazo social, inhumano hacia su querida amiga, más cruel que la misma muerte, decidió escribir una obra cuyo objetivo fuera sensibilizar a las personas

---

<sup>9</sup> En las palabras de Amadou Hampâté Bâ: "La mort n'existe pas dans la civilisation africaine. Elle est aperçue comme un simple déménagement". On quitte une demeure pour une autre. Dans la philosophie africaine, la mort n'épuise pas l'âme, mais elle épuise le corps" ["La muerte no existe en la civilización africana. Se percibe como una mudanza. Se abandona una morada por otra. En la filosofía africana, la muerte no agota el alma, pero sí el cuerpo]. O parafraseando a Tierno Bockar, al final de su vida el hombre africano es un ser que ha realizado plenamente su papel como ser humano. Ha sido bendecido con la experiencia, la memoria y el saber social de su comunidad. Al morir... " il retourne à l'éternelle source de l'existence permanente. C'est alors que nous devrions nous réjouir " [regresa a la eterna fuente de la existencia permanente. Entonces es cuando nos deberíamos alegrar], (Prevost, 2005, p.144). Es por eso que la muerte es bella, es una celebración, un ritual de cierre definitivo de una vida terminada. Un momento en el que un hombre puede convertirse en un ancestro (rango distintivo para un hombre africano), que animará a su descendencia dándole una parte de su fuerza vital. Los rituales de funerales son como grandes fiestas, grandes ceremonias que preparan al muerto, como dicen los bambaras, para el "grand voyage" (gran viaje). (Ibid, p. 151).

no tanto con respecto a la enfermedad, sino a no olvidar que, pese a ella, los hombres siguen siendo hombres con derecho a una muerte digna.

En cuanto a los detalles de gestación, publicación y producción de la obra literaria y de la puesta en escena, nuevamente dejaré que sean relatados en la voz del propio Koulsy:

*Comme des flèches a été écrite en 1996 pendant une résidence d'écriture au Festival International des Francophonies en Limousin. Le texte a été publié aux Editions Lansman en décembre de la même année alors qu'une mise en scène en avait déjà été faite trois mois auparavant au Burkina Faso. Les premiers exemplaires ont été apportés par l'éditeur Emile Lansman lui-même, pendant la première du spectacle à Villeneuve d'Asq en France.*

*Le projet de spectacle sous-jacent à l'écriture est bâti sur deux dimensions essentielles: tradition et modernité. Le spectacle dans sa version première utilise deux langues: le français et le bamanankan (bambara) et ainsi embrasse suffisamment d'éléments pour être propagé à divers types de publics francophones. Le public visé est celui qui habite la large bande horizontale traversant la Guinée, le Sénégal, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso où la tradition du griot est encore vivace. Les autres pays francophones Togo, Bénin, Niger et autres s'intègrent également facilement au réseau de distribution du fait de l'usage du français et de leur proximité par rapport à la région dite mandingue.*

*Le texte publié (uniquement en français) brise les frontières espérées au départ ; d'autant plus que plus tard, il a fait objet de travaux spécifiques universitaires (de los cuales un montaje y gira de la misma en universidades donde existieran licenciaturas en francés, en México) ou mis en lecture par des compagnies belges (Lamko, 2005).<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> [Como flechas se escribió en 1996, durante una residencia de escritura en el Festival Internacional de las francofonías en Limousin. El texto fue publicado por Ediciones Lansman en diciembre del mismo año, aunque ya se había realizado una puesta en escena tres meses antes en Burkina Faso. Los primeros ejemplares fueron llevados por el editor Emile Lansman a la première del espectáculo en Villeneuve d'Asq, en Francia.

El proyecto subyacente a la escritura se construyó sobre dos pilares esenciales: tradición y modernidad. En su primera versión, el espectáculo emplea dos lenguas: el francés y el bamanankan (bambara), de esta forma abarca suficientes elementos

## 2.2 Análisis de *Comme des flèches*.

En su ensayo, *El narrador* (consideraciones sobre la obra de Nikolái Lékov), Walter Benjamin (2009) asegura que la facultad de intercambiar experiencias, es decir, de narrar historias, prácticamente ha desaparecido. Tanto las grandes guerras, como la novela y la aparición de una nueva forma de comunicación, la información, se han encargado de desterrar a la narración del habla. La falta de experiencias comunicables al regresar del campo de batalla, la soledad en la lectura de la novela, su búsqueda del sentido de la vida y el privilegio que la información da a las noticias más próximas y verificables, han terminado por extinguir, según Benjamin, “el lado épico de la verdad” inmerso en la narración: la sabiduría (p. 45). Aunque en la tercera década del siglo pasado el panorama de la narración que nos muestra Benjamin (2009) en su ensayo sea el de una menguante o decreciente comunicabilidad de la experiencia (p. 44), en pleno fin de siglo, podemos encontrar textos que nos demuestran que el tipo de narrador y de narración a la que se refería no han muerto, que el oriundo de determinado lugar o el viajero siguen contando la experiencia propia o la ajena con el fin de dar consejo y de que sus historias continúen siendo escuchadas a través de los oyentes, quienes las reviven narrándolas a su vez. Un ejemplo de ello es *Comme des flèches*.

Como lo mencionó el autor, esta obra contenía todo un proyecto de espectáculo subyacente a la escritura, es decir, era un

---

como para presentarse ante diferentes públicos francófonos. El público en mente es el que habita la vasta banda horizontal que atraviesa Guinea, Senegal, Mali, Costa de Marfil y Burkina Faso, donde la tradición del griot sigue viva. Los demás países francófonos como Togo, Benin, Níger y otros, se integran de igual forma y fácilmente a la red de distribución debido al empleo del francés y a su proximidad con respecto a la zona denominada mandinga.

El texto publicado (únicamente en francés) rompe las fronteras esperadas al principio, a tal grado que posteriormente es objeto de trabajos universitarios específicos o de lecturas dramatizadas por parte de compañías belgas].

texto claramente escrito para ser representado, un texto independiente del libro, no sólo por ser un texto dramático, sino porque era una obra que quería ser útil, al enfrentar una de las miserias del África de hoy y en general de todo el mundo: el SIDA.

La anécdota de la obra es la siguiente: al regreso del entierro de su amante, Bouba, Amina, profesora de una escuela primaria de la ciudad, se cuestiona sobre la necesidad de contar a su esposo y a todos los que la rodean que ha sido contagiada con el virus del VIH. La angustia y la indecisión que experimenta sobre la confesión que debe llevar a cabo, además del espacio del taller mecánico donde se encuentra (propiedad de su amante), le traen a la memoria su magnífica historia de amor con Bouba. Así comienza el relato dramatizado, el cual será narrado por diferentes personajes (Ella, Él, el griot, la griot, y el intérprete de kora y de flauta) en diferentes niveles, los cuales se irán turnando la palabra, para reconstituir la historia de la pareja, pero también para ligarla con sus propias historias. Al final, después de haber visto desfilar como en un sueño las vivencias de su idilio, Amina decidirá romper el silencio.

Como se puede observar, la obra es un testimonio de la supervivencia de la narración artesanal, de la oralitura<sup>11</sup> negro-africana, ya que presenta de entrada una hibridación genérica: la mimesis y la diégesis se juntan para crear un texto que tiende más a

---

<sup>11</sup>De acuerdo con Nina S. De Friedemann en "Las dos orillas del río" ([http://www.lacult.org/docc/oralidad\\_11\\_30-39-las-dos-orillas-del-rio.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_11_30-39-las-dos-orillas-del-rio.pdf)):

"El concepto de Oralitura [fue] propuesto por el historiador africano Yoro Fall (1992, p. 21). Se trata de la literatura oral que se practica en las lenguas africanas. Ésta ha estado siempre presente en África desde hace siglos y se transmite por generaciones de griots, cuenta-cuentos (conteurs), cantantes (chansonniers), cuyo rol reconocido socialmente los convierte en guardianes de la palabra, de la historia y la memoria.

[Esta literatura oral comprende un conjunto de géneros e hibridación de los mismos: mitos, leyendas, cuento, fábulas, proverbios, adivinanzas, chantefable, poesía épica, poesía pastoral, guerrera, cortés, etc. En esencia popular, contiene todos los aspectos de la vida social y política de las comunidades. Es viva, activa, no fija y por ende frágil y difícil de consignar, inventariar y clasificar] (Koulsy Lamko, 2004).

considerarse como una rapsodia o una gesta, que como una producción ubicada en el género mimético; cuya herramienta principal, el discurso directo, pone en escena lo ficticio como si fuera real. De ahí que su propio autor la defina como “la dramatisation d’un récit de funérailles” [la dramatización de un relato de funerales] (Passim, Lamko, 2005).

Por otra parte, la narración es colectiva. La voz se va turnando y los diferentes personajes se convierten en narradores que introducen otras historias ligadas a la experiencia de Amina y Bouba. Su historia no es un relato particular, es uno más de los que se encuentran sumergidos en una red de narraciones, que no se agota y que cambia constantemente, ya que cada una de las historias puede ser retomada en las demás. Así la historia de la pareja se va entrelazando con las contadas por el *griot* y la *griotte*. Las rupturas que estos dos personajes-narradores hacen en la evolución líneal del relato en la escena (o capítulo, o canto) 6 y 10 (en la primera la *griotte* cuenta la historia de una pequeña vendedora de naranjas violada por un hombre que le ofreció más de lo que valían sus naranjas; en la segunda el *griot* enuncia la desvalorización del hombre de hoy, en una especie de relato metafórico sobre la evolución de la humanidad) constituyen una especie de digresiones que evocan experiencias anexas, las cuales de alguna manera abren el drama particular de Amina y Bouba al mundo. Ya no se trata solamente de la historia de amor prohibido y fatal, sino de la representación de la condición trágica de los hombres.

Los proverbios que usan en sus intervenciones, también nos remiten a esa red de narraciones, ya que, como dice Benjamin, estos son como las ruinas de otras narraciones (Benjamin, 2009, p.67).

Les griots : Je vais comme le nuage.  
Parfois, il est soufflé ; parfois, il ne l’est pas.

Mais souvent il laisse une goutte de pluie...  
Personne ne parfait!<sup>12</sup>

Sus relatos contados en tercera persona, también son el signo de la presencia de la narración de historias ajenas y de la conciencia de la participación un tanto pasiva del escucha-espectador-lector en la historia, el cual se apropiará después de todos los relatos evocados.

Como narradores de la experiencia de la pareja protagónica, el *griot* y la *griotte* son los presentadores de la historia, invitan a Amina a tomar la palabra, la convidan a incorporarse al mundo de los muertos, a reencontrarse con Bouba. Son como los oficiantes del ritual mágico que abre las puertas de las zonas prohibidas: dan a Amina el consentimiento de sumergirse en el recuerdo, para reunirse con el muerto por la memoria. De ahí que sean los que introducen la fábula dramatizada.

Le Griot : Je reviens de Coso  
Par un chemin débroussaillé d'épines, une route raide.  
Kosso, le village des morts.  
La route est droite comme une flèche  
Et plonge dans le vertige bleu de l'horizon.  
Pas un tounant pour espérer du regard  
Un village caché dans le détour.  
L'horizon reculait à mesure que j'avancçais.

Elle est longue et raide, la route qui mène à Kosso.  
Elle est sèche et gercée. C'est une terre stérile.  
Mais ma voix refuse de s'arrêtér  
Contre le mur du silence.  
C'est pourquoi je parle  
Et je pleure en aveugle.

[...]La Griotte : Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.  
J'étais absente lorsque la pluie

---

<sup>12</sup> Los griots: [Voy como la nube.  
A veces, inflada de aire, a veces no.  
Aunque a menudo deja una gota de lluvia...  
¡Nadie es perfecto!]

S'est abattue sur mon grenier.  
 Ne riez pas de moi :  
 Le griot n'a pas de toit sous lequel reposer sa tête.  
 Mais nous sommes ceux qui tenons entre nos mains  
 La chair ferme de la parole  
 Mon chant n'est pas solitaire  
 Reprenez-le en chœur  
 Il enfantera d'indéracinables boutures de paroles.<sup>13</sup>

No olvidemos que el griot, a decir del actor Sotigui Kouyaté, que descende de un gran linaje de griots mandingas, no es:

[...]pas seulement un conteur, mais tout à la fois le dépositaire de la mémoire de son peuple, mémoire uniquement orale, un maître de la parole, du maniement des mots, un généalogiste qui connaît les ascendances de chacun, le maître de cérémonies, gardien des traditions et des coutumes, et, surtout, un médiateur. Le griot est celui qu'on épargne durant les batailles parce qu'on aura besoin de lui ensuite pour faire la

---

<sup>13</sup> El griot:

Vuelvo de Kosso  
 por un camino desbrozado de espinas, una ruta escarpada.  
 Kosso, el pueblo de los muertos.  
 La ruta es recta como una flecha  
 y se hunde en el vértigo azul del horizonte.  
 Ni una curva que mitigue la embriaguez del ojo.  
 Ni una curva que haga esperar a la mirada  
 un poblado escondido a la vuelta  
 El horizonte se alejaba a medida que yo avanzaba.

Es larga y escarpada, la ruta que lleva a Kosso.  
 Es seca y agrietada. Es una tierra estéril.  
 Pero mi voz se rehúsa a frenarse  
 contra el muro del silencio.  
 Por eso hablo  
 y lloro a ciegas.

La griot:

Mi canto es agudo y perfora el caílcedrá  
 Yo estaba ausente cuando la lluvia  
 arremetió contra mi granero.  
 No se rían de mí:  
 el griot no tiene un techo donde reposar su cabeza.  
 Pero nosotros somos los que sostenemos en nuestras manos  
 la carne firme de la palabra.  
 Mi canto no es solitario.  
 Retómenlo en coro.  
 Parirá indarraigables vástagos de palabras.

paix, celui aussi qui tente de résoudre les conflits au sein des familles, là où le chef n'a pas à intervenir (Apud, Toubiana, 2002).<sup>14</sup>

Por este motivo, cuando participan en la narración de Amina y Bouba, y según lo que dice Dany Toubiana acerca del carácter de los griots en esta obra, son también personajes subversivos que sacan del olvido, lo no dicho, lo incómodo, las indiscreciones; los que interrogan a la memoria buscando conciencia, poniendo en evidencia las taras de la sociedad. Por ejemplo, junto a un diálogo en el relato de Amina, donde se habla sobre los matrimonios arreglados en las sociedades africanas y la doble moral con respecto a la infidelidad en el matrimonio por parte del varón, la griotte dice:

La griotte : Un enfant, deux enfants, trois enfants...six, sept. L'amour par devoir s'ajoute aux amours par peur et par habitude. Et elle réalise que pendant trois cent soixante-cinq nuits par an, [...] elle devra partager le même lit que son monstre de mari... [...] Il cherche de caresses, veut entendre d'autres rires. Vos plats deviennent insipides à son goût... et pourtant il se met à grossir par la grâce des mets délicats cuisinés par les mains expertes des deuxièmes bureaux ». Plus tard il trouve que vous avez le bassin un peu trop large [...]<sup>15</sup>

La narración que realizan "Lui" y "Elle", Amina y Bouba, es la historia de una experiencia personal, la de su amor, su enfermedad y su muerte. El relato es lineal y parece que tiene la estructura del

---

<sup>14</sup> [ [...] no es solamente un narrador, sino también es el depositario de la memoria de su pueblo, memoria únicamente oral, un maestro de la palabra, del manejo de las palabras, un genealogista que conoce las ascendencias de todos, el maestro de ceremonias, el guardián de las tradiciones y las costumbres, y sobre todo un mediador. El griot es aquel al que se resguarda durante las batallas, porque después se necesitará de él para hacer la paz; es también aquel que resuelve los conflictos en el seno de las familias, ahí donde el jefe no debe intervenir].

<sup>15</sup> La griot: Un hijo, dos hijos, tres hijos... seis, siete. El amor por obligación se suma al amor por miedo y costumbre. Y termina por darse cuenta de que durante trescientas sesenta y cinco noches al año [...] deberá compartir la misma cama que el monstruo de su marido... [...] Busca otras caricias, desea escuchar otras risas. Sus platillos se volvieron insípidos, para su gusto... y sin embargo engorda por la gracia de los delicados manjares, cocinados por las manos expertas de las "segundas oficinas". Más tarde, encuentra que usted tiene la pelvis demasiado ancha [...]

proceso de la enfermedad (Lamko, 2005, *passim*). Ambos moribundos (en el caso de Bouba, ya muerto) tejen su historia con el hilo de su vida vivida, material del que, según Benjamin, están hechas las historias de las narraciones artesanales (Benjamin, 2009, p.52); además de que la muerte o el próximo deceso les da la autoridad para remitirnos a la historia natural, la Historia.<sup>16</sup>

La segunda persona utilizada en el relato es otra característica de una narración particular, que aporta la experiencia propia al escucha-espectador-lector. Aunque por otra parte el relato de ambos personajes tienda a la despersonalización, a volverse una historia de todos, colectiva, si pensamos en el nombre de los personajes como narradores, "Lui" y "Elle", los cuales se presentan como individuos anónimos contando la experiencia de cualquiera.

Otro narrador-personaje que participa en este relato es el intérprete de kora. Éste desempeña diferentes papeles al mismo tiempo. De repente se presenta como personaje (amigo de Bouba), como doble de Bouba en la narración, y como otro *griot*, sobre todo si tomamos en cuenta que los *griots* son también músicos que acompañan sus relatos con un instrumento musical, kora, tambor o balafón. Así pues, el intérprete narra la historia a través de la música, otra forma de lenguaje más corporal, que introduce la mano que cuenta en esta narración, porque es ésta la que produce el sonido. La música le da corporalidad a la narración, al igual que la puesta en

---

<sup>16</sup> [...], no sólo el saber o la sabiduría de los hombres, sino, sobre todo, su vida vivida (material del que surgen las historias) adopta una forma transmisible en el moribundo. Como en el interior de una persona que se está muriendo se pone en movimiento una serie de imágenes (las visiones entre las cuales la persona se encuentra a sí misma como sin darse cuenta), de repente, en sus gestos y miradas, surge lo en verdad inolvidable, comunicando a todo cuanto estuvo relacionado con ella la autoridad que hasta el último bribón tiene al morir para los vivos que lo rodean. Así también en el origen de lo narrado encontramos esa autoridad. [...] La muerte es la sanción de cuanto puede contar el narrador. De ella toma prestada la autoridad que ostenta. En otras palabras: sus historias remiten directamente a la historia natural (Benjamin, 2009, pp. 52-53).

escena, la mimesis, los gestos. La acción es un gesto más que relata: se trata más bien de una demostración y no de una encarnación de roles (Lamko, 2005).

Al ser también el doble de Bouba en la narración, el intérprete de kora describe, pinta el universo, instala el decorado. Ese universo según un principio de correspondencia nos remite al universo pensado por el personaje. El punto de vista del que recita se confunde con el paisaje interior del personaje evocado. Este procedimiento funciona como un elemento de ruptura, caracterizado por la intervención de un tercero, lo que nos vuelve a presentar la narración como un relato colectivo, que puede ser proferido por todos. La experiencia propia se vuelve ajena *ad infinitum*. No deja de ser una, cuando ya se vuelve otra al momento de ser escuchada.

La historia de esta obra también es una narración artesanal, en los términos de Bejamin, ya que pretende ser útil, aportar consejo, sin explicaciones, sin juicios, en el lenguaje, sumergiendo a los escuchas-espectadores-lectores, en la vida de los dos amantes enfermos de SIDA y en los relatos que su historia conlleva. Sin didactismos y con la única promesa de que como dice Koulsy Lamko: «elles appartiendront (estas palabras, es decir, la historia), demain, à tous ceux qui accepteront de leur donner corps, les adaptant chaque fois aux lieux et circonstances et faisant naître ainsi, ça et là, des bouquets de fleurs d'espérance » (Lamko, 1996, p. 8) .<sup>17</sup> De ahí que la historia sea sumamente realista, como sacada de una experiencia en verdad vivida.

Cada narrador da un consejo práctico al espectador-escucha-lector. Amina o Elle desde el principio y hasta el final nos reitera que

---

<sup>17</sup> [Pertenecearán, mañana, a todos aquellos que acepten darles cuerpo, adaptándolas cada vez a los lugares y circunstancia, haciendo nacer así, por aquí y por allá, ramos de flores de esperanza].

detesta el silencio, como tratando de dar a entender que, para combatir esta enfermedad o cualquier otro mal, es necesario hablar, no quedarse callado. Lo que al final terminará predicando con el ejemplo cuando decida comunicar a su marido su desgracia.

El consejo de Bouba y de los griots se va a resumir en estas palabras de Bouba, que aparece en más de una ocasión en el texto, como una especie de mantra: “[l’homme] Je vais comme le nuage. /Parfois, il est soufflé; parfois, il ne l’est pas. /Mais souvent il laisse une goutte de pluie.../Personne n’est parfait!” (Lamko, 1996, p. 37)<sup>18</sup>: Nunca se explica, tal pareciera que el escucha debe sacar sus propias conclusiones, la mía es la siguiente: el hombre no es un desierto, no pasa inadvertido por el mundo, cosecha aunque sea un poco con la experiencia de su vida, como el narrador que imprime su huella en los relatos contados a lo largo de su existencia, él también deja rastros para los otros, ayuda a construir el mundo. Parafraseando las palabras de Bouba, “no todo es perfecto, pero de todos modos caen algunas gotas”.

Finalmente, la moraleja del joueur de kora la encontramos en estas palabras que reitera constantemente: “Chez nous, la mort est belle. Elle est fille sublime que l’on pare de mille bijoux[...]. Elle est une fiancée que l’on accompagne de cris de fêtes...” (Lamko, 1996, p. 10),<sup>19</sup> la muerte no tiene por qué ser una tragedia, una transgresión, es parte de la vida, no hay que sufrirla, hay que celebrarla, vivirla, de hecho para la civilización africana en palabras de Amadou Hampâté Bâ: “La mort n’existe pas dans la civilisation africaine. Elle est aperçue comme un simple déménagement”. On quitte une demeure pour une

---

<sup>18</sup> Los griots: [Voy como la nube.  
A veces, inflada de aire, a veces no.  
Aunque a menudo deja una gota de lluvia...  
¡Nadie es perfecto!]

<sup>19</sup> “Entre nosotros la muerte es bella. Es una joven sublime que ataviamos con mil joyas [...] Es una novia que acompañamos con gritos de fiesta [...].

autre. Dans la philosophie africaine, la mort n'épuise pas l'âme, mais elle épuise le corps" (Hampaté Bâ, 1998, p 20).<sup>20</sup> Al final de su vida el hombre africano es un ser que ha realizado plenamente su papel como ser humano. Ha sido bendecido con la experiencia, la memoria y el saber social de su comunidad. Al morir... il retourne à l'éternelle source de l'existence permanente. C'est alors que nous devrions nous réjouir (Hampaté Bâ, 1980, citado por Prévost, 2005, p. 144).<sup>21</sup> Por eso, la muerte es bella. Es una celebración, un ritual de cierre definitivo de una vida terminada. Un momento en el que un hombre puede convertirse en un ancestro (rango distintivo para un hombre africano), que animará a su descendencia dándole una parte de su fuerza vital. Los rituales de funerales son como grandes fiestas, grandes ceremonias que preparan al muerto, como dicen los bambaras, para el "gran viaje" (Prévost, 2005, p. 151).<sup>22</sup>

En general toda la obra es un consejo, un rescate de la sabidura ancestral, que se volverá útil, sólo si llega a ser escuchado, si continúa siendo narrado, tomando diversos colores y ritmos en las diferentes voces, durante su itinerario vagabundo, como afirma Koulsy Lamko (1996):

Mes principaux outils, dans ce monde, sont les mots, la parole. Mais ne dit-on pas que cette parole est semence ? Ou graine du bas-ventre remontant vers la bouche, se chargeant ou se purifiant des humeurs singulières, naissant enfin à la vie, engendrée par qui la donne...mais aussi par qui la reçoit. Car la parole féconde aussi celui qui sait la recevoir et le rend capable, à son tour, d'accoucher de la parole suivante (p.8).<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> [La muerte no existe en la civilización africana. Se percibe como una simple mudanza. Dejamos una morada por otra. En la filosofía africana la muerte no acaba con el alma, sino con el cuerpo].

<sup>21</sup> [ [...] regresa a la fuente eterna de la existencia permanente. Entonces es cuando deberíamos regocijarnos].

<sup>22</sup> "Le grand voyage".

<sup>23</sup> [Mis herramientas principales, en este mundo, son las palabras, la palabra. Pero, ¿acaso no se dice que la palabra es semilla? O grano del bajo vientre que sube hacia la boca, cargándose y purificándose con los humores singulares, que nace

La palabra, la dramatización del relato, la obra no sólo aporta consejo, sino que es una cura en el plano de la ficción y sobre todo para los espectadores-escuchas-lectores, como lo dice Koulsy en su análisis dramaturgico de la obra:

[...]La maladie, rupture de l'harmonie dans le corps est la facette visible d'une rupture de l'harmonie au niveau social ou cosmogonique. L'homme est un élément lié aux autres éléments, une force certes mais extrêmement dépendante des autres forces. Amina au terme d'un parcours initiatique va guérir de la maladie du silence.

La prétention d'un spectacle comme celui là c'est de vouloir se présenter comme un espace de compréhension du phénomène du sida. C'est de servir de diagnostic, de proposer les jalons d'une réaction. Il ne donne pas de clé, il est volontairement refus de didactisme. La parole seule permet de rassembler les pans déchirés de la vie, de les recoudre. La vérité sera gage de libération. Le silence c'est la mort (Lamko, 2005, passim).<sup>24</sup>

El que la escuche y la reciba será curado. Los narradores, el propio autor, los escuchas-espectadores-lectores, que se convertirán a su vez en narradores, son curanderos, terapeutas que sanan con la palabra. Esta interpretación es válida, sobre todo si se considera que dentro de la cosmovisión de grupos étnicos como los bambara y los dogon, el universo fue creado con la palabra. La palabra representa la vida y la muerte. El mundo se construye y se destruye con ella. La buena palabra, la palabra poética es la que se encarga de crear, ya

---

por fin a la vida, engendrada por quien la da... pero también por quien la recibe. Ya que la palabra fecunda también a aquél que sabe recibirla y, a su vez, lo vuelve capaz de alumbrar la palabra siguiente].

<sup>24</sup> [ [...] la enfermedad, ruptura de la armonía en el cuerpo, es la faceta visible de una ruptura de la armonía a un nivel social y cosmogónico. El hombre es un elemento ligado a los demás elementos, una fuerza, pero una fuerza extremadamente dependiente de las demás fuerzas. Amina, al término de un recorrido iniciático, se curará de la enfermedad del silencio.

La pretensión de un espectáculo como éste, es presentarse como un espacio de comprensión del sida. Es servir de diagnóstico, es preparar el terreno para una reacción. No da claves, se rehúsa voluntariamente al didactismo. La palabra permite unir los tejidos desgarrados de la vida, de volverlos a coser. La verdad será la garantía de la liberación. El silencio es la muerte”].

que es la que mantiene al hombre en contacto con la tierra, con los ancestros y la tradición. Eso explica la importancia que tiene para estas sociedades su emisión y su ejercicio: « *Cette huile ne sèche pas comme l'eau, disent les dogon, si on la verse sur le sol, on en verra encore les traces le lendemain* », manière imagée de suggérer que la parole poétique laisse davantage de traces dans l'esprit de l'auditeur que la parole ordinaire" (Chevier, 1986, p. 24).<sup>25</sup> A los ojos de los bambara la palabra también aparece como el instrumento, por excelencia, para el perfeccionamiento del individuo: "*Le verbe est l'ouvrier du corps et de l'âme, remarque Dominique Zahan, il les forme, les modèle et les impregne d'humanité* (Chevier, 1986, p. 25).<sup>26</sup>

Otra característica que se encuentra en la obra y que la vincula con la concepción de la narración en Benjamin, es la falta de matices psicológicos de los personajes y el hecho de que los protagonistas sean los justos, las víctimas, los enfermos de SIDA, que encarnan la sabiduría (la experiencia de vida), la bondad y el consuelo. Amina y Bouba son una pareja tipo que representa a todas las parejas del mundo entero. Sólo se trata de cualquier hombre y cualquier mujer, y no de individuos con un perfil psicológico bien definido. O, como dice su autor, los dos representan a un mismo personaje: el hombre insatisfecho que desea salir de su condición. Todos los narradores se identifican con ellos, hasta llegan a ser sus dobles, como en el caso de Bouba y el joueur de kora. Toman partido por ellos, por los excluidos. Así, la narración se vuelve la experiencia que toma partido y el narrador, como dice Benjamín (2009), "la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo" (p. 68).

---

<sup>25</sup> [Ese aceite no se seca como el agua, dicen los Dogon, si uno lo esparce en el suelo, todavía verá las huellas al día siguiente", imagen para sugerir que la palabra poética deja más huellas en el espíritu del escucha que la palabra ordinaria].

<sup>26</sup> [El verbo es el obrero del cuerpo y del alma, señala Dominique Zahan, los forma, los modela y los impregna de humanidad].

En definitiva, *Comme des fleches* es una obra que revive la narración artesanal y la figura del narrador que Benjamin creía perdidas. Todos los procedimientos utilizados, que nos remiten al universo de lo oral, como la presencia de los personajes-narradores, el carácter colectivo del relato, la red de narraciones entrelazadas y evocadas por una sola experiencia (personal y ajena al mismo tiempo), y su corporalidad a través de la música y el gesto de la acción, la convierten en una poética de la oralidad; haciendo así del teatro el lugar de la memoria, donde se rescata "el aspecto épico de la verdad" (Benjamin, 2009, p. 45).

Del análisis anterior, se puede deducir el motivo por el cual mi traducción desea develar a ese Otro. Esta obra en todos sus niveles fue concebida dentro de una cultura específica y para un público en particular, la búsqueda de su *aceptabilidad*, en una traducción cuyo objetivo fuera su adaptación a la cultura de recepción de la traducción, como texto de literatura dramática, en mi opinión, la despojaría de toda su riqueza, su lógica y su razón de creación, de ser. Los personajes, el formato (relato de funerales), es decir la hibridación de los géneros, todos los elementos corporales pensados para la puesta en escena, música, danza, canto, etc., avalan su pertenencia a una visión del mundo muy particular y digna de ser mostrada en otras culturas, ya que, como lo menciona Laura López Morales en su antología de Literatura Francófona (1997), para el caso de textos de estas latitudes, transcritos, que sólo se conocían como orales: [...] "en la tradición africana [...] el tejido discursivo entrama mitos y poesía, relatos y proverbios, aventuras y cantos rituales, adivinanzas y epopeyas" (p. 15). Tradición que yo intentaré conservar y mostrar en mi lengua, llevando a cabo una traducción del Otro.

### 3. COMO FLECHAS, UNA TRADUCCIÓN.

#### 3.1 Una lectura, una traducción.

Cuando uno emprende la traducción de un texto literario o no literario (con no literario, me refiero a aquellos que carecen de función poética), al menos en una forma seria y profesional, es imposible no partir de una concepción de lo que "es" la Traducción (la actividad) o una traducción (el producto) y/o de "cómo" llevarla a cabo, es decir, de un enfoque, una teoría o un método. Dicha concepción y/o forma de proceder le da coherencia a nuestro trabajo, ya que es el sustento y el origen de las decisiones que serán tomadas a lo largo del proceso.

El enfoque, la teoría o el método pueden cambiar dependiendo del contexto, es decir, de las circunstancias en que se lleva a cabo la traducción y, sobre todo, de los actores implicados (texto original, objetivo de la traducción, público o lectores previstos, traductor, cultura meta, etc). Las diferentes teorías traductológicas y sus ejemplos de aplicación no me dejarán mentir a este respecto. Por eso no considero que sea necesario casarse con algún enfoque en especial o seguir una metodología al pie de la letra, como si fuera una receta infalible. Más bien creo que funcionan igual que un atuendo que uno escoge según la ocasión, es decir, el interés, el objetivo y/o las creencias o preferencias. Como dice el refrán, es de sabios cambiar de opinión y, en el campo de la traducción, su aplicación no debe ser la excepción.

Así pues, mi concepción sobre la Traducción literaria, para esta traducción, se basa en los enfoques de diferentes estudiosos del lenguaje y de la traducción, en específico de las propuestas de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul de Man, George Steiner, Gideon Toury, André Lefevere, Henri Meschonnic, Jean-Louis Cordonnier y Humberto Eco. Aun cuando pueden ser diferentes, para mí y para este

trabajo más bien resultaron complementarias e igualmente enriquecedoras.

Todos ellos y al menos cualquiera que se haya enfrentado a la traducción de un texto literario o de cualquier otro tipo, con cierta instrucción en la materia, por sentido común, estarán de acuerdo en que para traducir hay que interpretar o entender previamente el texto origen (a mi parecer la frontera entre el entender y el interpretar es una línea muy, pero muy delgada. ¿Entender qué? ¿Según quién? ¿No es ya interpretar?). La lectura es el acto primario que subyace a la traducción. Pero, ¿qué hay detrás de la lectura, es decir, de la interpretación previa a una traducción?

Para empezar, un texto original que ha partido de otros, ya que el concepto de originalidad, en un sentido estricto<sup>27</sup>, no se puede aplicar a ningún texto, puesto que de algún modo todo texto es un palimpsesto, es decir, un texto que remite a otros (concepto de intertextualidad ampliamente tratado por Gérard Genette (1998) en su obra *Palimpsestos*).

Existe también la idea de un original como algo no dado o acabado, nunca igual a sí mismo. Un texto tiene un sinfín de lecturas, tantas como lectores existen. El texto origen está marcado por lo que Derrida (1985, *passim*) llama *différance*: el texto está siempre en transformación en un sentido, tanto temporal, como espacial, carece de "unidad semántica original". Ésta es siempre diferente y "aplazada". Así pues, el original sobrevive gracias a la mutación, al lector que coopera en la producción de su sentido (Moya, 2004, p. 173). O, si se prefiere, puesto en los términos de Steiner,<sup>28</sup> el cual

---

<sup>27</sup> Es decir, nunca antes visto, presentado, propuesto o explorado según Derrida (1985, *passim*) y Lethem (2009, *passim*).

<sup>28</sup> "Una gran traducción otorga al original lo que ya estaba ahí; acrecienta el original al exteriorizar, al desplegar de forma visible, connotaciones, alusiones y

plantea la “no existencia de esa unidad semántica original”, no como una eterna construcción, sino como un potencial inherente al texto origen: todas las posibles lecturas están ahí, aunque no de manera evidente. “El lector activo es el que suple esa potencialidad y el que puede convertir (si su actitud estética es positiva) el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno” (Steiner citado por Moya, 2004, p. 176).

Por otro lado, en la interpretación pre-traducción, contamos con la presencia de ese lector-traductor, nada inocente, con un comportamiento traductor<sup>29</sup> gestado a partir de una ideología (con todo lo que ésta conlleva: clase social, cultura, experiencia de vida, intereses, gustos, principios, creencias, prejuicios, convencionalismos aceptados y adoptados, etc., como lo señalan algunas teorías de los llamados Estudios de Traducción) y de un objetivo de traducción, que a mi parecer, lo convierte en el factor más importante, determinante y realista, o si se quiere creíble, del que puede partir cualquier traducción.

No hay una respuesta no especulativa a la pregunta de lo que una traducción puede en principio ser y mucho menos a lo que debería ser, aunque las razones para esta ausencia son muy diversas. Así, al reemplazar un texto en la LO por un texto en la LM (o en la transición gradual de uno a otro), puede haber un número indefinido de factores que den como resultado un sinfín de productos diferentes. Por contra, lo que la traducción supuestamente tiene que ser es poco más que una opinión que -lejos de tener un valor real de verdad- está siempre cargada de ideología. La ideología es el marco de referencia último de cualquier intervención normativa, incluso cuando ésta se disfrace de otra cosa,

---

matices de fondo, paralelismos y afinidades con otros textos y culturas [...]todo lo cual está presente, está ahí, en el original, desde el principio, si bien no de manera evidente”. (Steiner citado por Moya, 2004, p. 176).

<sup>29</sup> Concepto manejado por Gideon Toury (1997).

particularmente de "la realidad tal como es" o una "teoría".

[...]La posición que se pretende que tenga una traducción en una cultura dada (o un sector concreto de la misma) es un factor importante que determina en gran medida su contextura como texto en lengua meta. Después de todo, los traductores trabajan fundamentalmente en interés de la cultura en la que traducen y para la que traducen, sea cual sea dicho interés. En consecuencia, también el polo meta, de acuerdo con sus propios intereses, determina aquellas características del texto origen que se conservan o cuáles ya desde el principio se estima que deben conservarse. Por tanto, los rasgos se conservan y se reformulan mediante material en la lengua meta, no porque sean inherentemente importantes, sino sobre todo porque se les asigna importancia (Toury, 1997).

O, en palabras de Benjamin, al plantear la diferencia entre autor y traductor, cuya intención, según él, es la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera: "[...] la intención del autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva" (Benjamin, 1971, p. 137).

El lector-traductor es el factor-origen, de una traducción, más realista o creíble, en mi opinión, pues es de él y nada más que de él, del que parte todo lo que subyace a un proceso de traducción (interpretación, decisiones, etc.). Todos los elementos implicados en el proceso de negociación (Eco, 2008, p.15), <sup>30</sup> aun aquellos que se crean no provenientes de él (lector destinatario o texto original) son creaciones del mismo traductor. El lector destinatario no es más que un lector visualizado, rastreado, determinado, imaginado o incluso, me atrevería a decir, creado, por el propio traductor. Ningún lector es

---

<sup>30</sup> Umberto Eco desarrolló esta noción de traducción como negociación. En su libro *Decir casi lo mismo "casi"* (que implica a la traducción en sí) tiene tanta elasticidad que establecerla depende de una serie de criterios que hay que negociar previamente. Decir lo mismo es un procedimiento que se inscribe, como veremos, bajo el epígrafe de la negociación.

igual a otro, aunque pertenezcan a la misma cultura, familia o círculo de amigos; afirmar lo contrario sería como sostener que existen dos seres humanos iguales con la misma visión del mundo en un sentido netamente literal. En cuanto al texto original, como ya lo mencioné anteriormente, carece de existencia por sí mismo, es decir, que la lectura o la interpretación de éste (que dará luz al texto meta), no es y nunca será objetiva (aun cuando un grupo o toda una generación afirme haber hecho la misma lectura, ésta siempre será víctima de las circunstancias de cada lector). No hay tal cosa como un sentido único y atemporal en las obras, así que el original termina por convertirse casi literalmente en la interpretación y los traductores, en palabras de André Lefevere, en su libro *Translation, rewriting and manipulation of literary fame*:

[...]no tienen más remedio que ser traidores, aunque la mayor parte del tiempo no lo sepan: normalmente, no les queda otra opción, no al menos en tanto permanezcan dentro de los límites de la cultura que les es propia por nacimiento o por adopción [...] (Citado por Moya, 2004, p. 155).

Y yo agregaría que no sólo de la cultura, sino de todo aquello que forma su yo-traductor o su comportamiento traductor (hasta los criterios de la editorial para la que trabajen).

Mi traducción de *Comme des flèches* es, pues, la de una lectura, cuyo interés principal es intentar revelar, con su respectiva parte de incertidumbre y de falibilidad, al Otro, es decir, el discurso del sujeto, como lo entiende Meschonnic (1999, p. 25).<sup>31</sup> Una traducción que posee lo que yo quisiera llamar una "fidelidad-infiel", si es que la fidelidad es algo que pueda existir en traducción,<sup>32</sup> puesto que no

---

<sup>31</sup> *Sujet défini non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement [...], mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. [Sujeto definido no como el enunciador en el sentido de la lengua. Gramaticalmente [...], sino para designar la subjetivación máxima de un discurso].*

<sup>32</sup> *Si la fidélité est l'exactitude dans l'équivalence, on suppose qu'elle a accès au fonctionnement du texte. Mais on oublie alors que ni le lecteur ni le traducteur n'ont*

pretende ser la representación « fiel », en el sentido utópico e irreal de la copia exacta en otra lengua de la pieza, pero sí, en un sentido “derridiano” de un texto producto de un diálogo con el original:<sup>33</sup> su fin es la supervivencia del discurso del original, con sus propias obsesiones, poco importa, pero su subsistencia, al fin y al cabo.

### 3.2 Ir al Otro.

Mi intención primaria al traducir este texto, como ya lo he mencionado, es la de ir hacia el Otro, no sólo mostrando lo más honestamente posible su cultura y su época (elementos sumamente importantes en cualquier obra originaria de una cultura o época diferente a la del traductor), sino su discurso como individuo, único e irrepetible, creado a partir de un imaginario permeado por una cultura diferente o época diferente a la del traductor. Este interés fundamental en mi traducción, nació de una charla que sostuve con el autor, hace ya unos años, en la que me dijo que este texto originalmente se había concebido para un público en específico: los pueblos de la zona mandinga. Aunado a esta característica esencial del texto, que yo considero importante mostrar en la traducción del

---

*un accès direct au texte. On oublie que nul n'a un accès direct au langage : mais toujours à travers les idées qu'on en a, et qui sont situées. [Si la fidelidad es la exactitud en la equivalencia, se supone que ésta ha tenido acceso al funcionamiento del texto. Pero entonces se nos olvida que ni el lector ni el traductor tienen un acceso directo al texto. Se nos olvida que ninguno tiene acceso directo al lenguaje: sólo y siempre a través de las ideas que se tienen y que están situadas] (Meschonnic, 1999. p. 89).*

Es decir que el entendimiento de un texto es histórico, completamente circunstancial. El lenguaje está incompleto, es mutable, nunca es el mismo. En ese caso ¿por qué se hablaría de fidelidad o de traición, cuando la materia prima de la traducción, el lenguaje no es estable? (Derrida, 1985, *passim*).

<sup>33</sup> En el texto *Des tours de Babel*, Jacques Derrida (1985) nos dice que la traducción ni restituye, ni copia, que más bien, entre ésta y el original existe un contrato de matrimonio o himeneo, es decir, una promesa mutua de producir un hijo que origina crecimiento y que vendrá a completarlo. Un hijo que garantiza la supervivencia del original. De ahí que éste, según Derrida, tenga una deuda con la traducción y vice-versa.

mismo, está mi afán y gusto personal por conocer y dar a conocer al lector el discurso y la cultura en los que fue y para la que fue concebida la pieza, basados en una ética para la traducción, planteada por Jean-Louis Cordonnier y Henri Meschonnic en sus libros *Traduction et culture* (1995) y *Poétique du traduire* (1999), respectivamente.

Esa ética para la traducción es, como lo menciona Meschonnic, una *matrioska* (Meschonnic, 1999, p. 199), ya que está contenida, como dichas muñequitas rusas, en una concepción de la literatura y la alteridad, a su vez envuelta en una concepción del lenguaje (o teoría), también sostenida por una visión particular del mundo.

La concepción de la alteridad en la que se basa dicha ética tiene como elementos esenciales lo que Cordonnier llama la *apertud*<sup>34</sup> y el *décentrement* (descentramiento), en contraposición a la *ouverture* (apertura) y al *éthnocentrisme* (etnocentrismo).

La *apertud* es pues la voluntad de permanecer conscientemente abierto al Otro (a su cultura, a su discurso y a su forma de ver el mundo), sin que ni el Mismo (yo-traductor<sup>35</sup>), ni el Otro, se vean obligados a renunciar a sí mismos. No implica una pérdida o un abandono de una de las dos partes, sino una transformación de ambas o en palabras de Gadamer citado por Cordonnier:<sup>36</sup> *Être*

---

<sup>34</sup> Neologismo creado por Cordonnier a partir de la palabra *ouverture*, apertura en francés, que tiene como función definir la posición frente al Otro que debe tomar un traductor descentralizado. Me aventuraré a traducirla (o más bien a inventar a su vez el neologismo en español) como "*apertud*", calcando el sufijo del francés que tomó Cordonnier "*ude*", que equivaldría al "*ud*" en español, para referirme a éste en mi lengua materna, a lo largo de mi argumentación.

<sup>35</sup> El Mismo, en este caso, para mí es el traductor. Con este término no me refiero ni a la "cultura meta" ni al lector destinatario, ya que como lo mencioné en el apartado anterior, (sobre todo para el tipo de traducción que me he propuesto hacer) el único elemento de una traducción realista o creíble del que parte dicha traducción es el yo-traductor. La existencia de todo lo demás está supeditada a éste. Depende sólo de él.

<sup>36</sup> Citado a su vez por F. Affergan, en *Exotisme et altérité*, PUF, Coll. *Sociologie d'aujourd'hui*, 1987, p.162 (Cordonnier, 1995. p. 152). "Estar abierto al otro implica

ouvert à l'autre implique donc que j'admette de laisser s'affirmer en moi quelque chose qui me soit contraire, même au cas où n'existerait pas d'adversaire qui soutienne cette chose contre moi. La diferencia entre este concepto y el de ouverture radicaría, según Cordonnier, en que en este último, el Mismo, sólo se dedica a espiar al Otro a distancia, a comprobar las diferencias y similitudes, pero sin ser tocado. Cuando adoptamos la apertud y no la apertura, alcanzamos el descentramiento o si se prefiere la condición de hombre "descentrado" ("décentré"), el que, en palabras de Todorov citado por Cordonnier (1995), juzga a las otras culturas y las deja tranquilas (p. 156), porque es consciente y acepta que su propio sistema (lengua, cultura, forma de ver el mundo, etc.) es arbitrario. El descentramiento es también la búsqueda de la unicité de l'Homme (unicidad del Hombre):

C'est-à-dire qu'il s'agit de mettre au jour ce qui est commun, ce qui fait que tous les hommes sont d'abord hommes, qu'ils appartiennent à la même famille, de façon à sortir de l'enfermement dans la nation, ou dans la culture[...]

Mais montrer l'unicité de l'Homme, en aucun cas ne saurait vouloir dire : trouver l'homme Unique. Qui, par un mouvement de contrebalance, imposerait cette fois sa figure totalisante et négatrice, en rejetant dans l'ombre les spécificités culturelles (Cordonnier, 1995, p. 137).<sup>37</sup>

La traducción, bajo esta ética, se muestra como una comunicación intercultural, un diálogo entre el Mismo y el Otro. Mi traducción es el producto del diálogo entre el Mismo (yo-traductora) y el Otro (autor-obra) y en todo diálogo hay siempre dos voces

---

que admito dejar que se afirme en mí algo que me es contrario, incluso en el caso de que no existiera adversario que sostuviera ese algo contra mí".

<sup>37</sup>[Es decir, que se trata de mostrar a plena luz del día lo que es común, lo que hace que todos los hombres sean primeramente hombres, que pertenezcan a la misma familia, para que salgan del encierro de la noción de nación, o de cultura [...]

Pero mostrar la unicidad del Hombre, de ninguna forma querría decir: encontrar al hombre único. El que, mediante un movimiento de contrapeso, impondría esta vez su figura totalizadora y anuladora, dejando en la sombra las especificidades culturales].

presentes que deben dejarse escuchar. No se trata de promover una xenofilia ingenua y/o paternalista en la que el Otro es bueno sólo porque es Otro. Para que exista la descentramiento el Mismo y el Otro deben permanecer juntos en un estado de *apertud* permanente (Cordonnier, 1995, p. 140). El objetivo de este diálogo en *ouvertude* es encontrar la *unicité* que revelará la visión del mundo del Otro, complementándola, haciéndola en cierta forma más completa, *mais jamais d'une forme exhaustive, car viendront d'autres cultures, qui verront et comprendront plus encore* (Ibidem p. 154).<sup>38</sup> Porque las lecturas son infinitas.

Mostrar al Otro puede resultar una tarea muy difícil si, por una parte, no se tiene esa voluntad de *apertud* y, por otra, porque siempre, por más que no se quiera, habrá una parte no dicha del Otro que escapará al traductor. Pero el intento de ir al encuentro del diálogo es ya una victoria en sí misma.

Por otro lado, mostrar al Otro no es nada más presentar su hecho cultural en la traducción, también hay que traducir su discurso y no la lengua como tal (en el que se encuentran inmersas la cultura, la visión del mundo, la oralidad, la corporalidad, pero lo que es más importante, la poética del sujeto-escritor y de su obra). Para Meschonnic, la traducción no se lleva a cabo de una lengua a otra, sino de un discurso a otro, es decir, de un texto a otro. Lo que se traduce no son lenguas, sino un discurso en una lengua, porque el discurso, el texto en sí es *l'activité historique des sujets, et non simplement l'emploi de la langue [...] Une réalisation et une transformation de la langue par un sujet. Qui n'a lieu qu'une fois*

---

<sup>38</sup> [...] pero nunca de una forma exhaustiva, ya que vendrán otras culturas que verán y comprenderán todavía más].

(Meschonnic, 1999, p. 153).<sup>39</sup> Lo que hace único a ese discurso no es solamente el sentido que comunica sino la forma en que lo hace. Su originalidad está en las ideas, pero también en la corporalidad de las mismas. De ahí que Meschonnic clame por la traducción de la *signifiance*, el modo de significar: el sentido está ligado a la forma del sentido. Poética por poética y no lengua por lengua.

Como se puede observar a partir de las líneas anteriores, la ética de traducción que seguí para este trabajo, depende de una concepción de la traducción, de la literatura y del lenguaje particulares.

Para Meschonnic, el lenguaje es histórico, no se tiene acceso directo a él más que a través de las ideas que se tienen y que están contextualizadas. Por eso, en su teoría de la traducción, que él llama poética (ya que se basa como lo vimos en la traducción del discurso, de la forma y el sentido del texto, de la poética por la poética<sup>40</sup>, del sujeto por el sujeto), la unidad del lenguaje no son las palabras, ni el sentido, sino el discurso, el sistema del discurso. Las palabras o el sentido, separados, siguiendo la canónica oposición del signo, son discontinuos, están incompletos, mientras que el discurso, la *signifiance*, es continuo. Entonces el problema más grave que enfrenta la traducción de la literatura (textos que son “una poética en acto”) según él, es : *d’abord aujourd’hui de mettre fin au tourniquet dans lequel le pseudo-bon sens a généralement jusqu’ici enfermé la traduction des textes littéraires, es decir, l’opposition des constituants*

---

<sup>39</sup> [La actividad histórica de los sujetos y no simplemente el empleo de la lengua [...]. Una realización y una transformación de la lengua por un sujeto. Que sólo se da una sola vez].

<sup>40</sup> *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 – vivre dans le langage. C’est un mode d’action [...] C’est cela qui est à traduire. [El pensamiento poético es la manera particular de transformar de un sujeto, inventándose con ello los modos de significar, de sentir, de pensar, de comprender, de leer, de ver –vivir en el lenguaje. Es un modo de acción [...]. Eso es lo que hay que traducir]* (Meschonnic, 1999, p.30).

du signe : le choix entre traduire le sens, ou traduire la forme (Meschonnic, 1999, p. 138).<sup>41</sup> Batalla en la que, hasta la fecha, según el mismo Meschonnic, el “buen sentido” ha privilegiado la traducción del significado, olvidando que el lenguaje es también y más que nada forma, infinitamente cambiante, netamente histórica. La fidelidad que se ha promovido en traducción, ha sido la fidelidad al signo, al sentido separado de la forma, lo que ha provocado la desaparición del traductor y la práctica de la “traducción anexión” (ausencia del discurso, de la visión del mundo del Otro y de la del traductor, en diálogo, en nombre del “genio de la lengua” y de un supuesto lector de la “cultura meta”), cuyo fin obsesivo compulsivo ha sido simplemente dar la impresión de que la traducción no es un producto artificial, sino natural, cuando toda producción humana es a fin de cuentas artificial. Sordos a la *signifiante*, al discurso, seguimos reduciendo el lenguaje a las unidades de la lengua y a uno de los rostros del signo, lo que nos condena perpetuamente al mito de Babel, car le “naturel” cherche à supprimer la *différence des langues*, il en fait une chose à cacher, et cette *différence occultée* maintient la *diversité des langues* comme le mal mythique du langage (Ibidem p. 88).<sup>42</sup> La diferencia entre las lenguas, su cambio, su evolución debe mostrarse en la traducción. Debemos aceptar que no hay purismo en ellas. Debemos atrevernos a ver amenazada la edificación cultural que justifica nuestra existencia, o sea, nuestra propia lengua, lo que no implica su aniquilación o desaparición, sino su transformación, característica natural e inherente a su existencia.

---

<sup>41</sup> [De entrada poner fin al torniquete en el que el pseudo buen sentido generalmente y hasta ahora ha recluido a la traducción de textos literarios, es decir, la oposición de los constituyentes del signo: la elección entre traducir el sentido o traducir la forma].

<sup>42</sup> [...] ya que lo “natural” busca suprimir la diferencia de las lenguas, la convierte en algo que hay que ocultar y esa diferencia oculta mantiene la diversidad de las lenguas como el mal mítico del lenguaje].

De esta constatación y aceptación de la diferencia de las lenguas, es como llegamos a la concepción de la literatura que justifica mi ética y mi idea de la traducción para este trabajo. La literatura est *invention permanente, dans et contre les traditions, et n'est reconnue que pour telle, sous peine de n'être rien* (Meschonnic, 1999, p. 86).<sup>43</sup> La literatura, como cualquier acto de creación, es un riesgo. Un riesgo que el sujeto-escritor decide correr al crear un discurso único, revolucionario, que lo expone y que en la mayoría de los casos va a transformar las tradiciones, violentando la lengua y las ideas. Entonces, si la literatura es revolucionaria, ¿por qué la traducción, con toda razón, no debería serlo? Para Meschonnic, el hecho de que la traducción no muestre la violencia (que yo llamaría más bien enriquecimiento, parafraseando a Cordonnier (1995, p. 201) ) que la literatura, a través del discurso, ejerce sobre la lengua y las ideas, sería la verdadera traición que la traducción perpetuaría contra la literatura. La vieja letanía de “no suena a la lengua y a la cultura meta”, “no es español” (en nuestro caso) o “no es natural”, que lleva a una práctica de la traducción del sentido y no de su corporalidad, de lo que llamaríamos la traducción anexión, cercena y aniquila la escritura, el discurso, es decir, el acto mismo de creación que hace que un texto literario sea literatura. No se trata de librar una apología de la literalidad, mal entendida como la supremacía de la forma en detrimento del sentido, es decir, el famoso proceder de la traducción “palabra por palabra”, sino de la traducción del modo de significar, del ritmo, término clave en la Poética del traducir de Meschonnic, definido como *organisation de la parole dans l'écriture, socialité et subjectivité du discours, son historicité, n'a plus rien à voir avec cet accessoire formel qu'on trouve dans les dictionnaires au mot rythme. Généralement relégué à la versification, au magasin de simétries, sans*

---

<sup>43</sup> [ [...] es invención permanente, en y contra las tradiciones, y sólo es reconocida como tal, bajo el riesgo de no ser nada].

*rapport avec le sens, sinon dans le cas de l'expressivité* (Meschonnic, 1999, p. 143).<sup>44</sup> En ese sentido, no habrá concesiones con la lengua de la cultura meta. Ésta será sólo una herramienta de la traducción y no la santa patrona de la misma. Si debe ser transformada para hacer pasar al Otro, su discurso, así será, ya que esa "violencia" como lo vimos no es tal, sino más bien y al final de cuentas un enriquecimiento: la extranjerización y la extrañeza<sup>45</sup> lingüística y cultural en las traducciones, no pone en peligro la identidad del Mismo, porque después de todo nuestra lengua y nuestra cultura ¿no son el producto de un mestizaje? ¿La práctica de la literatura en una lengua determinada, no ha sido normalmente percibida como florecimiento y renovación de la misma, aunque en un principio haya sido vista como violencia? ¿No debería existir esa misma actitud frente a la traducción literaria y para la traducción en general? La clave no es ver esta "extranjeridad" y extrañeza en términos de pérdida sino de ganancia. Como dice Cordonnier, *l'identité, dans son existence même, ne court aucun risque, s'il n'y a pas de menaces sérieuses de domination militaire, économique, politique,*<sup>46</sup> lo que no tiene por qué suceder mientras haya diálogo, respeto y buena voluntad. Por eso Steiner no ve a la diversidad lingüística como una discapacidad del hombre, sino como una herramienta de creación: *Le genre humain n'a pas été anéanti par son éparpillement linguistique, il a tout au contraire*

---

<sup>44</sup> [...] organización de la palabra en la escritura, socialización y subjetividad del discurso, su historicidad no tiene nada que ver con ese accesorio formal que se encuentra en los diccionario, bajo el nombre de ritmo. Generalmente relegado a la versificación, al almacén de las simetrías, sin relación con el sentido, a menos que se trate de la expresividad].

<sup>45</sup> *Étrangeité* y *étrangeté*, conceptos que maneja Cordonnier, que yo traduje, de los cuales el primero es un neologismo inventado, que en español me pareció el correspondiente al significado y a la palabra *extranjeridad*, como adopción o más bien transformación de un elemento del Mismo por influencia del Otro (del extranjero).

<sup>46</sup> [...] la identidad, en su existencia misma, no corre ningún riesgo, si no hay amenazas serias de dominio militar, económico, político].

sauvegardé sa vitalité et son pouvoir créateur (Steiner citado por Cordonnier, 1995, p. 159).<sup>47</sup>

A manera de recapitulación, el criterio y el fin fundamental que anima mi traducción, *ir al Otro*, es la práctica de una traducción-revelación,<sup>48</sup> que se contrapone a la traducción anexión, a la desaparición del discurso del Otro y del Mismo (el traductor) y a la búsqueda de lo "natural", del sentido y del genio de la lengua de la susodicha "cultura meta", en la cual y para la cual se traduce.

Pero, ¿cómo se lleva a cabo esta traducción-revelación en *Como flechas*? ¿Cómo logro revelar el discurso, el ritmo del Otro, sin renunciar al Mismo (yo-traductora)?

Antes de exponer los recursos que empleé para esto, me gustaría hablar del tipo de público para el que fue pensada esta traducción. Considero que esto es muy importante, debido a que las decisiones tomadas también dependieron de este criterio. El público en mente para esta traducción es un lector no necesariamente especializado en el área de la traducción literaria, de cualquier variante dialectal del español. Así pues, aunque se hace visible por algunos términos o giros que la traducción fue hecha por una hispanoblante, cuya variante dialectal es la mexicana, se privilegió

---

<sup>47</sup> [El género humano no fue aniquilado por la dispersión lingüística, sino todo lo contrario, logró salvaguardar su vitalidad y su poder creativo].

<sup>48</sup> Les « procédés esthétiques » que l'on trouve dans tout texte, relèvent d'un sujet et de sa culture. À travers eux donc, c'est la manifestation de la vie qui transparaît. Celle-ci ne se contente pas d'être culturelle. Elle est universelle. La traduction-dévoilement en faisant apparaître l'« art » du texte fait étinceler la profusion des différences, et à travers elles la richesse de la vie, et au delà, l'universalité. En cela elle veut contribuer à faire reculer ce mal lourd de dangers qu'est la haine de la culture de l'Autre. (Cordonnier, 1995. p. 166). [Los "procedimientos estéticos" que encontramos en cualquier texto, parten de un sujeto y de su cultura. Así, a través de éstos, se deja ver la manifestación de la vida. Ésta no se conforma con ser cultural. Es universal. La traducción revelación, al mismo tiempo que deja aparecer el "arte" del texto, hace tintinear la profusión de las diferencias y a partir de éstas la riqueza de la vida y, más allá, la universalidad. Con ello quiere contribuir al retroceso de ese mal plagado de peligros que es el odio de la cultura del Otro].

sobre todo el uso de un léxico que pudiera ser entendido por cualquier hablante del español y que fuera de fácil acceso al encontrarse consignado en el Diccionario de la Real Academia Española.

De esta manera, tomando en cuenta el tipo de lector descrito y el objetivo de hacer ver tanto al Otro como al Mismo, la traducción se muestra como un palimpsesto descarado en las figuras del comentario y/o la nota (en nuestro caso más bien se hablaría de notas, por la clase de lector destinatario). La traducción es intertextualidad pura y como tal debe ser presentada y evidenciada. Esta condición de palimpsesto descarado es una característica que la distingue, en mi opinión, de la escritura de la obra "original". El comentario y la nota son los vehiculos del diálogo entre el Otro y el Mismo. El uso de estos recursos en la traducción no debe censurarse, ni percibirse como una derrota, como bien lo dice Cordonnier (1995):

[...] la note en bas de page (ou ailleurs), n'est pas considérée par nous comme la défaite du traducteur. Elle se situe dans la complémentation. Elle montre le non-dit et l'inconnu de l'Autre. Le rapport de la note au texte n'est pas le même dans l'écrire et dans le traduire. Dans le traduire, son rôle est d'informer sur la culture de l'Étranger. Elle doit se limiter à cela, et si elle va au-delà, elle dépasse la traduction et devient commentaire (p. 182).<sup>49</sup>

Actualmente, las nuevas tecnologías nos permiten, dentro de las notas a pie o si se prefiere de un glosario (apéndice a la traducción), tener como recurso en la traducción, la inserción de ligas o hiperligas a textos, imágenes o videos. Estos elementos nos permiten, no sólo tener acceso a una descripción del hecho cultural del Otro, sino también a

---

<sup>49</sup> [ [...] nosotros no consideramos la nota a pie de página (o en otra parte) como la derrota del traductor. Ésta se situa en la categoría de complementación. Muestra lo no-dicho, lo desconocido del Otro. La relación de la nota con el texto no es la misma en la escritura que en la traducción. En la traducción, su papel es el de informar sobre la cultura del Extranjero. Debe limitarse a eso, y si va más allá, sobrepasa a la traducción y se vuelve comentario].

conocerlo en vivo y a todo color. Su presencia es sobre todo evidente y pertinente si hablamos de versiones electrónicas del texto, es decir de los llamados libros electrónicos y su medio o soporte de visualización el famoso *ipad* o *tablet*.

Un glosario o nota a pie de página ligado a otros textos, imágenes o medios, en un texto traducido, lleva a la traducción a convertirse en un hipertexto (el colmo de la intertextualidad, ya que ésta se vuelve literal y completamente exhibicionista).<sup>50</sup>

Cerrar los ojos o subestimar esta nueva herramienta para y en la traducción literaria, por miedo a la obsolescencia de los libros, tal como los conocemos actualmente, lejos de empobrecerla, la aleja de las nuevas generaciones, inmersas en todo este nuevo mundo, cuya forma de lectura y escritura, no lineal, revela más que nunca su intertextualidad.

Así, otros recursos de los cuales se echó mano, son el calco, el préstamo y la transliteración.<sup>51</sup> Prácticas que se prestan a la "extranjería" y extrañeza lingüística y cultural, es decir, a revelar el discurso, la poética del Otro, enriqueciendo la lengua extranjera de recepción. Para mí, son como las figuras retóricas de esta traducción poética, porque hacen que el modo de significar del discurso se manifieste en la lengua del traductor, haciéndonos olvidar la culpa y la angustia de Babel. Evidentemente, no se puede hacer uso a diestra y siniestra de estos recursos, con el único argumento de la preferencia o

---

<sup>50</sup> Un hipertexto es un sistema (o texto) no lineal, para escribir y mostrar texto que enlaza a información adicional sobre ese texto. Cfr. recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Hipertexto> y de <http://www.masadelante.com/faqs/hipertexto> Mayo 2012.

<sup>51</sup> Según la definición de las técnicas de traducción en las microunidades textuales, en la clasificación de las copias del curso de la especialidad de traducción de la Dra. Tatiana Sule, a partir del libro de Vinay, J.P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*. Otra fuente consultada fue el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, para el concepto de transliteración, que no está considerado en la clasificación antes mencionada.

el gusto propio. Su empleo debe ser bien argumentado y coherente con la propuesta de traducción global.

Finalmente, lo más temido y vilipendiado, si se practica una traducción entre lenguas y no entre discursos: la conservación de la sintaxis y la puntuación del texto origen. Creo que sobre todo entre lenguas tan emparentadas como lo son en este caso el español y el francés, intentar conservar las del discurso de partida, no debe representar un trauma o una gran afrenta para la lengua en la que se traduce. A menos que se caiga en excesos reaccionarios tales como, usar en la versión en español del texto los pronombres personales de sujeto todo el tiempo, ya que, al contrario de lo que sucede en español que posee el sujeto tácito, en francés rara vez se prescinde de ellos (como en el caso del modo imperativo). Como ya lo dije anteriormente, mi traducción no es la traducción del francés al español, sino la de un discurso en francés a un discurso en español, que busca ser un diálogo entre éste y el que lo origina, sustentado por una ética y concepción de la alteridad como *apertud* y descentramiento.

Esa sintaxis y puntuación en el texto, representan el ritmo, la forma de significar, *l'organisation subjective d'un discours, historicité de ce discours, qui fonde le continue qui fait qu'un texte est de la littérature* (Meschonnic, 1999, p. 202).<sup>52</sup> Si dentro de mi traducción la práctica de la conservación de estos elementos no se intentara con sus respectivos límites y limitantes, el objetivo de mi traducción, ir al Otro, sería completamente incoherente e hipócrita. La ética que promulgo para y en esta traducción se convertiría en una doble moral. Si uno quiere traducir al Otro, tiene que traducir el ritmo, el modo de significar, porque por ahí pasa todo el sentido y la poética de una obra y de un

---

<sup>52</sup> [ [...]la organización subjetiva de un discurso, historicidad de ese discurso, que fundamenta lo continuo que hace que un texto sea literatura].

sujeto-escritor. El sentido no está aislado de la forma. Toda traducción que anula la corporalidad, la oralidad del Otro, puede destruir su escritura, privarla de su ser (Cordonnier, 1995, p. 193).

Concuero con Cordonnier cuando dice que ha llegado ya el tiempo de que el traductor se muestre en las traducciones y tome una posición, sustentada en una ética. Para mí, en este proyecto, esa ética es *l'ouvertude: L'avenir du Monde, c'est le dépassement des égoïsmes et l'établissement de la solidarité. Pas de fraternité ni d'égalité sans liberté de l'Autre. Et du Même, par conséquent. Mais surtout, pas de liberté absolue et totale de l'Homme sans l'acceptation du décentrement* (Ibidem p. 209).<sup>53</sup> Y, retomando las ideas de Cordonnier, en la construcción de un hombre descentrado, la traducción y el traductor tienen un papel protagónico que interpretar.

### 3.3 La traducción de textos dramáticos y la traducción de este texto dramático.

En lo que respecta a la traducción de textos dramáticos, diferentes tendencias a lo largo de las últimas tres décadas han intentado imponerse o proclamarse como "el modo correcto" de traducir un texto dramático.

Las primeras, ya bastante discutidas y superadas, se presentan en la pareja antagónica orientación-performance y orientación-lectura o *performability* y *readability* (como las llaman los autores

---

<sup>53</sup> [El futuro del Mundo es la superación de los egoísmos y el establecimiento de la solidaridad. No habrá ni fraternidad, ni igualdad sin la libertad del Otro. Y, por consiguiente, del Mismo. Pero, sobre todo, no habrá libertad absoluta y total para el Hombre sin la aceptación del descentramiento].

anglófonos), o estrategia de lectura y estrategia de escenario,<sup>54</sup> si se prefiere. Esta pareja antagónica se originó a partir del postulado de diferentes semióticos teatrales (la Escuela de Praga, Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld entre otros), en el que se veía al texto dramático escrito como sólo uno más de los sistemas que conforman la puesta en escena, determinado fundamentalmente por su *performability* o *playability*, es decir, la dimensión gestual o más bien el aspecto físico del performance dentro del texto, o bien, aquellas características dentro del mismo que lo hacen susceptible de ser puesto en escena.

Este concepto, como lo plantea Susan Bassnett en su artículo "The Case Against Performability", es muy ambiguo, nadie ha podido realmente definir a ciencia cierta cuál es y cómo opera esa dimensión gestual del texto, además de que su definición cambia no sólo de país a país, de cultura a cultura, sino de traductor a traductor o si se prefiere de lector a lector (directores, actores, etc). De esta manera, Bassnett concluye que la *performability* is "a term without credibility" or "seen as nothing more than a liberal humanist illusion" (Bassnett citada por Nikolarea, 2002); creado por los traductores interlinguales (adaptadores de traducciones de obras en la lengua a la que se tradujo. En el mundo anglosajón, sobre todo a partir del siglo XX, como lo menciona la autora, son normalmente escritores de renombre contratados para reescribir la traducción "literal" de la obra, hecha por alguien más (el traductor), con el fin de volverlo "interpretable" en la lengua y para la cultura meta) durante el periodo naturalista del teatro en Europa, con el fin de poder escapar del dominio del dramaturgo y de su texto, cuyo rol como figura central del hecho teatral se había afianzado a tal punto que se estableció una relación

---

<sup>54</sup>Como la llama J.C. Santoyo en su artículo *Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología*. Recuperado en enero de 2013 de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf> (artículo en PDF consultado sin año).

de "amo-sirviente" entre éste y los directores, actores y, por ende, los traductores.

Así pues, tal como lo menciona Nikolarea en su artículo *Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation*, en los años 1990 surge una polarización de estas dos tendencias en las figuras de Susan Bassnett y Patrice Pavis:

In the 1990s it seemed that the theories of theater translation were polarized between two extremes: that of *performability* (*mise en scène*) and that of *readability* (written text). At the one extreme, Patrice Pavis, in his article "Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre," claimed that translation for the stage goes beyond the interlingual translation of the dramatic text; he advocated that "a real translation takes place on the level of the *mise en scène* as a whole" (1989, 41; author's emphasis). At the other extreme, Susan Bassnett, in her articles, "Translating for the Theatre—Textual Complexities" and "Translating for the Theatre: The Case Against Performability," argued against any idea of *performability* and discredited any notion of performance-oriented translation; instead, she emphasized the written theatrical text (Nikolarea, 2002).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Nikolarea. Recuperado en enero de 2013 de

<http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm> (este sitio no tiene paginación).

En la década de 1990 parecía que las teorías de la traducción teatral se polarizaron entre dos extremos: el de *performability* (estrategia de escenario u orientación-performance) y de *readability* (estrategia de lectura u orientación-lectura). En un extremo, Patrice Pavis, en su artículo "Problemas de la traducción para la escena: Interculturalismo y teatro post-moderno", afirmó que la traducción para el escenario va más allá de la traducción interlingüística del texto dramático, defendió que "una verdadera traducción se lleva a cabo en el nivel de la *mise en scène* como un todo" (1989, 41; énfasis del autor). En el otro extremo, Susan Bassnett, en sus artículos "Translating for the Theatre—Textual Complexities" y "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", argumentó en contra de cualquier idea de *performability* y desacreditó cualquier noción de traducción con orientación-performance; y al contrario, privilegió el texto teatral escrito como criterio de traducción teatral (Traducción: Carlos Morales. Versión final: Alicia Gerena).

Estas dos posturas, concluye Nikolarea, quedan expuestas sólo como una ilusión reduccionista de la traducción de textos dramáticos, primeramente, porque estos dos autores pertenecen a "escuelas" cuyo enfoque de investigación difiere radicalmente. Los objetivos o funciones asignadas al texto dramático en ambas concepciones son diferentes.

On the one hand, having started as a theater semiotician, Patrice Pavis has only recently started dealing with issues related to theater translation. He has directed all his efforts towards, and has focused on, an understanding of the process of translating, staging and receiving a theater text. He also believes in the universals of gestures (a *gestural universality*) as well as in a *universalization of culture* or, as he puts it, in the "universalisation of a notion of culture ... which suggests a return to the religious and to the mystical, and to ritual and ceremony in the theatre" (1989, 42).

On the other hand, and unlike Pavis, Bassnett started within the field of translation studies and soon became a proponent of the "Manipulation School." The main focus of this school is on the description of any translational phenomena that have occurred in the *final product* (the actual translation), and, consequently, on the ideological shifts in the TC. Recently, Bassnett has also adopted the position of theater anthropology, which supports the idea that each culture is unique, and for this reason there are different performance conventions in different cultures. Whereas Pavis believes that cultural differences can be overcome by the transcendental presence of universals, Bassnett holds that cultural differences are accentuated by the presence of *particulars*. Instead of the universality of gestures and cultures, she firmly believes in the particularity of each culture and, therefore, in the particularity of gestures within cultures (Nikolarea, 2002).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> [Por un lado, habiéndose iniciado como semiólogo teatral, Patrice Pavis apenas comenzó recientemente a ocuparse de cuestiones relacionadas con la traducción teatral. Ha dirigido todos sus esfuerzos y se ha enfocado en la comprensión del proceso de la traducción, de la puesta en escena y de la recepción de un texto teatral. Él cree también en los universales de los gestos (una universalidad gestual),

Además de estas diferencias, Nikolarea argumenta que en la práctica no existen realmente fronteras o divisiones entre una orientación de performance y una orientación de lectura para y en la traducción de literatura dramática. Más bien, lo que existe, según ella, es una "confusión de límites" (*a blurring of borderlines*). Las dos "estrategias" u "orientaciones" se aplican a las actuales traducciones y puestas en escena teatrales, al mismo tiempo. Yo concuerdo con ella porque, después de todo, un texto dramático no sólo fue creado para montarse como los semióticos teatrales y los defensores de la *performability* argumentan, sino también para ser leído, ya que en primer lugar y de manera implícita debe leerse. El montaje necesita, sin duda, de una primera lectura, si no ¿cómo se conocería el texto? O, como lo menciona J.C. Santoyo, también existe la estrategia de lectura porque existen lectores de teatro, hasta el punto de que un clásico se ha leído más de lo que se ha presentado (Santoyo, p. 98).

La traducción de teatro se divide en dos ámbitos diferentes, el textual, un texto teatral puede ser traducido para ser publicado, leído, tener una función meramente textual, o para ser representado, función teatral. En este sentido, digamos que todos tienen razón. El Teatro siempre será un conjunto de sistemas de signos que hasta puede llegar a prescindir del texto dramático o tomar como texto de

---

así como en la *universalización de la cultura* o, como él dice, en la "universalización de la noción de cultura... la que sugiere un retorno a lo religioso y a lo místico, y al ritual y la ceremonia en el teatro" (1989, 42).

Por otra parte, y a diferencia de Pavis, Bassnett comenzó dentro del campo de los estudios de traducción y pronto se convirtió en un defensor de la "Escuela de la manipulación". El objetivo principal de esta escuela es la descripción de cualquier fenómeno de traducción que se haya dado en el *producto final* (la traducción real), y, en consecuencia, en los cambios ideológicos de la cultura meta (*Target Culture*). Recientemente, Bassnett también ha adoptado la posición de la antropología teatral, la cual apoya la idea de que cada cultura es única, y por esta razón existen convenciones distintas de performance en las diferentes culturas. Mientras Pavis cree que las diferencias culturales pueden superarse por la presencia trascendente de los universales, Bassnett sostiene que las diferencias culturales se acentúan por la presencia de los *particulares*. En vez de la universalidad de gestos y culturas, ella cree firmemente en la particularidad de cada cultura y, por lo tanto, en la particularidad de los gestos dentro de las culturas". (Traducción: Carlos Morales)].

partida otro no dramático u otros sistemas de signos (prosa, poesía, cine, danza, música, etc) y el texto dramático, un sistema en particular *per se*, susceptible de ser traducido, independientemente de cualquier puesta en escena y /o performance que se pudiera tener en mente.

Llegamos así a las otras dos tendencias, pero esta vez en la traducción literaria en general (textos que son una poética en acto), que Joseph Che Suh (2002), en su artículo *Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre texts* (pp. 51-52), enuncia como las que más han influido en la traducción de los textos dramáticos:

- 1) La tendencia con más orientación hacia la lingüística: la traducción de la literatura es considerada como una transferencia textual, que siempre va a remitirse al texto de partida. El texto de llegada es una traducción de un original con el que se establecen comparaciones. Se utilizan los trabajos recientes en lingüística descriptiva para intentar captar, comprender las propiedades sintácticas, pragmáticas y estilísticas de los textos en cuestión.
- 2) Otra que trata al texto de llegada, como un producto individual con sus derechos. Cuya construcción se inserta en un contexto específico y depende mucho de la cultura receptora. No se trata meramente de una transferencia textual, sino también de la mediación de la cultura y del intercambio.

O, dicho con las palabras de Louise Ladouceur a la que Che Suh ha reformulado, cuando habla de la *equivalencia funcional* (concepto acuñado por Gideon Toury, dentro de su metodología funcionalista para la traducción literaria) de un texto traducido, gobernada por normas:

Dans une société donnée, la manière de traduire est façonnée par les contraintes modelant à des degrés

divers le comportement des individus qui appartiennent à cette société et en partagent les valeurs et les idées. Ces règles explicites ou implicites, apprises au cours du processus de socialisation constituent ce qu'en termes sociologiques on appelle des normes. De nature intersubjective, les normes occupent une section d'un continuum allant d'un extrême objectif, représenté par les lois formulées à un extrême subjectif qui se manifeste par idiosyncrasies. Formant un ensemble propre à chaque communauté linguistique et littéraire, ces normes agissent à toutes les étapes du processus translatif et à tous les niveaux de la production de la traduction.

Bien qu'elles soient de nature et d'intensité variées, les normes traductionnelles participent toutes d'une norme initiale, *initial* norme (Toury 1980 : 54). Cette norme de normes détermine la valeur de la traduction, c'est-à-dire la priorité accordée par le traducteur à la recherche d'adéquation (adhérence au texte source et à ses normes), ou à la recherche d'acceptabilité (adhérence aux normes actives dans le système linguistique et littéraire d'arrivée). Dans la pratique, ce choix de base, cette approche globale de la traduction d'un texte particulier adoptée par un traducteur spécifique prendra la forme d'un compromis entre les deux extrêmes en polarité, d'une rencontre ou d'une confrontation entre deux ensembles de signes (Ladouceur, 1995, p. 32).<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> [En una sociedad dada, la manera de traducir está modelada por las reglas que forman a niveles diferentes el comportamiento de los individuos que pertenecen a dicha sociedad y que comparten sus valores e ideas. Esas reglas explícitas o implícitas, aprendidas durante el transcurso del proceso de sociabilización constituyen lo que en términos sociológicos se llama normas. De naturaleza intersubjetiva, las normas ocupan una sección de un continuum que va de un extremo objetivo, representado por las leyes formuladas a un extremo subjetivo que se manifiesta por idiosincrasias. Al formar un conjunto propio para cada comunidad lingüística y literaria, dichas norma actúan en todas las etapas del proceso translativo y a todos los niveles de la producción de la traducción.

Aunque sean de naturaleza e intensidad variada, las normas de traducción participan todas de la misma norma inicial, (Toury, 1980, p. 54). Esta norma de normas determina el valor de la traducción, es decir, la prioridad acordada por el traductor a la búsqueda de adecuación (adherencia al texto fuente y a sus normas) o a la búsqueda de aceptabilidad (adherencia a las normas activas dentro del sistema lingüística y literario de llegada). En la práctica, esta elección básica, este enfoque global de la traducción de un texto particular, adoptado por un traductor específico,

Tomando en cuenta todas estas tendencias en la historia reciente de la traducción de textos literarios, me siento preparada para exponer cuál fue esa “elección” (ce choix básico del que habla Ladouceur), para la traducción de *Como flechas*.

Mi traducción es una traducción orientada hacia la lectura, es un trabajo que se propone, como ya lo he mencionado, dar a conocer a los lectores de teatro en México, sobre todo no necesariamente especialistas en traducción, y a cualquier público hispanohablante al cual el uso de la variante mexicana no le cause conflicto, el texto dramático de la obra, publicado por ediciones Lansman en 1996. Aunque la posibilidad de que tenga otra orientación es latente, posible y hasta deseable, si llega a ser retomado por alguien más, como el mismo Koulsy lo espera con *Comme des flèches*:

*Je formule le voeu que les pages qui suivent puissent se teindre de différentes couleurs et adoptent, dans leur itinéraire vagabond et imprévu, différents rythmes.*

*[...] Elles appartiendront, demain, à tous ceux qui accepteront de leur donner corps, les adaptant chaque fois aux lieux et circonstances et faisant naître ainsi, çà et là, des bouquets de fleurs d'espérance (Lamko, 1996, prefacio).<sup>58</sup>*

En segundo lugar, y si queremos ponernos muy estrictos, mi traducción busca la adecuación, es decir, adherirse más al texto origen y a sus normas, ya que como lo he mencionado en el apartado anterior (4.2), el objetivo principal es la revelación del Otro

---

tomará la forma de un compromiso entre los dos extremos polarizados, de un encuentro o de una confrontación entre dos conjuntos de signos].

<sup>58</sup> [Expreso el deseo de que las páginas siguientes puedan teñirse de diferentes colores y adopten diferentes ritmos, en su imprevisible itinerario vagabundo.

[...]Pertenerán, mañana, a todos aquellos que acepten darles cuerpo, adaptándolas cada vez a los lugares y circunstancia, haciendo nacer así, por aquí y por allá, ramos de flores de esperanza].

(sujeto-escritor y cultura de origen) en el texto. Aunque con sus respectivas reservas, ya que, como también lo señalé, es un diálogo entre el Mismo (yo-traductora, intereses, etc.) y el Otro, parafraseando a Ladouceur, un compromiso (porque está basado en una ética de traducción) que busca el encuentro entre dos sistemas de signos.

#### 3.4 Ejemplos de soluciones adoptadas durante el proceso de traducción.

A continuación resumo las decisiones que tomé en la solución de los problemas más significativos que se fueron presentando durante el proceso de traducción del Otro. Las organicé en diferentes categorías, a partir de las características comunes y/o propias de los términos o fragmentos, o según la dificultad específica que éstos presentaban.

##### a) *Traducción de términos que remiten a objetos culturales y personajes de la(s) cultura(s) origen.*

Para llevar a cabo la traducción de este tipo de vocablos, las soluciones propuestas dependieron, en primera instancia, de la existencia de un correspondiente ya acuñado en español.

Todos los términos propuestos (las soluciones) van acompañados de su respectiva nota a pie de página (como elemento de explicación complementario a la decisión de traducción adoptada) en la que se describe más detalladamente la palabra, a manera de nota cultural, que permite conocer y descubrir al Otro. Además, en algunos casos, se presenta en apéndice la imagen del objeto al que alude el vocablo, el cual sirve para dar a conocer corporalmente la cultura origen del discurso.

En el caso de términos tales como *calebasse*, *karité*, y *kora*, los términos en español ya existían y, curiosamente, los dos últimos son préstamos del español a otras lenguas. Así que el método consistió en adoptar los términos ya acuñados, introducir una nota descriptiva a pie de página e insertar una imagen en un apéndice de imágenes al final del texto.

Haré una mención especial al vocablo *calebasse*, “calabaza”, en español. Tomé este término como una palabra acuñada en español, a partir de la información que encontré en el libro *When art shares nature’s gift. Quand l’art s’allie à la nature: The African calabash. La Calebasse Africaine* de Esther A. Dagan (1988). En este libro la autora explica que [...] *La plupart des Africains anglophones utilisent le mot « calabash », tandis que les francophones disent « calebasse » ou « calabasse », les Espagnols et les portugais « calabaza » et les arabophones « karaa », « garaa » ou « dalaa », ce dernier mot ressemblant à « daloa » en hébreu.*<sup>59</sup> La calabaza es un objeto sumamente importante para las comunidades de África occidental. Está presente durante toda la vida de un hombre o una mujer de estos pueblos. Tiene diferentes usos: domésticos (recipientes para alimentos, para la limpieza, para el cuidado del cuerpo, para cuestiones médicas, etc.), no domésticos (utensilios de medida en el mercado, recipientes para transportar mercancías) y ceremoniales (contenedores de ofrendas, instrumentos musicales, máscaras, etc).

Su significación simbólica puede ser similar de un grupo étnico a otro. O incluso, en una misma sociedad, puede tener diferentes significados simbólicos. Para los Yoruba, Fon y Ewé, una calabaza con su tapadera simboliza al mundo. El cuerpo de la calabaza, la tierra y la

---

<sup>59</sup> “La mayoría de los africanos anglófonos utilizan la palabra “calabash”, mientras que los francófonos dicen “calebasse” ou “calabasse”, los españoles y los portugueses “calabaza” y los arabófonos “karaa”, “garaa” ou “dalaa”, esta última palabra se parece a “daloa” en hebreo.

tapadera, el cielo; los bordes, la armonía y el horizonte. Los Gurunsi (Burkina Faso), al igual que otros grupos, ven en la calabaza redonda un símbolo de la vida humana, cíclica e infinita, de la misma forma que la de la naturaleza con el cambio de estaciones.

La palabra "calabaza", en español, no remite estrictamente, en los diccionarios que consulté, al significado de *calebasse* en francés, es decir, a la calabaza grande y, sobre todo, seca, puesto que en África existen muchas variedades como en América. Desafortunadamente no logré tener acceso a un diccionario o léxico del español en Guinea Ecuatorial, con el cual hubiera podido constatar si el referente del término está o no integrado. Supongo que la falta de contacto entre los pueblos hispanohablantes y los pueblos de África, así como la falta de integración del español de estas latitudes, en los diccionarios prestigiosos de la lengua, ha impedido que dicha acepción sea acogida en el imaginario de los hispanohablantes, además de que, como se sabe, los nombres de ciertas frutas y verduras cambian considerablemente de un país hispano a otro.

Para palabras como *Grand-Oncle*, *griot*, *cailcedrat*, *mobylette*, *cité* y *villa*, los criterios adoptados fueron el calco, la transcripción fonética, el préstamo y la imagen en el apéndice.

Traduje literalmente la palabra *Grand-Oncle*, como "Gran Tío", para conservar dentro del texto el carácter extranjero del término cuyo correspondiente no existe en mi cultura. En África, en las sociedades de derecho matrilineal, es frecuente que el esposo acoja en su casa a los hijos de su hermana y que se ocupe de su educación. Mientras que sus propios hijos van a la casa de los hermanos de su madre (Prevost, 2005, p. 142). Por eso, los tíos son figuras importantes dentro de la sociedad. Pueden llegar a ser más importantes que el padre, o más bien que la figura paterna. En este caso probablemente

se estaría hablando del gran tío patriarca, jefe de toda una familia que podría llegar a ser ancestro. Además, el apelativo o sustantivo "grand", según el inventario lexical del Tchad del CNRS de l'Université de Nièce<sup>60</sup> se utiliza por extensión para referirse a toda persona respetable. También se utiliza para referirse a personas ricas o con un estatus social elevado. De ahí que decidiera utilizar el término "gran" en la traducción, ya que considero que la traducción literal hace que se conserve su carácter cultural.

La traducción de griot a "griot" es un préstamo de la palabra aparentemente aceptado en español. No lo encontré en los diccionarios, pero sí en otras fuentes como artículos y sitios en internet,<sup>61</sup> supongo que por las mismas razones por las que la acepción de "calabaza" no ha sido consignada. Así pues, conservé el sustantivo, tal cual en francés, ya que no existiría otro término adecuado en español para ello. Al trovador, historiador, genealogista, actor, músico, embajador, poseedor de la palabra, lo denominan en español con el término en francés.

En cuanto al correspondiente femenino del vocablo, decidí conservar el mismo término que para el masculino, utilizando para la diferenciación de los mismos, el artículo definido o indefinido correspondiente. Las razones que me llevaron a tomar esta decisión fueron las siguientes: no he encontrado hasta ahora una fuente confiable que me proporcione el femenino del sustantivo (sólo encontré en internet un artículo sobre Youssou N'Dour, donde se refieren a él como "hijo de una griot"). Por otro lado, la feminización como "griota" es inexistente, no encontré ninguna fuente que diera cuenta de ella.

---

<sup>60</sup> Recuperado en octubre de 2012 de <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/20/20.html>

<sup>61</sup> Estos son algunos ejemplos de dichos sitios y artículos:

Recuperados en enero de 2012 de <http://www.cancioneros.com/co/1933/2/el-griot-el-trovador-e-historiador-africano-por-pol-ducable-roges>  
<http://www.africafundacion.org/spip.php?article5876>

Otra opción podría haber sido una transliteración del masculino y el femenino, lo que daría *grió*, para el masculino en español, y *griot*, para el femenino. Decidí no inclinarme por esa opción, ya que el masculino en español, a partir de las fuentes consultadas ya está identificado como *griot* con la correspondiente pronunciación del sonido "t".

La solución para *caĩlcedrat* fue la transliteración de la palabra, lo cual dio "cailcedrá", con su respectiva nota explicativa a pie de página. Se trata de un árbol que crece en diferentes países del África occidental, sobre todo en Senegal. Pertenece a la familia de las meliáceas. Su nombre genérico es *Khaya senegalensis*. Puede llegar a medir de 30 a 35 metros de alto. Tiene un tronco grueso que puede medir hasta 2 metros de ancho. En español se le conoce como caoba africana (tanto al árbol como a la madera).<sup>62</sup> La palabra caoba según el diccionario de la Real Academia Española designa una especie de árbol o la madera de éste, originario de América, de la zona del Caribe. En el imaginario de un hispanohablante, caoba remite a una especie americana de la familia y no al árbol del que se habla en realidad. Por tal motivo, tampoco quise usar los términos de caoba africana, ya que no me parece ilustrativo de la cultura del Otro en el texto. El empleo de éstos implicaría quitarle su "extranjería".

Palabras como *mobylette*, *cité* y *villa* se conservaron (excepto la última que fue transliterada: *vila*) como préstamos del francés, ya que son conceptos que expresan realidades culturales que no existen más que en las culturas africanas y/o francófonas para las que fue concebido el texto. En la traducción se acompañan de una nota a pie explicativa.

---

<sup>62</sup> Cfr. <http://es.scribd.com/doc/36332806/Articulo-Tecnico-des-de-Khaya-Senegalensis>

Según el Trésor de la lengua francesa en línea<sup>63</sup> una "mobylette" es un *cyclomoteur ou autre véhicule motorisé à deux roues en provenance de la Société Les Ateliers de la Motobécane*<sup>64</sup> (Lettre de la Société Les Ateliers de la Motobécane, Pantin, 28 avr. 1982). Al ser el nombre de una marca de ciclomotor, en este caso la lexicalización de una marca, es un sello cultural importante, de modo que conservándolo y acompañándolo de su correspondiente nota a pie de página se explica y no se le despoja de su "extranjería".

Asimismo, decidí conservar las palabras del francés,  *cité y villa*, como parte de las marcas de extranjería, ya que considero que, si las traduzco al español o al español de mi variante dialectal, estarían perdiendo su carga cultural. Términos como *ciudad, comunidad, unidad habitacional, barrio, centro, fraccionamiento, casa*, despojarían al texto de una marca cultural importante.

Por último, debo mencionar la palabra *buses*, la cual traduje como "pozos negros". La traducción de este término fue particularmente difícil, ya que las definiciones que dan los diccionarios francófonos no corresponden para nada al sentido que tiene en el texto. Algunas definiciones son:

- 1) Oiseau rapace diurne, au plumage à la coloration variable selon les espèces, se nourrissant de rongeurs, de reptiles, de petits oiseaux (*Trésor de la langue française y Le Nouveau Petit Robert*).
- 2) Personne sottise et ignare (*Trésor de la langue française*).
- 3) Conduit, tuyau (*Le Nouveau Petit Robert*).<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Cfr. "Es un ciclomotor u otro vehículo motorizado con dos ruedas, fabricado por la Sociedad Los talleres de la motobécane". <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/>

<sup>64</sup> " Un ciclomotor o otro vehículo motorizado con dos ruedas proveniente de la Sociedad Los Talleres de la Motobécane. Carta de la Sociedad Los Talleres de la Motobécane, Pantin, 28 de abril de 1982".

<sup>65</sup>1) Ave rapaz diurna, cuyo plumaje varía de color según las especies. Se alimenta de roedores, reptiles y pajaritos. 2) Persona tonta e ignorante. 3) Conducto, tubería.

Gracias a la amable explicación del autor, pude encontrar la forma de traducir la palabra. En palabras del mismo, *une buse*, en ciertos países de África, es un pozo cerca de los hospitales donde se vierten las aguas residuales u otros desechos, es decir fosas sépticas. Decidí no traducirlo por el los vocablos anteriores, ya que los términos "pozo negro" me parece menos técnico que el anterior, como la palabra *buses* del francés. Además de que la RAE lo consigna como un sinónimo del anterior.

b) *Expresiones idiomáticas.*

En su artículo "La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente," Isabel Negro Alusque (2010), las define como unidades léxicas marcadas culturalmente debido a que los signos están directamente vinculados con la cultura, ideas y forma de vida de una sociedad. Según la autora, tres fuentes las motivan (pp. 133-136):

- 1) La alusión a costumbres, hechos históricos, obras artísticas, leyendas, mitos y creencias.
- 2) La referencia a "áreas de cultura" como la gastronomía, el deporte, etc., que muestran las idiosincrasias culturales.
- 3) Las metáforas.

Las soluciones para la traducción de expresiones idiomáticas que la autora privilegia son la paráfrasis y la adaptación o equivalencia, es decir, el uso de una expresión equivalente en la "lengua meta", ya que para ella la traducción literal da lugar a inequivalencias translingüísticas, derivadas de vacíos semánticos

referenciales o lingüísticos (Ibidem, 2010, p.138)<sup>66</sup>. Esto no deja de ser cierto, si se tiene en cuenta que la traducción literal de las expresiones idiomáticas por sí misma no funciona y si se parte de un enfoque de “traducción-anexión”. La traducción literal de estas expresiones debe también ser una opción. Los “vacíos semánticos” ocasionados podrían superarse por medio de la ampliación, es decir, por ejemplo, de la nota a pie de página explicativa que incluya las otras dos opciones (paráfrasis y adaptación). Ésta también es una alternativa viable, sobre todo cuando se piensa en una traducción cuyo objetivo es un diálogo intercultural e interdiscursivo, como el de este proyecto. Este tipo de traducciones podrían representar un primer contacto y paso para la adquisición de la competencia intercultural de una lengua extranjera, que se deseara aprender. Al leer una traducción en donde podemos encontrar la *signifiante* del Otro, a través de la traducción literal de sus expresiones idiomáticas, no sólo estaríamos disfrutando del placer estético de su poética, sino que también tendríamos la oportunidad de acabar con esos “vacíos semánticos”. ¿Por qué y para qué seguirlos perpetuando?

Considerando toda la aportación cultural que estas expresiones suponen en y para el discurso del texto, la solución adoptada para la versión de éstas en español fue obvia y mayoritariamente la traducción literal, acompañada siempre de su correspondiente nota a pie de página, cuya explicación se lleva a cabo por medio de la paráfrasis o de la adaptación al español de las mismas. Así pues, las notas a pie de página de las traducciones literales, en el caso de dichas expresiones, representan ese diálogo entre el Mismo (yo-traductor) y el Otro (discurso del sujeto-escritor) que mi traducción se empeña en mostrar.

---

<sup>66</sup> Los vacíos referenciales, según la autora, representan objetos o conceptos ausentes en la otra lengua, mientras que los vacíos lingüísticos representan conceptos no lexicalizados de la misma forma en la otra lengua.

A continuación mencionaré algunos de los ejemplos más representativos a este respecto en la traducción.

1) *J'ai un corps de granit*. Opción de traducción: traducción literal, "tengo un cuerpo de granito". Nota al pie: Impenetrable, inflexible. El sustantivo *corps* con el complemento del nombre de *granit* conforma una expresión que tiene las siguientes acepciones en francés, según el *Trésor de la langue française: insensible, impénétrable* (insensible, impenetrable) (p. 101 de la traducción en el presente trabajo).

2) [...] *pas de t'introduire dans mon jardin secret*. Opción de traducción: traducción literal, "no que entraras a mi jardín secreto". Nota al pie: la vida personal de alguien, los asuntos privados de alguien (p. 106).

3) *À l'oeil*. Opción de traducción: traducción literal, "al ojo". Nota al pie: gratis, de a gratis, gratuitamente (p. 106).<sup>67</sup>

4) *Juré-craché*. Opción de traducción: traducción literal, "jurado y escupido". Nota a pie: La expresión juré-craché (te lo juro por mi madre) no existe en español. El efecto de *cracher*, escupir, sirve en algunas culturas francófonas u otras, para sellar un trato, es decir, dar completa validez al juramento, sobre todo entre niños (p. 108).

En el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant<sup>68</sup> se explica que para los bámbara, la saliva está vinculada con las operaciones de la palabra, trae aparejada la virtud de ésta, así pues, escupir es comprometer su palabra, otorgar un juramento.

Las expresiones correspondientes en español, pero sobre todo en nuestra cultura serían : *te lo juro y perjuro, te lo juro por dios*

---

<sup>67</sup> Cfr. <http://www.expressio.fr/expressions/a-l-oeil.php>

<sup>68</sup> Chevalier, Jean & Geerbrant, Alain. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona : Herder Editorial, séptima edición. p. 908.

(diosito), sino que me parta un rayo, te lo juro por lo más sagrado o te lo juro por mi madre, te lo juro por ésta (la cruz de Jesucristo).

5) *Tambour battant*. Opción de traducción: traducción literal, "al son del tambor". Nota a pie: En un dos por tres.

Según los Diccionarios Le Nouveau Petit Robert, Le Robert & CLE International y el Trésor de la langue française, la locución adversativa *tambour battant* quiere decir, en un sentido figurado, *rapidement, avec rapidité, vivement*, (rápidamente, con rapidez, con presteza, vivamente, etc). Una expresión en español de México similar sería "en un dos por tres". Utilicé la locución adverbial "al son de", pues aunque en español existe la expresión "a tambor batiente" o "con tambor batiente", su significado, tocando el tambor o con aire triunfal, no tiene nada que ver con el de la expresión en francés en este texto (p. 114).

6) *A todo gas*. Opción de traducción: traducción literal. Nota al pie: a toda velocidad. Esta expresión idiomática se usa en la variante española del español. Es un préstamo del francés *à pleins gas (à plein gas)*, según el diccionario de la RAE, la expresión quiere decir, a toda velocidad, igual que la expresión francesa. Un correspondiente en español de México sería "a toda máquina" o "a toda velocidad" (p. 129).

7) *Hurler contre le ciel*. Opción de traducción: traducción literal, "rugirle al cielo". Nota al pie: para volverse loco. expresión idiomática cuyo correspondiente en español de México puede ser, "para volverse loco" (p. 106).

8) *Rire comme un bossu*, traducida en la obra como "reírse como un jorobado", expresión idiomática que hace referencia a la posición que se adopta al tener un ataque de risa. Nota al pie en la traducción: reírse a carcajadas. Un correspondiente del español de

México sería “morirse de risa”, “reírse como loco”, “reírse como hiena” o “reírse a carcajadas” (p. 128).

### c) Interjecciones.

Las interjecciones, como lo explica María Jesús Rodríguez Medina, citando a J. Álvarez Martínez y a A. Wierzbicka (Rodríguez, 2009, p. 177), son sintagmas autónomos que funcionan como enunciados independientes que entrañan un significado específico y cuyo objetivo principal es comunicar el estado mental y/o emotivo del hablante. Estos dos autores las clasifican en emotivas, volutivas y cognitivas<sup>69</sup> (clasificación de A. Wierzbicka) o en onomatopéyicas (adaptaciones de ruidos o acciones), apelativas (sirven para atraer la atención del interlocutor o para imponerle alguna actitud) y las que manifiestan el estado de ánimo del hablante ante lo que expone o experimenta, clasificación de J. Álvarez Martínez) (Ibidem, 2009, pp. 176-177).

Las interjecciones son pues signos lingüísticos ligados al plano pragmático, es decir, que expresan información pragmática: “el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal” (Ibidem, 2009, p. 175).

Pero no sólo forman parte de dicho plano, como se afirma en el artículo antes citado. También son elementos culturales que dan cuenta de la oralidad del Otro, de su cultura y no sólo de éste como individuo (sujeto que enuncia). Cada cultura, comunidad lingüística,

---

<sup>69</sup> Interjecciones cognitivas: Son las que presentan en su significado el componente “yo sé algo” o “yo pienso algo. Ejemplo: ¡Ajá!

Interjecciones volutivas: Son las que codifican en su significado el componente “yo quiero algo”. Ejemplo: ¡eh!, ven aquí.

Interjecciones emotivas: Son las que presentan el significado “yo siento algo”. Ejemplo: ¡Oh! (sorpresa, asombro).

grupo social, de amigos, etc., y no sólo cada lengua (vista como un ser vivo que se transforma a través de los individuos que viven en la misma y no como un bloque estático) posee interjecciones que le son propias y que entrañan una historia emotiva oral en común. Por ejemplo, para una expresión en inglés como, *Wow you're here* (Ibidem, 2009, p. 179), Rodríguez Medina propone la traducción española, "¡Anda! Estás aquí!"; sin embargo, como es evidente, ésta resulta ajena, para un público latinoamericano. Ahora bien, en nuestra variante mexicana, la traducción más adecuada sería algo como: "¡Órale! Estás aquí", "¡Qué chido! Estás aquí", etc., o incluso el calco, utilizado en México por ciertos sectores de la población, "¡Guau! Estás aquí".

Sin afán de demeritar la gran contribución que la autora hace en su artículo a la traducción literaria de las interjecciones del inglés al español,<sup>70</sup> debo decir que olvidó mencionar que su propuesta de traducción responde sólo a una variante del español y que no tomó en cuenta ni el plano cultural y/o sociolingüístico en el uso de las interjecciones, ni por ende la posibilidad de reconocer otras operaciones translativas, tales como el préstamo y/o el calco, como válidas en la traducción de las mismas, además de la equivalencia.

Así pues y partiendo del objetivo de mi propuesta de traducción para *Comme des flèches*, mis elecciones para la traducción de las interjecciones en la obra fueron procedimientos como el préstamo, el calco, la compresión, (Vinay y Darbelnet, 1971, pp. 6-8),<sup>71</sup> en uno de los casos, y la equivalencia (en el caso en que el préstamo

---

<sup>70</sup> El objetivo de su artículo es enunciar propuestas de traducción al español (equivalentes) de un corpus de interjecciones inglesas, tomado de la novela *Jemima J.* de Jane Green, autora británica radicada en Estados Unidos.

<sup>71</sup> El calco es un préstamo de un sintagma extranjero con traducción literal de sus elementos, mientras que el préstamo es una palabra que se toma prestada de otra lengua sin traducirla. La compresión (*concentration*), por su parte, es la concentración de varios significados en un número mas pequeño de significantes o incluso sólo en uno.

comprometiera por completo el efecto pragmático de la interjección del original). En el caso en que se considerara pertinente explicar la opción de traducción, debido a su extrañeza y/o extranjería, se le agregó una respectiva nota a pie.

Como ya lo mencioné en la sección de las expresiones idiomáticas, mi decisión obedece al placer y al interés en mostrar ese diálogo entre el Mismo y el Otro y esa oralidad de su discurso.

Ejemplos de interjecciones traducidas y anotadas en la obra:

1) *Eh oui*, esta interjección aparece en 3 momentos diferentes de la pieza. En la primera escena, cuando Amina dice: " [...] *Même le président de la coopérative des mécaniciens s'est tenu coi. Eh oui, le "Prési", la grande gueule d'habitude si volubile [...]*", la propuesta de traducción fue la comprensión de la misma en español por "sí", en ciertos casos sinónimo del "ája" del español, equivalente acuñado, cuyo empleo restaría "extranjería" al texto. "Sí", no sólo se empleó para expresar la sorpresa, sino también para resaltar el sarcasmo o la ironía de lo que se está diciendo, como es el caso de la interjección francesa original. Existe en español la interjección "eh", sin embargo posee valores propios muy diferentes a la situación en cuestión, por ese motivo se hizo la comprensión, para no confundir al lector y no comprometer el efecto irónico del discurso.

La segunda ocasión en la que aparece es en la quinta escena, en el siguiente diálogo de Buba: " [...] *Eh oui! Même celle de tomber sur Bouba, "le gentleman de la mécano", beau gosse... et qui accepte en plus de réparer la bécane à l'œil.*" La traducción aquí fue la misma que la anterior, es decir, la comprensión por el "sí" en español, cercano al "ajá", cuyo significado es completamente diferente, ya que, en este caso, la interjección francesa denota la aprobación, es decir, el acuerdo con el interlocutor en cuanto a la replica anterior. La

frase interjectiva equivalente en español es “¡claro que sí!” o “por supuesto que sí”.

Finalmente, se emplea de nueva cuenta en la réplica de la escena siete, en la cual Buba y Amina cuentan su primera noche de amor:

Elle : *Eh oui, c'est arrivé. C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une panne d'électricité en ville : coupure générale !*

De igual forma que en los dos casos anteriores, la traducción al español fue la comprensión “sí” cuya función en esta ocasión es la de expresar no sólo la aprobación, sino la satisfacción con respecto a lo antes dicho.

2) *Oh!* Esta interjección se presenta una sola vez en todo el texto. Aparece en una réplica de Amina, que se encuentra en la quinta escena: “*Oh! Arrête ton char! Tu ne me connais pas, et tu ne sais rien des ménages, toi. Ne me raconte pas d'histoires!*”

En este caso utilicé el equivalente en español ¡ey! Usar un prestamo causaría interferencias e incompreensión total del efecto, ya que en español existe una interjección homófona (¡oh!), cuyo significado es diametralmente diferente al de la interjección del francés (los usos del ¡oh! en español son la manifestación de la pena, el asombro o la alegría). En francés, según *Le Trésor de la langue française en línea*,<sup>72</sup> el ¡oh! marca una ruptura con el discurso anterior, motivada por diferentes emociones. En la repica que nos ocupa, la interjección ¡oh! expresa el rechazo de un ofrecimiento, de una sugerencia, de una orden o la oposición, el desacuerdo con lo dicho anteriormente.

3) *Bon sang!* Al igual que la interjección anterior, sólo aparece una vez en el texto, en la escena doce, en uno de los diálogos del griot,

---

<sup>72</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/oh>

donde interpreta a uno de los tipos que dan excusas para no usar el preservativo: “[...]Qu’on soit au moins libre pendant l’acte de vie, l’acte d’amour ! Il faut revendiquer la liberté totale dans un moment comme celui-là ! Et ne pas se cacher pour aimer, bon sang ! [...]”.

Ésta es una locución interjectiva familiar u ofensiva que expresa una reacción de enojo, sorpresa o despecho. Su origen es religioso, ya que hace referencia a la sangre del Dios cristiano o de Jesucristo. *Bon sang!* es una versión moderna y abreviada de la original *Par le sang de Dieu!* “Por la sangre de Dios! Como su origen es religioso, me pareció acertado utilizar el adjetivo del español “santa” para la traducción literal de la misma, ya que así se estaría haciendo precisamente alusión a la sangre del Dios cristiano, o de Jesucristo, en español.

1) *Miiiiischppppp, je ne veux pas, hein!* Esta interjección y/o onomatopeya, a decir del autor, resultó muy difícil de comprender al momento de querer encontrar una solución adecuada para su traducción. Como es de imaginar, no encontré en ningún diccionario de francés, ni en ningún léxico una posible explicación. Y al igual que pasó anteriormente con el término *buses*, gracias a la explicación que el autor tuvo la amabilidad en darme de la misma, fue como pude decidir la forma más adecuada de traducirla. Evidentemente, decidí utilizar el préstamo, es decir, conservarla y explicarla en una nota a pie, agregando un equivalente para ello. Esta interjección es una marca cultural muy interesante. No existe una interjección en español que pudiera dar cuenta de la misma sin restarle todo su color local. El autor me explicó que esta interjección sólo es utilizada por las mujeres, nunca por un hombre, incluso a él le costó trabajo pronunciarlo. Expresa desprecio y/o incredulidad de alguien ante lo dicho.

d) Expresiones o palabras que pertenecen a un registro de lengua familiar o argot y groserías.

Estas expresiones o términos, al igual que las interjecciones, no son una constante en *Comme des flèches*, pero su aparición y la reflexión en torno a la forma más adecuada de traducirlas, sin caer en inconsistencias y sin despojarlas de su particularidad cultural, representó un dilema para el proyecto.

A diferencia de los procedimientos adoptados en cuanto a la translación de las expresiones idiomáticas y las interjecciones, cuyo objetivo principal era conservar el sentido y la forma literal de expresión de la cultura origen del texto, en esta ocasión decidí utilizar adaptaciones o equivalentes acuñados del mundo hispanohablante o en ciertos casos de mi variante dialectal consignados en el diccionario de la RAE, pertenecientes a un registro de la misma índole. Creo que la función pragmática que estos elementos ejercen en el discurso, es más importante para el texto que su origen o forma particular. Esta decisión podría resultar contradictoria con respecto a las anteriores, debido a que en esta ocasión el interés por conservar la "forma" queda relegado. Sin embargo, para mí no existe dicha contradicción, ya que en este tipo de términos, la *signifiante*, es decir, la forma de significar, no se encuentra tanto en las voces o en los sintagmas en sí, sino precisamente en el efecto que su pertenencia al argot confiere al discurso en su conjunto. Como lo mencioné en el capítulo anterior, ir al Otro por medio de la traducción es dar a conocer su cultura, pero también la realización del discurso y todo lo que hay detrás de ella: la subjetividad, la historicidad, el carácter social, las convenciones, las reservas, las segundas intenciones, etc.

Algunos ejemplos son:

1) *Bambins*: lo traduje al español como "chiquitines". Según el *Trésor de la langue française* en línea, pertenece a un registro de

lengua familiar y afectivo. Se trata de un niño cuya edad se sitúa entre los 2 y los 10 años. Me pareció pertinente la palabra "chiquitines", ya que ésta en español también se inserta dentro de un registro familiar y afectivo.

2) *C'est foutu*. El adjetivo vulgar *foutu* en francés se define como sinónimo de *condamné*, *perdu*, *fini* (condenado, perdido, terminado). Para conservar el registro vulgar, así como el carácter impersonal de la expresión, sin llegar a algo tan local como sería la de mi variante, "valer madres", la traduje como "se jodió todo".

3) *Boulot*: el correspondiente en español de México para la traducción es "chamba" y está consignado en el RAE. Al igual que el término en español, la palabra francesa corresponde a un registro familiar para designar los términos empleo o trabajo.

4) *Baiser*: "coger" o "cogerse", según el caso que me ocupó, en español de México. Este término no sólo se encuentra en el diccionario de la RAE, sino que también es comprendido por la mayoría del mundo hispanohablante en este sentido y en el contexto particular de la obra en cuestión.

e) Traducción de las estrofas de la escena 12.

En la escena final, los griots cuentan una anécdota o historia que tiene como objetivo ironizar en torno a las excusas de la gente con respecto a la no utilización de los preservativos. La voz del narrador, es decir, del griot y la griot se hace presente en forma de versos como una especie de canción narrativa. La traducción de estas "estrofas" (las llamo estrofas, ya que, como lo mencioné, considero que forman parte de una especie de cancioncilla colectiva que funciona como una introducción para los relatos de los personajes-griots) implicó todo un reto para mi planteamiento y propuesta de traducción en este

proyecto, ya que me hizo tomar decisiones más orientadas hacia la conservación del ritmo y del sentido (la narración) similar al del original, en detrimento de la forma. Mis limitaciones se hicieron presentes.

La traducción fue posible finalmente gracias a dos factores. En primer lugar, la composición de rimas finales y la conservación de un equilibrio entre el número de sílabas de los versos en las estrofas. Para ello tuve que hacer cambios en la sintaxis original y en la concordancia de las palabras y sílabas que producían las rimas finales originales de cada verso, en una misma estrofa. Aunque mis soluciones, como se puede apreciar, tuvieron como eje conductor el ritmo, no perdí jamás de vista el sentido de la narración. Las decisiones tomadas dependieron del análisis de cada una de las estrofas y de sus requerimientos específicos.

En segundo lugar, las propuestas de mi asesora, que mejoraron sin duda mi primera versión.

En la primera estrofa los cambios fueron los siguientes:

Le griot :

Un soir dans un bistrot  
zouk, rumba, boléro  
on boit, on fait des rots  
on s'éclate, fort et haut.

El griot:

Una noche de jaleo  
zouk, rumba y bolero,  
bebemos y eructamos,  
con vigor nos enfiestamos.

a) No pude conservar la palabra *bistrot* del francés, pues en el original la rima es posible con la palabra *bolero*, debido a la pronunciación con acentuación de la misma en la última sílaba, lo cual no es posible en español, ya que "bolero" es una palabra grave. Así que el sustituto más cercano que me ayudó a conservar la rima y en cierta forma el sentido fue la palabra "jaleo". En esta decisión el aspecto rítmico y narrativo, es decir discursivo, tuvo más peso que el hecho cultural.

b) La rima final de toda la estrofa en francés se produce gracias al fono [o] y es una rima masculina de versos monorrimos (*rime continue*). La forma en que logré conservar la rima y el sentido en español fue dividiendo la estrofa en versos pareados de ocho sílabas el primero, el tercero y el último, y de siete sílabas el segundo (en el original todos son verbos de seis sílabas), los dos primeros con rima asonante y los dos últimos con rima consonante.

c) No pude conservar la rima asonante intermedia y alternada que se daba entre los fonos [wa] soir, [a] rumba, [wa] boit, [ɑ] éclate. Una forma de compensarlo fue a través de la recurrencia periódica del acento pronunciado con mayor fuerza en la tercera (en el primer verso) y segundas sílabas (del resto de los versos) de las líneas versales.

Segunda estrofa:

Le griot:

Une serveuse vient à passer  
Pose à la table au pied cassé  
Des bouteilles d'bière bien tapée  
Des brochettes d'agneau braisées.

El griot:

Una mesera hace su entrada.  
Pone en la mesa desvencijada,  
botellas de cerveza bien helada,  
brochetas de cordero rostizadas.

a) La rima al final de todos los versos en francés se produce por el fono [e]. Los dos primeros versos son rimas masculinas y los dos últimos femeninas, así que forman lo que en francés se llaman *rimes suivies ou plates*. En español conseguí que los versos fueran también monorrimos (sólo que el adjetivo "rostizadas" está en plural), pero no que guardaran el mismo número de sílabas o la disposición de los mismos por el mismo número de sílabas que en francés. La rima es consonante.

b) Con respecto al sentido, en la continuación de la historia, logré que se conservara casi en su totalidad. Los cambios más fuertes fueron *vient à passer*, que en español literalmente se traduciría como

"acaba de pasar", que decidí adaptar con "hace su entrada", para poder conservar la rima y el adjetivo braiséés que en español sería literalmente "a las brasas" o "braseadas", tipo de cocción diferente a "rostizadas", pero este último me pareció más rítmico que "braseadas", cuya "e" antes de la terminación "adas" hubiera cortado el ritmo, volviendo la rima muy forzada.

Tercera estrofa:

Le griot:

A la table au pied cassé,  
quatre mecs bien baraqués.  
Ils s'envoient à plein gosier  
des rasades de bière glacée  
et dévorent sans rechigner  
des morceaux d'agneau pimenté.

El griot:

En esa mesa devencijada  
cuatro tipos, bastante dotados  
saborean a gznate desatado,  
vasos llenos de cerveza helada,  
y devoran también sin enfado,  
carne de cordero enchilada

a) La rima final, como en la estrofa pasada, se produce por el fono [e]. La única rima femenina es la del cuarto verso. Las demás son masculinas. Por lo tanto es una *rime continue*.

No se logró conservar la rima uniforme final en español, pero con el fin de que existiera una que no desvirtuara la historia, se llevó a cabo la composición de una rima consonante con las terminaciones de los participios *ada, ado, ados* con versos alternados *abcacb*.

El número de sílabas de los versos es completamente diferente en español y en francés. No me fue tampoco posible conservar el orden de los mismos, a partir del número de sílabas.

Así pues sin la rima uniforme y sin el mismo número de sílabas para la mayoría de los versos, el ritmo ágil y fluido de la estrofa en francés no se conservó como me hubiera gustado. En español es mucho más pausado, ya que el número de sílabas es mucho mayor, aunque no deja de tener su propia fluidez.

b) En cuanto al sentido, hubo algunos cambios que fue preciso hacer con el fin de lograr un ritmo con cierto parecido al original, pero sobre todo por conseguir una rima final.

Se utilizó el adjetivo "dotado" con el fin de conservar la rima final (adjetivo de un registro familiar, cuyo significado es fuerte, vigoroso), que correspondería al término *barraqué* (fuerte) en francés, no sólo en cuanto al sentido, sino también en cuanto al registro de lengua.

La expresión "a gznate desatado" no existe tal cual en español, es una propuesta mía para poder conservar la expresión idiomática del francés *à plein gosier* (avec excès, con exceso) y la rima final en "ado", fácil de interpretar.

Cambié el verbo de la expresión *sans rechigner* por el sustantivo "enfado", cuya terminación preservaría la rima y el sentido del verbo (mostrar su mal humor, el asco, la repugnancia, a través del rostro), aunque con menos intensidad que el término en francés.

Finalmente, los cambios en la cuarta estrofa fueron:

Le griot :

Les quatre gars savent rigoler,  
se tiennent le ventre, rassasiés,  
avalent la bière et rient encore  
en parlant de plus en plus fort.

El griot:

A los cuatro les gusta la guasa,  
saciados, se agarran la panza,  
siguen riendo y toman cerveza  
cada vez más fuerte se expresan

a) No se conservó el esquema de las rimas finales aabb, pero sí se logró preservar el mismo número de sílabas en todos los versos como en francés (ocho en cada verso y diez en español).

Las rimas en español son todas asonantes y es un verso monorrimo. En francés sólo las dos primeras son "rimas pobres" (*rime pauvre*), las cuales corresponderían a lo que es una asonante en español.

En español se rescata la elisión en francés del sujeto o pronombre sujeto, *les quatre gars (ils)*, gracias a que existe el sujeto tácito el verbo en su declinación y pronunciación posee la información necesaria para conocer al sujeto.

Suprimí también el sustantivo *gars* en español, para consevar el ritmo, a través del mismo número de sílabas en los dos primeros versos. Por último, replacé el adverbio *encore* del francés por la perífrasis "seguir + gerundio" del español, para dar la idea de continuidad de la acción del adverbio.

b) Con respecto al sentido, los cambios fueron mínimos y su objetivo principal fue la conservación de la rima final. El primer verso, traducido al español daría: "los cuatro chicos saben bromear" o "son buenos para bromear", decidí traducirlo por "a los cuatro les gusta la guasa", el cual se aleja del sentido original (no es lo mismo que a alguien la guste bromear, a que sea bueno para ello), ya que consideré mucho más importante conservar el ritmo y la rima que el sentido estricto de la oración.

f) Problemas léxicos: dobles sentidos de una palabra en la lengua de origen o palabras cuyos sentidos en francés no existen en español.

En este último apartado presentaré algunos ejemplos de diferentes términos y expresiones, cuya dificultad al momento de ser traducidos constituyó en sí misma un reto particular, por la inexistencia en español de los dobles sentidos o de las acepciones de un término o del mismo vocablo en sí. El proceso de traducción de este tipo de palabras no fue consignado dentro de las notas a pie de página, debido al tipo de lector propuesto para la traducción, puesto que, como ya se ha mencionado anteriormente, la traducción busca mostrar sobre todo el hecho cultural del Otro, como en los ejemplos de las interjecciones,

expresiones idiomáticas, objetos culturales, cuya comprensión resulta más difícil para el lector no bilingüe, a causa de la falta de contactos con la o las culturas del Otro.

C'est bête[...] (escena 1, p. 94), traducción, "Es absurdo". El adjetivo bête según la lexicografía de la palabra en francés en el *Trésor de la langue française*<sup>73</sup> y de acuerdo con el contexto, en el texto que me ocupa, puede tener el siguiente significado:

- 1) Se dit d'un événement regrettable, dont on ne comprend pas le sens (Se dice de un acontecimiento lamentable, cuyo sentido no se comprende).

Tomando en cuenta esta definición y el contexto, decidí traducir el adjetivo como "absurdo" aun cuando subo el registro (absurdo, según el diccionario de la RAE,<sup>74</sup> es algo que no tiene sentido, inexplicable). En la obra la expresión parece estar más relacionada con el hecho de no poder hacer lo que se debe hacer, es una situación inexplicable y simple a la vez para la protagonista. Ella no sabe por qué no es capaz de confesar a su marido su condición y piensa que al mismo tiempo eso debería de ser fácil.

[...]Des pots d'eau noire de cambouis [...] (escena 1, p. 94), traducción,"botes de agua ennegrecida por la grasa". En español no existe un término específico generalizado para referirse a la grasa de residuo que sirvió para lubricar un motor o una máquina, ennegrecida por el frotamiento, el polvo y los residuos metálicos, de existir con seguridad se trata de una jerga muy particular y circunscrita, así pues

---

<sup>73</sup> Todos los significados y acepciones de este apartado fueron extraídos en su mayoría del *Tresor de la langue française*, [http://www.dglf.culture.gouv.fr/ressources/ressources\\_dico.htm](http://www.dglf.culture.gouv.fr/ressources/ressources_dico.htm) y de <http://www.cnrtl.fr/definition/>. Otros diccionarios consultados como bibliografía complementaria fueron el *Petit Robert* y/o el *Robert & CLE International*, mencionados en la bibliografía.

<sup>74</sup> Diccionario de la Real Academia de la lengua española. <http://www.rae.es/rae.html>

se tuvo que recurrir a una generalización (Vinay y Darbelnet, 1971, p. 9)<sup>75</sup> del mismo.

[...] *Chez-nous la mort est belle* [...] (escena 1, p. 95), traducción "entre nosotros la muerte es bella". Aunque la dificultad que se presenta en esta oración no es netamente lexical, la preposición *chez* del francés es un vocablo que carece de un correspondiente exacto en español. La preposición tiene diferentes posibles traducciones según el contexto (al interior de, en la casa de, en la obra de, en nuestra comunidad, en nuestro país, para los franceses, mexicanos, mandingas, según la costumbre de, etc). En el caso que nos ocupa, se decidió que la mejor traducción sería la preposición "entre" que transmite la idea de comunidad del texto, sin tener que llevar a cabo una ampliación para la traducción (según el diccionario de la RAE, dentro de las diferentes acepciones de la preposición, ésta significa, "según costumbre de").

[...] *Butte* [...] (escena 1, p. 95), traducción "montículo de tierra". Al igual que la palabra anterior, en español no existe un término específico para ésta. Existen vocablos como colina, montículo, pero no uno tan específico para el contexto que nos ocupa (hablar de la elevación artificial de tierra de la tumba de un muerto), como en francés. En este caso se llevó a cabo una ampliación, "de tierra", para la traducción.

[...] *Bicoque* [...] (escena 5, p. 108), traducción "humilde casa". *Bicoque* aquí, según el *Trésor de la langue française* en línea y tomando en cuenta el contexto, quiere decir:

---

<sup>75</sup> La generalización es el procedimiento que consiste en traducir un término particular (o concreto) por un término más general (o abstracto).

1. Familier. Petite maison de piètre apparence, sans confort ni agrément (Registro familiar. Casa pequeña de apariencia insignificante, sin confort, ni encanto.)

En español la palabra *bicoca* no posee en absoluto el significado del francés, es por eso que decidí hacer la ampliación ya mencionada.

[...] *égrener* [...] (escena 8, p. 117), “desgranar” (“[...]La fábula los había divertido a todos ustedes. Al igual que todas las demás historias que desgranaron durante la velada y que calentaron las gargantas...”) Opté por conservar la misma imagen que el autor utilizó. Creo que la imagen que comunica el término en español puede entenderse perfectamente. El término “desgranar” se acerca al término *égrener* en francés en dos acepciones del mismo:

1. *Emploi trans. ou pronom.*

1. *Domaine de l'agric. Séparer, détacher les grains, les graines (d'un épi, d'une gousse, d'une cosse ou d'une grappe). (Trésor de la langue française). 1. tr. Sacar el grano de algo. (Diccionario de la RAE).*

2.. *Laisser échapper ses grains. (Trésor de la langue française). 2. prnl. Dicho de las piezas ensartadas, como las cuentas de un collar, un rosario, etc.: soltarse. (RAE)*

Aunque el verbo en francés tiene muchas más acepciones que permiten que la imagen sea perfectamente comprensible (*présenter, faire entendre un à un, de façon détachée. Presentar, hacer escuchar punto por punto, de manera desligada*), el español permite también lograr lo mismo, aunque de una forma menos evidente que exige mucha más imaginación y atención del lector. El verbo se conservó al igual que en francés como verbo transitivo.

[...] “*maîtresse*” [...] (escena 9, p. 119), traducción “mi maestra querida”. No encontré un término apropiado en español que

mantuviera la ambigüedad del francés (maestra y amante), así que decidí compensarlo con otros elementos lingüísticos, el posesivo y el adjetivo y/o sustantivo "querida" (como sustantivo en español se refiere a la mujer con la que se tienen relaciones amorosas fuera del matrimonio).

Para la oración [...] *tout en sachant l'impasse* [...] (escena 8, p. 115), traducción, "conociendo el callejón sin salida". Decidí no conservar la voz francesa *impasse* (callejón sin salida o situación difícil) en la traducción, ya que en español sólo presenta una de las acepciones del francés (*position ou situation qui ne présente pas d'issue favorable*). En este caso creo que el término "callejón sin salida", representa más fielmente la ambivalencia del término en francés y por lo tanto el efecto poético y metafórico del mismo.

Finalmente, como último ejemplo de este tipo de dificultades en el texto, tenemos el término *chausser* (escena 12, p. 127), traducido como "calzar". En español el verbo "calzar", correspondiente a *chausser*, no es muy empleado en la variante mexicana para referirse al uso de calcetines, medias, etc. El verbo tiende a usarse más para referirse al calzado, es decir los zapatos. Según una acepción del diccionario de la RAE, este verbo puede referirse también a usar guantes, espuelas, medias, etc. Así que decidí conservarlo como un correspondiente fiel del verbo en francés, con el fin de preservar la elección de nuestro autor, fundamentalmente porque en el texto, además, se usa en forma figurada pues el calcetín que se calza, valga la expresión, es el preservativo.

En lo que respecta al prefijo "re", igual que el del francés *re*, este prefijo en español expresa repetición, sólo que su uso no es tan frecuente en verbos. Se emplea más con los sustantivos y los adjetivos. Decidí utilizarlo para conservar de igual forma, junto con el verbo *calzar*, la corporalidad y extrañeza del mismo en francés.

Tratar de hacer lo mismo sirviéndome del verbo poner, me resultó sumamente forzado y alejado de la imagen original, además de que podría prestarse a confusión, debido a la existencia del verbo "reponer" en español, cuyo significado dista mucho del verbo poner.

#### g) Modulaciones.<sup>76</sup>

En ciertas ocasiones, por más que hubiese querido rescatar la forma del discurso del Otro, no fue posible. Tuve que recurrir al uso de modulaciones sin las cuales no sería posible entender realmente el pasaje o el efecto que el original buscaba crear.

El primer caso fue la pluralización de sustantivos colectivos en español. En francés este tipo de sustantivos se presentan en singular para dar ese efecto general o colectivo, pero en español este aspecto se pierde por completo si se conserva el plural.

Ejemplos:

1. [...]El tiempo lleva a cabo extrañas maquinaciones (en el original: *son drôle de manège*): el amor por costumbre...
2. [...]¿Qué somos?... Ruinas (en el original: *Une ruine*)... un olor a muerte... un árbol lampiño, despojado de sus hojas, que aloja en sus raíces a todas las termitas rojas de la tierra...
3. [...]Los muertos, no sienten frío en su pareja.

---

<sup>76</sup> Modulación, según Vinay y Darbelnet (1971), est le terme que [nous] proposons pour désigner un certain nombre de variations qui deviennent nécessaires quand le passage de LD à LA ne peut se faire directement. Nous avons montré que ces variations tiennent à un changement de point de vue. [...]La modulation s'exerce sur les catégories de la pensée [es el término que nosotros proponemos para designar un cierto número de variaciones que se vuelven necesarias cuando el paso de la lengua de partida a la lengua de llegada no puede hacerse directamente. Ya mostramos que dichas variaciones se deben a un cambio de punto de vista. [...]La modulación se aplica a las categorías del pensamiento]. Existen modulaciones fijas (figées) o ya consignadas por los diccionarios y otras "libres" que los diccionarios no registran, pero a las cuales debe recurrir el traductor, cuando la lengua de llegada rechaza la traducción literal. Ver, *Stylistique Comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction.* (pp. 11, 89).

A veces, abren sus tumbas (en el original: *leur tombe*)  
y entonces, arden, rutilan y destellan  
en la noche negra.

En el segundo caso, se llevaron a cabo modulaciones de lo abstracto a lo concreto, por ejemplo, entre el adverbio *là* y su traducción al español: "en este caso", en la oración *Mais là, j'ai peur!*. O el verbo *tenir* en su forma imperativa *tiens*, que actúa como una interjección, y la traducción propuesta "mire usted", cuyo verbo es más concreto.

1. *Mais là, j'ai peur!* / Pero, en este caso, ¡tengo miedo! El adverbio en español "allá", correspondiente en algunas circunstancias al francés *là*, carece de la conotación que posee su correspondiente francés en este contexto [Según el *Tresor de la langue française* en línea: *dans telle situation, précisé ou non, dans des circonstances données* (en tal situación, que se preciso o no, en unas circunstancias dadas)]. En la oración no se hace referencia a un lugar, sino a una situación ya mencionada. Por eso, al pasar al español, fue necesario hacer una ampliación del adverbio francés para que la oración pudiera comprenderse.

2. *Tiens! ...Et à quoi le devine-t-on ?* / ¡Mire usted! ... ¿Y en qué se nota? El verbo *tenir* conjugado en imperativo tiene la función de interjección que expresa ciertos tipos de actitud de un locutor con respecto a una situación determinada. En este caso, el verbo se vuelve impersonal, ya que según el *Tresor de la langue française* en línea, únicamente bajo la forma *tiens*, como interjección, el locutor expresa su sorpresa en el discurso directo y en el discurso latente, caso que nos ocupa en esta oración. En español, el verbo correspondiente es el verbo "mirar", cuya función de interjección es similar al verbo *tenir* en imperativo. La única diferencia entre ambas lenguas es que en español el verbo "mirar" necesita ser conjugado en la persona

correspondiente según el registro en curso, así pues, se conjugó en segunda persona del plural en francés (*vous*, tercera persona del singular *usted* en español), ya que en ese momento de la escena Amina, el personaje que profiere la dicha línea, habla de usted a Buba.

#### h) Puntuación y sintaxis.

Como se explicó en el apartado *Ir al Otro*, con sus correspondientes límites se intentó conservar tanto la puntuación como la sintaxis del texto original en la traducción. Con respecto a la puntuación, diré que no se presentaron problemas significativos en su preservación. Tal vez el cambio más evidente que un lector hispanohablante podría detectar, sería el uso de los dos puntos para introducir el discurso de los personajes, puesto que normalmente en textos de este tipo y según la Ortografía de la lengua española de la RAE, el guión largo precedido de un punto es el signo que se utiliza “en la edición de obras teatrales, para separar el nombre de cada uno de los personajes del texto de sus intervenciones”.<sup>77</sup>

Con respecto a la sintaxis, ésta se conservó en su totalidad con la única excepción del sujeto enfático pospuesto del francés en oraciones como:

*Complètement maboules, ces gens-là !*

“¡Esa gente está totalmente loca!”

*Oh oui, ils sont très intelligents, les hommes.*

“Oh sí, los hombres son tan inteligentes.”

---

<sup>77</sup> Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Primera edición impresa en México (mayo de 2011). Segunda réimpression (mayo de 2012). Madrid : ESPASA. p. 379.

*Tu sais, elles étaient honorées, les vierges qu'on offrait autrefois en sacrifice.*

“En otros tiempos las vírgenes que se ofrecían en sacrificio eran honradas, sabes.”

Esta decisión obedece a que el efecto de énfasis del sujeto pospuesto en francés, en español no se logra si se conserva ese mismo orden en la oración. En español para lograr el mismo giro se debe recurrir a adverbios específicos como “tan” o “totalmente” o simplemente a la anteposición del mismo enfatizando con el tono de voz el sujeto.

## CONCLUSIONES

El presente proyecto de traducción que emprendí hace ya varios años, el cual me llevó a lecturas insospechadas y a aprendizajes invaluable (intelectuales y personales), representó un sin número de retos, dificultades y dudas con respecto a la viabilidad de mi planteamiento teórico, que no hubiera sido capaz de enfrentar y superar, si no hubiese estado tan convencida y determinada a llevar a cabo el tipo de traducción que realicé para esta hermosa obra.

Los argumentos y las soluciones propuestas en este trabajo no fueron producto de la casualidad afortunada, sino de una búsqueda constante para poder defender y validar mi elección. Lo cual me llevó a la primera gran conclusión de tres, que mi experiencia con este trabajo arrojó, sobre mi forma de ver este quehacer tan complejo y minucioso que es la traducción literaria.

La primera es que no existe la "correcta" forma de traducir. Pueden existir buenas o malas traducciones, según los diferentes puntos de vista, intereses, épocas, etc., pero no algo como la "buena y única" forma de traducir un texto. La traducción es un trabajo que se gesta a partir de la lectura, la ideología y las circunstancias del sujeto-traductor. Sean cuales sean los enfoques de traducción, métodos, metodologías o teorías y soluciones que se elijan para sustentar un proyecto, éstos nunca dejarán de ser sólo una elección del traductor (debido a sus preferencias o a sus circunstancias). Así pues la naturaleza de la traducción es la infidelidad, la cual no debería ser entendida como algo condenable, sino como una forma de potencialidad y/o *différance* derridariana en el texto original, que lo enriquece, permitiendo su sobrevivencia.

En segundo lugar, pienso que la ética en la traducción literaria es necesaria, pero no entendida como el utópico e ideal deseo de que el texto traducido sea el original en otra lengua, sino como la

exposición que el traductor hará al público lector y/o espectador de todo lo que subyace a su traducción, es decir, del grado de *aceptabilidad* o *adecuación* que opera en su texto y las decisiones tomadas para ello, sean cuales sean. De esta forma no sólo no será infiel al original, poniendo al descubierto su diálogo con éste, su lectura (lo que al final termina siendo cualquier traducción literaria, siempre y cuando no sea re-escritura, remake o plagio), sino que no será infiel a sí mismo, ya que tomando una posición reivindicará su oficio y su derecho a no vivir más bajo la sombra del texto original y del sujeto-escritor.

Finalmente, llegó a la última conclusión que este trabajo me aportó, la cual es muy personal y no intenta ser en absoluto una prescripción o imposición: Yo sí clamo por la existencia y por la práctica de traducciones *dévoilement*. Creo firmemente que la práctica de este tipo de traducciones es necesaria en un mundo marcado por la alteridad, lleno de prejuicios, desconocimiento y rechazo del Otro (extranjero o individuo diferente étnicamente y lingüísticamente hablando, en el seno de una misma nación, cultura o civilización). Al igual que Cordonnier, estoy convencida de que este tipo de traducciones juegan un papel esencial en el desarrollo de hombres descentrados (respetuosos de las diferencias, sin necesidad de renunciar a sí mismos, ya que están conscientes de la relatividad de su sistema cultural), que dejarán a un lado los egoísmos, para ir al encuentro de la *Unicidad del Hombre*.

“Les fascismes et intégrismes de cette fin de siècle ont bien senti l'air du temps. Ils sont devenus “culturalistes”, dans le sens où l'exclusion ne repose plus sur la race, mais sur la culture. C'est bien par là, si l'on n'y prend garde, que pourrait se développer de façon encore plus menaçante, une nouvelle barbarie. Et c'est donc bien la disposition de l'irréductibilité et de l'équivalence isolante des cultures, qui les place dans un rapport antagoniste et belliqueux, contre laquelle il faut se battre aujourd'hui. L'établissement de

l'Homme décentré peut contribuer à atténuer cette opposition" (Cordonnier, 1995, p. 149).

O como lo diría el canto épico de Anacaona (reina taina asesinada por haber sido acusada de traición por culpa de Ovando, un conquistador español), en la pluma de Métellus, citado por Cordonnier:

"Tout en acceptant la conquête et la domination de fait  
 Ne pourrions-nous coexister  
 En faisant valoir nos droits de vivre sur notre sol sans nous  
 déguiser, sans nous aligner  
 Nos droits de croire en nos dieux  
 Nos droits d'honorer nos morts  
 Nos droits d'être ce que nous sommes, tout  
 simplement?" (Cordonnier, 1995, p. 8).<sup>78</sup>

Esperemos que finalmente su canto sea escuchado.

---

<sup>78</sup> ["Aun aceptando la conquista y la dominación de facto  
 ¿No podríamos coexistir  
 Haciendo valer nuestros derechos de vivir sobre nuestra tierra sin  
 disfrazarnos, sin alinearnos  
 Nuestro derechos de creer en nuestros dioses  
 Nuestros derechos de honrar a nuestros muertos  
 Nuestros derechos de ser lo que somos simplemente?"]

## BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general (citada y consultada).

BASSNETT, Susan. (1991). "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, nº1.

Recuperado en diciembre de 2012 de

<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>

BENJAMIN, Walter. (2009). "El narrador". *Walter Benjamin: Obras*, libro II. vol. 2. Éd. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

BENJAMIN, Walter. (1971). "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Edhasa: Barcelona.

CORDONNIER, Jean-Louis. (1995). *Traduction et culture*. Paris : Didier. Colec. Langues et apprentissage des langues.

CHALAYE, Sylvie. (Conferencia del coloquio *Nouvelles Dramaturgies d'Afrique Noire Francophone*, en la universidad de Rennes 2 Haute Bretagne, 8 de marzo de 2002). *Des écritures de la traversée*.

CHALAYE, Sylvie. (2001). *L'Afrique Noire et son théâtre : au tournant du XXe siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

CHE SUH, Joseph. (2002). "Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts". *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 47, nº 1, pp 51-52. Recuperado en marzo de 2013 de <http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n1/007991ar.pdf>

CHEVRIER, Jacques. (1986). *L'Arbre à palabres, essais sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*. Paris: Hatier.

DE MAN, Paul. (1991). "Conclusions: "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin". *TTR : traduction, terminologie et rédaction*, vol. 4, nº 2. Recuperado en agosto de 2011 de <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n2/037092ar.pdf>

DERRIDA, Jacques. (1985). "Des tours de Babel". Primera versión publicada en 1985 en *Difference in translation*, éd. Joseph Graham. Cornell University Press (édition bilingue) y en «L'art des confins», *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. PUF. Recuperado en agosto de 2011 de [http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/tours\\_babel.htm#\\_edn1](http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/tours_babel.htm#_edn1)

ECO, Umberto. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. México: Lumen. Trad. Helena Lozano Miralles.

GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GIDEON, Toury. (1997). "¿A dónde nos llevan los Estudios Descriptivos de Traducción? O ¿dónde vamos, desde dónde supuestamente estamos?" Trad. Raquel Merino Álvarez. Recuperado en agosto de 2011 de [http://www.tau.ac.il/~toury/works/donde-sp.htm#\\_ftn1](http://www.tau.ac.il/~toury/works/donde-sp.htm#_ftn1)

HERMANS, Theo (Ed.). (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Sidney : Croom Helm.

JÍMENEZ, Arturo. (2012, septiembre 29). Todo lo que hago en el arte tiene un sentido político y social: Koulsy Lamko. *La Jornada*.

LADOUCEUR, Louis. (1995). "Normes, fonctions et traduction théâtrale". *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 40, nº 1. Recuperado en enero de 2013, de <http://www.erudit.org/revue/meta/1995/v40/n1/003371ar.pdf>

LAMKO, Koulsy. (2005). *Analyse dramaturgique de « Comme des flèches »*. (Notas del curso Introducción al teatro francófono de África negra).

LAMKO, Koulsy. (1996). *Comme des flèches*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Éditions Lansman.

LETHEM, Jonathan. (2009). *Contra la originalidad*. México, D.F. : Tumbona Ediciones.

LÓPEZ Morales, Laura (compilación, notas y trad.). (1997). *Literatura Francófona III: África*. México, D.F.: FCE.

MESCHONNIC, Henri. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Éditions Verdier.

MOYA, Virgilio. (2004). *La selva de la traducción: Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

NEGRO Alousque, Isabel. (2010). "La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente". *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 5, año 2010. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en octubre de 2012 de [http://www.upv.es/dla\\_revista/docs/art2010/10\\_I\\_Negro.pdf](http://www.upv.es/dla_revista/docs/art2010/10_I_Negro.pdf)

NIKOLAREA, Ekaterini. (Octubre 2002). "Performability versus Readability: A historical Overview of Theoretical Polarization in Theater Translation". *Translation Journal*, vol. 6, nº 4. Recuperado en diciembre de 2012 de <http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm>

RODRÍGUEZ Medina, María Jesús. (2009). "Consideraciones pragmáticas en la traducción de las interjecciones del inglés al

español: El caso de la novela británica *Jemina B.*” *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 4, año 2009. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Recuperado en octubre de 2012 de [http://www.upv.es/dla\\_revista/docs/art2009/13\\_Rodriguez\\_Medina\\_MJ.pdf](http://www.upv.es/dla_revista/docs/art2009/13_Rodriguez_Medina_MJ.pdf)

SANTOYO, J.C. “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología”. Recuperado en enero de 2013 de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf>

SÉVRY, Jean. (1998). « Une fidélité impossible : Traduire une œuvre africaine anglophone ». *Palimpsestes*, n° 11. Traduire la culture. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.

STEINER, Georges. (2001). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México, D.F.: FCE.

TOUBIANA, Dany. (Conferencia del coloquio *Nouvelles Dramaturgies d’Afrique Noire Francophone*, en la universidad de Rennes 2 Haute Bretagne, 8 de marzo de 2002). *Fantômes et griots du théâtre africain contemporain : des personnages de subversion*.

VENUTI, Lawrence (Ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

VILLEDA, Blanca. (2012, octubre 10). “Koulsy Lamko, exilio y dolor por falta de tierra”. *Variopinto*, año 1, número 2, pp. 18-27.

VINAY, J.P. & Darbelnet, J. (1971). *Stylistique comparée du français et de l’anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier. Montréal: Beauchemin.

Bibliografía consultada y citada para la traducción.

- Diccionarios

*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*.

<http://www.rae.es/rae.html>

*Diccionario analítico Sensagent*.

<http://dictionary.sensagent.com/welcome/fr-fr/>

CHEVALIER, Jean & Greerbraht, Alain. (2002). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Laffont Jupiter.

*Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. (2002). Nueva. ed. du Petit Robert de Paul Robert,

texto llenado y ampleado bajo la dirección de Josette Rey-Debove y Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert / VUEF, xxxvii-2949 p.

Le Robert & CLE International. Dictionnaire du français. (1999). Bajo la dirección de Josette Rey-Debove. Paris: CLE International / Dictionnaire Robert.

DIALLO, Alpha Mamadou. (1999). *Le français en Guinée : contribution à un inventaire des particularités lexicales*. Vanves: EDICEF.

[http://www.bibliotheque.auf.org/index.php?lvl=notice\\_display&id=335](http://www.bibliotheque.auf.org/index.php?lvl=notice_display&id=335)

DUMESTRE, Gérard. (2011). *Dictionnaire bambara-français, suivis d'un index abrégé français-bambara*. Paris : Éditions Karthala.

QUEFFÉLEC, Ambroise (dir.). (2002-2003). " Le lexique français de Côte d'Ivoire". *Le Français en Afrique. Revue du Réseau des Observatoires du Français en Afrique. Le Français en Côte d'Ivoire* n° 16 y 17. Niza: UNSA, Université de Nice Sophia-Antiopolis.

<http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/16/16.html>

QUEFFÉLEC, Ambroise (dir.). (2005). " Inventaire lexical du Tchad". *Le Français en Afrique. Revue du Réseau des Observatoires du Français en Afrique. Le Français au Tchad*, n° 20. Niza: UNSA, Université de Nice Sophia-Antiopolis.

<http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/20/20.html>

MOREL, Corinne. (2009). *Dictionnaire des symboles et des croyances*. Paris : Archipoche.

*Trésor de la Langue Française*.

[http://www.dglf.culture.gouv.fr/ressources/ressources\\_dico.htm](http://www.dglf.culture.gouv.fr/ressources/ressources_dico.htm)

- Obras de referencia (cultura)

BÂ, Hampaté Amadou. (1972). *Aspects de la civilisation africaine*. Paris: Présence Africaine.

BÂ, Hampaté Amadou. (1998) *Sur les traces d'Amkoullel, l'enfant peul*. Hubert Nyssem (editor). Paris : Actes Sud.

CAMARA, Sory. (1992). *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris: Kharthala.

DAGAN, Esther A. (1988). *When art shares nature's gift: The African calabash. Quand l'art s'allie à la nature: la calabasse africaine.* Montreal: Galerie Amrad African Arts.

PAQUES, Viviana. (2005) *Les Bambara.* Paris : L'Harmattan.

PREVOST, Liliane y Courtilles, Isabelle. (2005) *Guide des croyances et symboles. Afrique: Bambara, Dogon, Peul.* Paris: L'Harmattan

*Comme des flèches,*  
de Koulsy Lamko.

*Como flechas,*  
de Koulsy Lamko.

Il y a des mots qui coulent, d'autres que l'on éructe ou que l'on bave, d'autres encore qui sortent en grumeaux... Les mots ont leur fluidité propre.

Ces mots-ci peinent dans leur trajectoire vers la chute car ils refusent d'être confondus avec un quelconque enseignement, une quelconque morale. Ils se veulent sans prétention, interrogatifs, fragiles... et tentent de puiser leur raison d'être dans le tumulte d'une profonde douleur, au coeur de la désespérance. Mots pudiques en écho, en témoignage, poussés par le soufflé d'une mémoire encore vive.

"Comme des flèches", au-delà de l'angoisse, de la solitude, de la mort et de l'amour... se propose d'aborder les rivages de la douleur avec une distance poétique qui n'est ni sublimation, ni "exorcisation" mais rocade et chemin détourné...

Une approche qui, effleurant à peine le réalisme, recherche la conjonction entre l'art et l'information, le beau et l'efficace, l'utile et l'émotion... de sorte que l'émotion soit belle et que l'utile soit efficace.

Mes principaux outils, dans ce monde, sont les mots, la parole. Mais ne dit-on pas que cette parole est semence? Ou graine du bas-ventre remontant vers la bouche, se chargeant ou se purifiant des humeurs singulières, naissant enfin à la vie, engendrée par qui la donne... mais aussi par qui la reçoit. Car la parole féconde aussi celui qui sait la recevoir et le rend capable, à son tour, d'accoucher de la parole suivante.

Hay palabras que fluyen, otras que se eructan o que se escupen, otras que incluso salen en grumos... Las palabras tienen su propia fluidez.

Estas palabras peinan en su trayectoria hacia la caída, ya que se niegan a ser confundidas con una enseñanza cualquiera, una moral cualquiera. No quieren ser pretenciosas, sino interrogativas, frágiles... e intentan abreviar su razón de ser del tumulto de un profundo dolor, en el corazón de la desesperanza. Palabras pudorosas como eco, como testimonio, empujadas por el aliento de una memoria aún viva.

"Como flechas", más allá de la angustia, de la soledad, de la muerte y del amor... se propone penetrar en las riberas del dolor, con una distancia poética, que no es sublimación ni "exorcismo", sino una ruta alterna y una desviación.

Un enfoque que, rozando apenas el realismo, busca la conjunción entre el arte y la información, lo bello y lo eficaz, lo útil y la emoción... de tal manera que la emoción sea bella y lo útil, eficaz.

Mis herramientas principales, en este mundo, son las palabras, la palabra. Pero, ¿acaso no se dice que la palabra es semilla? O grano del bajo vientre que sube hacia la boca, cargándose y purificándose con los humores singulares, que nace por fin a la vida, engendrada por quien la da... pero también por quien la recibe. Ya que la palabra fecunda también a aquél que sabe recibirla y, a su vez, lo vuelve capaz de alumbrar la palabra siguiente.

Ici, l'artiste la porte. Il est comme un arc bandé. La parole, telle une multitude de flèches, se tient sur le fil raide et court tendu... pointée vers des cibles tout aussi multiples. C'est pourquoi elle ne peut être unique.

Je formule le vœu que les pages qui suivent puissent se teindre de différentes couleurs et adoptent, dans leur itinéraire vagabond et imprévu, différents rythmes.

Paroles d'un auteur dramatique qui s'est prêté à les coucher sur la feuille blanche, elles sont aujourd'hui celles des comédiens-griots qui, les premiers se sont mis à les "raper", les déclamer, les chanter. Mais aussi de toute une équipe de création qui les a offertes en images.

Elles appartiendront, demain, à tous ceux qui accepteront de leur donner corps, les adaptant chaque fois aux lieux et circonstances et faisant naître ainsi, çà et là, des bouquets de fleurs d'espérance.

Aquí, el artista la lleva. Él es como un arco tendido. La palabra, como una multitud de flechas, se apoya sobre la cuerda rígida y tensa... apuntando hacia blancos también múltiples. Por eso no puede ser una sola.

Expreso el deseo de que las páginas siguientes puedan teñirse de diferentes colores y adopten diferentes ritmos, en su imprevisible itinerario vagabundo.

Palabras de un dramaturgo que se ha prestado a tenderlas sobre la hoja en blanco, hoy son las de los actores-griots,<sup>1</sup> que fueron los primeros en "rapearlas", en declamarlas, en cantarlas. Pero, también, las de todo un equipo de creadores que las ha ofrecido en imágenes.

Pertenecerán, mañana, a todos aquellos que acepten darles cuerpo, adaptándolas cada vez a los lugares y circunstancias, haciendo nacer así, por aquí y por allá, ramos de flores de esperanza.

1.

Crépuscule. Le soleil se couche sur la ville. Un atelier de mécanicien-réparateur de pneus. Hangar, bric-à-brac. Une enseigne : "ICI BOUBA, VULCANISATEUR DIPLÔMÉ". Un tas de vieux pneus de voitures et motocyclettes par-ci, chambres à air par-là. Une vieille caisse à outils vide. Des pots d'eau noire de cambouis. Par terre, des morceaux de pneumatiques noirs, rouges. Accroché à l'arbre, contre lequel s'adosent le hangar, un hamac de filet gris. A l'avant, un vieux banc brinquebalant. Amina, ELLE, est assise sur le banc, les yeux hagards. Elle a les pieds couverts de poussière rouge. Elle est soigneusement vêtue. Elle revient du cimetière. Bruit lointain de motos. Puis le silence angoissant des fins de journée s'installe.

Elle : C'est bête. (Elle se lève lentement, fait quelques pas, puis revient s'asseoir sur le banc) Et pourtant, il faut que je le lui dise. A lui, à mon mari... Evidemment, les choses auraient été plus simples autrement... s'il lui restait encore rien qu'un petit regard pour moi. L'amour invite au partage de la parole. Mais là, j'ai peur!

Toi, Buba, tu m'en as parlé, comme on le fait pour les choses les plus normales...

C'est bête. Trop bête! Moi qui déteste le silence... Se taire pour ne pas se sentir coupable... Je n'ai pas la force. (Elle époussette ses pieds couverts de poussière) De tout façon, il n'y a plus rien à gagner, plus rien à perdre. Alors à quoi à bon ? Je le lui dirai.

1.

Crepúsculo. El sol se oculta en la ciudad. Un taller de mecánico reparador de llantas. Cobertizo en desorden. Un letrero, "AQUÍ BUBA, VULCANIZADOR CERTIFICADO". Un montón de llantas viejas de coches y motocicletas por aquí, cámaras de aire por allá. UNA VIEJA CAJA DE HERRAMIENTAS VACÍA. Botes de agua ennegrecida por la grasa de los vehículos. Por el piso, pedazos de llanta negros y rojos. Enganchada a un árbol, contra el cual se encuentra adosado el cobertizo, una hamaca de malla gris. Al frente, un viejo banco tambaleante. Amina, ELLA, está sentada en el banco, con los ojos perdidos. Tiene los pies cubiertos de polvo rojo. Está vestida con mucho esmero. Regresa del cementerio. Ruido lejano de motos. Luego, se instala el silencio angustiante del ocaso del día.

Ella: Es absurdo. (Se levanta lentamente, da unos pasos y vuelve a sentarse en el banco) Y, sin embargo, tengo que decírselo. A él, a mi marido... Evidentemente, las cosas habrían sido más simples de otra manera... Si al menos aún me mirara aunque fuese un poco. El amor invita a compartir la palabra. Pero, en este caso, ¡tengo miedo!

Tú, Buba, me hablaste de ello, como se hace con las cosas más normales...

Es absurdo, ¡tan absurdo! Yo que detesto el silencio... Callar para no sentirse culpable... No tengo fuerzas. (Sacude sus pies cubiertos de polvo). De todas formas, ya no hay nada que ganar, ni nada que perder. Entonces, ¿qué más da? Se lo diré.

Je lui dirai, plus pour toi que pour moi... Toi, tu as gardé ton sourire imperturbable qui se rit des choses graves ; la mort n'a pas vaincu le rêve dessiné sur tes lèvres sèches. J'entends ta voix qui me dit : "Amina, sois forte ; je te précède, je t'attends".

*(Elle manque un instant de fondre en larmes, mais se ressaisit)* Non! Ce serait malhonnête. Je t'ai promis d'être sereine, sèche, sans une goutte de larme... Pourtant, tu vois, je suis triste. Je n'ai plus à mes côtés ta force ni pour résister, ni pour honorer la parole donnée. Tu me pardonneras ces gouttes de larmes, n'est-ce pas, Buba?

Ils ont été méchants, odieux. Cet après-midi au cimetière, un goût d'inachevé promenait son amertume sur toutes les langues. Un goût d'inachevé qui serpentait dans les coeurs et qui faisait onduler la peur sur tous les visages...

"Chez nous, la mort est belle. Elle est fille sublime que l'on pare de mille bijoux d'étincelles flamboyants neufs. Elle est une fiancée que l'on accompagne de cris de fêtes, d'odes et de poèmes. Toujours un départ, un voyage vers les noces éternelles, vers le pays de la félicité des âges". C'est comme cela que tu en parlais, Buba... *(Silence)*

Même ton orchestre n'a pas entonné ton refrain fétiche : "Les gouttes de pluie du nuage bleu". Le grand-oncle n'a pas planté le rameau d'acacia sur ta tombe. Ton père a refusé de dire qu'il te confiait à la garde des ancêtres. Personne n'a apprêté, sur la butte, la calabasse d'eau. Pas une goutte d'eau pour te désaltérer sur le long chemin sec et raide vers Kosso, le village des morts.

Se lo diré, más por ti que por mí... Tú, tú conservaste tu sonrisa imperturbable que se ríe de las cosas más serias; la muerte no venció el sueño dibujado en tus labios secos. Escucho tu voz que me dice: "Amina, sé fuerte; te precedo, te espero".

*(Está a punto de fundirse en lágrimas, pero se contiene)* ¡No! Sería deshonesto. Te prometí estar serena, seca, sin una gota de lágrima... Sin embargo, ya ves, estoy triste. Ya no tengo, junto a mí, tu fuerza, ni para resistir, ni para honrar la palabra dada. ¿Me perdonarás estas lágrimas, verdad, Buba?

Fueron crueles, detestables. Esta tarde en el cementerio, un gusto a incompleto paseaba su amargura por todas las lenguas, un gusto a incompleto que serpenteaba en los corazones y hacía ondular el miedo en todos los rostros...

"Entre nosotros la muerte<sup>2</sup> es bella. Es una joven sublime que ataviarnos con mil joyas nuevas de flamantes destellos. Es una novia que acompañamos con gritos de fiesta, odas y poemas. Siempre una partida, un viaje hacia las nupcias eternas, hacia el país de la felicidad de los tiempos". Así hablabas de ella, Buba... *(Silencio)*

Ni siquiera tu orquesta entonó tu estribillo fétiche: "Las gotas de lluvia de la nube azul". El Gran Tío<sup>3</sup> no plantó la rama de acacia<sup>4</sup> en tu sepulcro. Tu padre se negó a decir que te confiaba al cuidado de los ancestros. Nadie puso, sobre el montículo de tierra, la calabaza<sup>5</sup> de agua. Ni una gota de agua para aliviar tu sed en el largo camino seco y recto hacia Kosso<sup>6</sup> el pueblo de los muertos.

Pauvre Bouba... Même le président de la coopérative des mécaniciens s'est tenu coi. Eh oui, le "Prési", la grande gueule d'habitude si volubile, prompte à vanter les mérites de la COOPEM... Il n'a pas osé prononcer l'oraison funèbre... Aucune parole! Une mort sans oraison... ce rare moment des additions positives, ce précieux temps de mensonges recommandés... tu n'y as même pas eu droit... Le ramier n'a pas volé vers le feuillage ombrageux des karités.

Cet après-midi, au cimetière, la mort a perdu son propre visage. Loin d'être une réjouissance, elle avait une épine blanche dans le pied, et un goût de honte, de malédiction et d'impasse.

(Brusquement) Je lui dirai, à mon mari. Il faut que je lui parle. Il sera froid, je le devine... comme en ces soirées lorsqu'il s'affale sur le lit à mes côtés... et que je n'existe pas pour lui. Il voudra peut-être me battre ; tant pis, j'accepterai sa colère... (Des frissons la secouent) Mais s'il s'avise de me culpabiliser, je me réveillerai au premier chant du coq, avant le muezzin. Je sortirai dans la brume et je clamerai à haute voix : "Moi, Amina, fille de Palé, épouse de Jean Bokoum, je suis condamnée"!

Je le ferai! ... Je le ferai!

(Long silence)

Pobre Buba... Ni siquiera el presidente de la cooperativa de mecánicos dijo una sola palabra. Sí, El "Presi", el gran hocico, habitualmente tan locuaz, siempre dispuesto a presumir los méritos de la COOPEM<sup>7</sup>... no se atrevió a pronunciar la oración fúnebre... ¡Ni una palabra! Una muerte sin oración... ese extraño momento de adhesiones positivas, ese precioso tiempo de mentiras piadosas. Ni a eso tuviste derecho... La torcaz<sup>8</sup> no voló hacia el follaje umbroso de los karités.<sup>9</sup>

Esta tarde, en el cementerio, la muerte perdió su propio rostro. Lejos de ser un regocijo, tenía una espina blanca en el pie<sup>10</sup> y el gusto a vergüenza, a maldición y a callejón sin salida.

(Bruscamente) Se lo diré, a mi marido. Tengo que hablarle. Se quedará frío, lo sé... como en esas noches, cuando se desploma sobre la cama a mi costado... y no existo para él. Tal vez querrá golpearme; ni modo, aceptaré su ira. (Se estremece) Pero, si se le ocurre culparme, me levantaré al primer canto del gallo, antes que el muecín.<sup>11</sup> Saldré en la bruma y gritaré: "Yo, Amina, hija de Palé, esposa de Jean Bokoum, ¡estoy condenada!...

¡Lo haré!... ¡Lo haré!

(Silencio largo).

## 2.

Peu à peu, l'atmosphère change. Elle est alors en proie à une sorte de vision. Les personnages mêlés à l'histoire entrent un à un et s'installent autour d'elle. Tous participent à la recréation de la mémoire encore fraîche : tranches de vie mais aussi plongées dans le rêve. Morts et vivants communiquent. Elle-même est comme dédoublée et se voit en action.

Sur un lit de mort, un corps étendu sous un drap blanc. Le corps bouge puis se redresse. C'est Bouba, LUI. Il relève les chambres à air et les pneus couchés ça et là. Il s'empare d'une carcasse de bécane dont il s'applique à redresser les rayons.

Un air de flûte s'impose peu à peu. Le joueur de flûte s'assoit sur un vieux pneu dans un coin du hangar. Un griot débouche de l'autre côté et entame sa litanie tandis qu'un autre musicien entre et attaque un air de kora.

Le griot :

Je reviens de Kosso  
par un chemin débroussaillé d'épines, une route raide.  
Kosso, le village des morts.  
La route est droite comme une flèche  
et plonge dans le vertige bleu de l'horizon.  
Pas un tournant pour adoucir l'ivresse de l'oeil.  
Pas un tournant pour faire espérer au regard  
un village caché dans le détour.  
L'horizon reculait à mesure que j'avanzais.

## 2.

Poco a poco, la atmósfera cambia. Ahora, ella es presa de una especie de visión. Los personajes implicados en la historia entran uno por uno y se acomodan alrededor de ella. Todos participan en la recreación de la memoria aún fresca: pedazos de vida, pero que también están insertos en el sueño. Muertos y vivos se comunican. Ella misma parece haberse desdoblado, viéndose en acción.

En un lecho de muerto, un cuerpo extendido bajo una sábana blanca. El cuerpo se mueve, después se levanta. Es Buba, ÉL. Recoge las cámaras de aire y las llantas tendidas por aquí y por allá. Toma una bici y se pone a enderezarle los rayos.

Una melodía de flauta se impone poco a poco. El flautista se sienta sobre una llanta vieja, en un rincón del cobertizo. Un griot sale del otro lado y comienza su letanía, mientras entra otro músico y emprende una melodía de kora.<sup>12</sup>

El griot:

Vuelvo de Kosso  
por un camino desbrozado de espinas, una ruta  
escarpada.  
Kosso, el pueblo de los muertos.  
La ruta es recta como una flecha  
y se hunde en el vértigo azul del horizonte.  
Ni una curva que mitigue la embriaguez del ojo.  
Ni una curva que haga esperar a la mirada  
un poblado escondido a la vuelta  
El horizonte se alejaba a medida que yo avanzaba.

Elle est longue et raide, la route qui mène à Kosso.  
 Elle est sèche et gercée. C'est une terre stérile.  
 Mais ma voix refuse de s'arrêter  
 contre le mur du silence.  
 C'est pourquoi je parle  
 et je pleure en aveugle.

Le joueur de kora (*tout en faisant grincer la kora, reprend  
 comme en écho*) : Chez nous, la mort est belle. Elle est fille  
 que l'on pare de mille bijoux flambants neufs, fiancée que  
 l'on accompagne de cris de fêtes...  
 (*Une griotte se joint au griot et chante*)

La griotte :  
 Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.  
 J'étais absente lorsque la pluie  
 s'est abattue sur mon grenier.  
 Ne riez pas de moi :  
 le griot n'a pas de toit sous lequel reposer sa tête.  
 Mais nous sommes ceux qui tenons entre nos mains  
 la chair ferme de la parole.  
 Mon chant n'est pas solitaire.  
 Reprenez-le en chœur,  
 il enfantera d'indéracinables boutures de paroles.

(Silence)

Elle : Nous nous aimions déjà depuis quelques temps ; nous  
 volions nos corps à nos partenaires convenus. Mon mari,  
 Jean, était encore parti : une de ses interminables

Es larga y escarpada, la ruta que lleva a Kosso.  
 Es seca y agrietada. Es una tierra estéril.  
 Pero mi voz se rehúsa a frenarse  
 contra el muro del silencio.  
 Por eso hablo  
 y lloro a ciegas.

El intérprete de kora: (*al mismo tiempo que hace chillar la  
 kora, retoma como en eco*): Entre nosotros, la muerte es  
 bella. Joven que ataviamos con mil flamantes joyas  
 nuevas, novia que acompañamos con gritos de fiestas...  
 (*Una griot se une al griot y canta*)

La griot:  
 Mi canto es agudo y perfora al cailcedrá<sup>13</sup>  
 Yo estaba ausente cuando la lluvia  
 arremetió contra mi granero.  
 No se rían de mí:  
 el griot no tiene un techo donde reposar su cabeza.  
 Pero nosotros somos los que sostenemos en nuestras  
 manos  
 la carne firme de la palabra.  
 Mi canto no es solitario.  
 Retómenlo en coro.  
 Parirá indesarraigables vástagos de palabras.

(Silencio)

Ella: Ya nos amábamos desde hacía un tiempo;  
 hurtábamos nuestros cuerpos a nuestras respectivas  
 parejas. Mi marido, Jean, se había ido de nuevo: una de

missions, vraies ou fausses. Ta copine, elle, s'était également volatilisée. Sans doute agrippée à l'un de ces riches commerçants libanais qui s'ébattent à Las Palmas entre les jambes d'une livrée de filles mannequins. Elle était trop belle pour se contenter de toi, de ton humour, de ta joie de vivre sans fortune...

Nous nous retrouvions sans rendez-vous. Comme par instinct : indicible jouissance de cachottiers. Guetter l'orage pour savourer ensemble, enlacés, le silence des nuits sans lune... ou les interminables clapotis des pluies diluviennes. Excitant.

Mais déjà, quelques mois après notre rencontre, tu te sentais mal dans ton corps. Et moi aussi. De longues et traînantes fatigues. Un rien te faisait éternuer de grippe ou toussoter. Nous ne comprenions pas pourquoi nos corps se dérobaient à leur fougue habituelle...

Alors, un jour, tu es allé te prêter aux examens médicaux.

A ton retour...

Ça s'arrange?

Lui : ...

Elle : Ça ne va pas?

Lui (abandonnant son geste mécanique de réparateur) : C'est foutu.

Elle : Qui t'a...?

Lui : L'infirmière... la demoiselle de salle. Que veux-tu que

sus interminables misiones, ciertas o falsas. Tu compañera, por su parte, también se había evaporado. Sin duda, colgada de alguno de esos riquísimos comerciantes libaneses que retozan en las Palmas,<sup>14</sup> entre las piernas de un montón de modelos. Era demasiado bella para conformarse contigo, con tu humor, con tu alegría de vivir sin fortuna...

Nos conocimos sin previa cita. Como por instinto: placer indecible de los misteriosos. Oteando la tormenta para saborear juntos, enlazados, el silencio de las noches sin luna... o los interminables chapoteos de las lluvias diluvianas. Excitante.

Pero, unos meses después de nuestro encuentro, empezaste a sentarte mal del cuerpo. Y yo también. Largas y pesadas fatigas. Cualquiera cosa te hacía estornudar de gripe o toser. No comprendíamos por qué nuestros cuerpos abandonaban su fogosidad habitual.

Entonces, un día, te hiciste unos análisis médicos. A tu regreso...

¿Todo bien?

Él: ...

Ella: ¿Algo anda mal?

Él (abandonando su gesto mecánico de vulcanizador): Se jodió todo.

Ella: ¿Quién te...?

Él: La enfermera... la señorita de la sala. ¿Qué quieres que

je te dise?

te diga?

Elle : Raconte-moi tout. (Avec tendresse, elle l'assoit sur le banc).

Ella: Cuéntamelo todo. (Con ternura, lo sienta en el banco).

Lui : J'ai attendu les résultats. On était nombreux...

Él: Esperé los resultados. Éramos muchos...

Le joueur de kora (prenant le relais) : ...Très nombreux. A la file, s'enfilent des corps souffreteux sous le manguier planté dans la cour de l'hôpital, sur la banquette éraillée, ça et là grillée par une braise de cigarette. On attend. On attend longtemps...

El intérprete de kora (lo releva): ...Demasiados. En la fila, se enfilan cuerpos dolientes, bajo el mango del jardín del hospital, en la banca rayada, quemada por brasas de cigarro por aquí y por allá. Esperamos y esperamos mucho tiempo...

Lui : Si longtemps que je m'engourdis. Enfin, la petite boîte des résultats des analyses! Les autres se ruent dessus ; je ne bouge pas. La demoiselle de salle distribue les bulletins : des petits cartons insignifiants...

Él: Tanto que me entumo. ¡Por fin, la cajita de los resultados de los análisis! Los otros se abalanzan; yo no me muevo. La señorita de la sala distribuye las boletas: pequeños sobres insignificantes...

Le griot : Numéro 20. Numéro 21... le 21. Le 22, le 23... le 23! Où est le 23?

El griot: Número 20, número 21... el 21. El 22, el 23... ¡el 23! ¿Dónde está el 23?

Lui : Il est allé aux toilettes. La demoiselle de salle attarde son regard sur mes paupières gorgées de sommeil. Longtemps. Si longtemps que je pense un instant la connaître depuis toujours. Elle tient entre ses doigts effilés le carton numéro 24... Enfin, elle me le donne, me rend à moi-même. C'est moi, le 24. Puis elle appelle le 25... J'hésite, observant une dernière fois ce numéro 24, étranges arabesques au feutre rouge. J'ouvre enfin, fébrile... Mes yeux ne peuvent lire ce que je déchiffre. Ma tête refuse de comprendre ce que mes yeux lisent.

Él: Fue al baño. La señorita de la sala fija su mirada en mis párpados hinchados de sueño. Mucho tiempo. Tanto que por un instante creo conocerla desde siempre. Tiene entre sus dedos afilados el sobre número 24... Por fin me lo da, me hace volver en mí. Yo soy el 24. Luego, llama al 25. Dudo al observar por última vez el número 24, extraños arabescos en plumón rojo. Al fin lo abro, febril... Mis ojos no pueden leer lo que descifro. Mi cabeza se niega a comprender lo que mis ojos leen.

Je veux me lever ; je veux partir. La banquette m'agrippe

Quiero levantarme; quiero irme. La banca me sujeta al

au séant comme la glu ; j'ai un corps de granit. Je lève les yeux vers le ciel.

Le joueur de kora (en relais) : L'horizon se glisse dans mon regard et une feuille de manguier jaunie me tombe sur les genoux. Je la prends entre les mains et je ne puis plus rien faire d'autre que de l'observer, de la palper. Au pédoncule de la feuille tremble une toile d'araignée. Des chiures de moucherons s'y encroûtent en stigmates verdâtres...

Lui : Quand à nouveau je lève les yeux, le crépuscule balaie d'un faisceau pourpre un cumulus qui se traîne là-haut... D'abord lourd et empâté, le nuage s'effiloche rapidement et dessine une "mère à l'enfant" en brumes ardoisines.

Le joueur de kora : La brise pousse le nuage. La mère lâche le menu poignet de l'enfant et s'étire : triste élongation où se mutilent ses grâces. Elle se gomme peu à peu. L'enfant pousse une énorme tête de silure et ses jambes se rapetissent, se rapetissent... jusqu'à ce qu'il se dilue dans la masse informe du ciel.

Lui : Ils sont tous partis ; la file de malades souffreteux s'en est allée. Autour de moi, le vide. La demoiselle de salle m'espie furtivement à travers la vitre du laboratoire. Je me lève dans un ultime effort. Je ne sais où mon pied me promène. Mon pas repose sur la semelle des buses jonchant l'allée. Au lieu de me pointer à l'arrêt du bus, je marche droit devant. Et la terre n'être qu'une boue gluante sur laquelle glisse ma sandale...

asiento como pegamento; tengo un cuerpo de granito.<sup>15</sup>  
Elevo mis ojos hacia el cielo.

El intérprete de kora (lo releva): El horizonte se desliza por mi mirada y una hoja del mango amarillenta cae sobre mis rodillas. La tomo entre mis manos y no puedo hacer otra cosa más que observarla, palparla. En el pedúnculo tiembla una telaraña. Excrementos de moscas se incrustan como estigmas verdáceos...

Él: Cuando vuelvo a levantar los ojos, el crepúsculo barre con un haz de luz púrpura un cúmulo que se encuentra en lo alto... Al principio pesada y abotargada, la nube se deshila rápidamente y dibuja una "madre con hijo" en brumas color pizarra.

El intérprete de kora: La brisa empuja a la nube. La madre suelta la menuda muñeca del niño y se estira: triste elongación donde sus encantos se mutilan. Se borra poco a poco. El niño arrastra una enorme cabeza de siluro y sus piernas se empequeñecen, se empequeñecen... hasta que se diluye en la masa informe del cielo.

Él: Todos se fueron. La fila de enfermos dolientes se fue. A mi alrededor, el vacío. La señorita de la sala me espía furtivamente a través del vidrio del laboratorio. Me levanto en un último esfuerzo. No sé a dónde me llevan mis pies. Mi pisada reposa sobre la tapa de pozos negros<sup>16</sup> que tapizan el sendero. En lugar de dirigirme hacia la parada del autobús, camino derecho. Y la tierra no es más que lodo viscoso en el que se desliza mi sandalia.

*(Elle et Lui s'étreignent dans un geste de tendresse)*

*(Ella y Él se estrechan en un gesto de ternura).*

Le joueur de kora (tout en jouant de son instrument) : Chez nous, la mort est belle. Elle est un départ vers les noces éternelles, vers le pays de la félicité des âges...

El intérprete de kora (tocando su instrumento): Entre nosotros, la muerte es bella. Es una partida hacia las nupcias eternas, hacia el país de la felicidad de los tiempos...

3.

3.

Lui : Je pense que c'est toi... c'est ta faute!

Él: Creo que fuiste tú... ¡Es tu culpa!

Elle : Ma faute?

Ella: ¿Mi culpa?

Lui : C'est sans doute toi qui m'as rendu malade.

Él: Seguro fuiste tú la que me enfermó.

Elle : Moi? Tu ne crois pas que ça pourrait aussi venir de toi? De toi... ou de cette femme avec qui tu as fait l'amour avant moi?

Ella: ¿Yo? ¿No crees que podría también venir de tí? ¿De ti... o de esa mujer a la que le hiciste el amor antes que a mí?

Lui : ...Je ne sais pas. Je ne sais plus rien de rien... Peut-on être responsable de sa propre maladie?

Él: ... No sé. Ya no sé nada de nada... ¿Puede ser uno responsable de su propia enfermedad?

Elle : Soi-même? Responsable? Oui... non... peut-être... Le corps est si fragile ; la chair s'impose à nous...

Ella: ¿Uno mismo? ¿Responsable? Sí... no... tal vez... El cuerpo es tan frágil; la carne se nos impone...

Lui : Il est vrai qu'elle possède sa propre volonté, toute indépendante de la nôtre.

Él: Es verdad, posee voluntad propia, completamente independiente de la nuestra.

Elle : Et on n'est jamais assez fort pour refuser de lui obéir. Alors, inutile de nous chamailler, même si c'est sans doute ta faute...

Ella: Y uno jamás es lo suficientemente fuerte como para negarse a obedecerle. Entonces, es inútil pelear, aún cuando sin duda es tu culpa...

Lui : Ma faute?

Él: ¿Mi culpa?

Elle : Oui...

Ella: Si...

Lui : Tu oublies que la maladie peut tout aussi bien venir de toi... je veux dire de l'homme que tu as aimé avant moi.

Él: Te olvidas de que la enfermedad puede venir también de ti... quiero decir del hombre que amaste antes que a mí.

Elle : ... Tu as sans doute raison. A quoi bon chercher qui est responsable... *(Plus tendrement)* Allons, viens. Nous sommes UN... comme les deux ailes d'un ramier qui vole à l'assaut du vent.

Ella: ... Seguro tienes razón. Para qué buscar quién es el responsable. *(Con más ternura)* Bueno, ven. Tú y yo somos UNO... como las dos alas de una torcaz que vuela al encuentro del viento.

*(Ils se soutiennent. Sentiments mêlés : colère, impuissance et tendresse. Le joueur de flûte souligne cette étreinte d'un air à la fois triste et mélancolique).*

*(Se sostienen uno al otro. Sentimientos encontrados: ira, impotencia y ternura. El flautista refuerza el abrazo con una melodía triste y al mismo tiempo melancólica.)*

#### 4.

Le griot :

Arabesques à l'écriture au sang rouge : sens interdit!

La vie, désormais, se conjugue aux formes négatives :

ne plus jauger la déambulation d'une croupe callipyge,  
ces pastèques jumelles qui se dandinent et vous invitent ;  
ne plus dérober du regard le lourd sein arrondi  
qui soulève la croûte d'une dentelle violette brodée d'or ;

ne plus haleter joyeusement dans ce corps à corps rythmé  
de borborygmes

#### 4.

El griot:

Arabescos escritos con sangre roja: ¡sentido contrario!

La vida, a partir de ahora, se conjuga en formas negativas:

ya no examinar la cadencia de una grupa calipigia;<sup>17</sup>  
esas dos sandías gemelas que se menean e invitan;  
ya no hurtar con la mirada el voluminoso seno redondo;  
que levanta la corteza de un encaje violeta bordado en oro;

ya no jadear placenteramente en ese cuerpo a cuerpo a ritmo de borborigmos

et de sons désarticulés ;  
ne plus visiter l'instant  
où le temps se suicide comme une eau de rapides  
et fond, dans sa crue, la chair en spasmes volcaniques.

Le joueur de flûte : Ton cœur aura l'aridité d'un sol de roc  
chauve à poils rasés. Puisque désormais, ton eau  
séminal, souillée par la mort, portera la profonde  
impuissance... et l'irréparable hérésie.

Le joueur de kora (en relais) : Je sais que je tomberai au  
milieu des hommes comme un serpent cracheur, monstre  
à sonnettes, monstre aux piquants hérissés et englués du  
poison foudroyant. Ils fuiront, les hommes... et en me  
fuyant, ils croiront fuir la mort. Comme si cela se devait.  
Comme si cela se pouvait...  
(Silence)

## 5.

Elle : Tu n'avais qu'un seul mot à la bouche le jour où je  
t'ai rencontré : amour-vie. T'en souviens-tu? ... Ce pneu  
de mobyette crevé... tes mains pleines de cambouis...

(Le rythme change, devient allègre, enjoué, sur un air de  
kora qui rappelle l'hymne à l'amour)

y sonidos desarticulados;  
ya no visitar el instante  
donde el tiempo se suicida como el agua de los rápidos  
y funde, en su crecida, la carne en espasmos volcánicos.

El flautista: Tu corazón tendrá la aridez de un suelo de roca  
calva rapada. Puesto que de ahora en adelante, tu agua  
seminal, manchada por la muerte, cargará la profunda  
impotencia... y la irreparable herejía.

El intérprete de kora (lo releva): Sé que caeré en medio  
de los hombres como una serpiente escupidora, monstruo  
con cascabeles, monstruo con colmillos erizados y  
atestados de veneno fulminante. Los hombres... me  
rehuirán... y rehuyéndome, creerán huir de la muerte.  
Como si se debiera. Como si se pudiera.  
(Silencio).

## 5.

El día en que te encontré, sólo tenías una palabra en la  
boca: amor-vida. ¿Te acuerdas?... Esa llanta de  
mobyette<sup>18</sup> reventada... tus manos llenas de grasa...

(El ritmo cambia, se vuelve alegre, entusiasta,  
acompañado por un melodía de kora que recuerda El  
himno al amor<sup>19</sup>).

Lui : Asseyez-vous, madame, je vous en prie, faites comme chez vous. Enfin... évidemment, l'atelier ne peut pas être aussi "clean" que chez vous. Mais enfin... asseyez-vous.

Elle : Merci, vous êtes aimable. Faites vite, je n'ai pas beaucoup de temps. Juste une petite heure pour avaler une assiette de riz... Il faut revenir à temps pour coasser avec les bambins. S'il y en a un qui s'égare, les parents ne vous font plus confiance.

Lui : Vous avez le regard des personnes qui ne rêvent plus.

Elle : Moi? Tiens! ... Et à quoi le devine-t-on?

Lui : Il est terne. Plus encore... fuyant. Il ne cherche pas de point fixe. Il se satisfait d'errer dans le vague.

Elle : Tu confonds tou, toi : la fatigue d'avoir crié sur les bambins pendant toute la journée et la malchance de crever un pneu. Tu ne voudrais quand même pas que je danse de joie quand je tombe en panne sous cette canicule!?

Lui : Autant pour moi. Vous êtes institutrice, n'est-ce pas? Alors excusez-moi, maîtresse, d'avoir osé vous agresser. Mais laissez-moi vous dire qu'il ne tient qu'à nous de rire de nos malheurs. Pourquoi toujours se plaindre, quand on connaît la grâce de pouvoir expérimenter un projet fantastique : la vie?!

Elle : Non mais... que vas-tu imaginer? Je ne me plains

Él: Siéntese por favor, señora, está usted en su casa. Bueno... el taller no está tan "clean" como su casa. Pero, bueno... siéntese.

Ella: Gracias, es usted muy amable. Apúrese, no tengo mucho tiempo. Apenas una horita para zamparme un plato de arroz... Debo llegar a tiempo para croar<sup>20</sup> con los chiquitines. Si alguno se pierde, los padres ya no confían en nosotros.

Él: Usted tiene la mirada de las personas que ya no sueñan.

Ella: ¿Yo? ¡Mire usted!... ¿Y en qué se nota?

Él: Está apagada. Y más aún... esquiva. No busca un punto fijo. Se conforma con errar en lo vago.

Ella: Confundes todo. Es más bien el cansancio por haber gritado a los chiquitines durante todo el día y la mala suerte de que se me haya reventado una llanta. ¡¿No querrás que baile de gusto cuando me quedo sin poder circular con esta canícula?!

Él: Más a mi favor. Usted es profesora, ¿no? Bueno, discúlpeme, maestra, por haberme atrevido a agredirla de esa manera. Pero, déjeme decirle que no nos queda más que reírnos de nuestras desgracias. ¡¿Por qué quejarnos siempre, si podemos conocer la gracia de experimentar un proyecto tan fantástico: la vida?!

Ella: No, pero... ¿qué te estás imaginando? Yo no me

pas, moi. Un homme, un boulot, trois gosses, une villa à la Cité An 2000... Ce n'est sans doute pas le paradis ; mais pas non plus une situation à hurler contre le ciel! Et puis... Je t'ai demandé de me réparer une chambre à air, pas de t'introduire dans mon jardin secret.

Lui : Je voulais dire... Excusez-moi. Je ne voulais pas tirer le loquet du portillon de votre jardin secret. Loin de là...

*(Il montre un gros clou qu'il sort de la chambre à air)* Voilà le traître. Vous avez roulé sur un clou en acier trempé. Le clou a transpercé le pneu et déchiré la chambre à air en deux endroits. Voilà pourquoi tout s'est dégonflé d'un coup... Vous êtes plutôt veinarde... comme vous le faites remarquer. Lorsque la roue s'est dégonflée et que vous avez dérapé au feu rouge, un chauffard venant en sens interdit a failli vous écrabouiller!

Elle : La chance, j'en ai. J'en ai toujours eu... de la chance.

Lui : Eh oui! Même celle de tomber sur Buba, "le gentleman de la mécano", beau gosse... et qui accepte en plus de réparer la bécane à l'oeil.

Elle : Non, pas gratuitement. D'accord, je n'ai pas le moindre sou dans mon porte-monnaie, mais je promets de te rembourser demain à la première heure. Jamais je ne t'ai demandé de travailler "à l'oeil" pour moi. Pour qui me prends-tu, toi?

Lui : Pour ce que vous êtes, madame : une bien jolie dame! *(Elle esquisse un geste d'agacement)* Allons, du

quejo. Un hombre, una chamba, tres niños, una vila<sup>21</sup> en la Cité Año 2000.<sup>22</sup> No es el paraíso; ¡pero tampoco algo como para rugirle al cielo!<sup>23</sup> Y además... te pedí que me arreglaras la cámara de aire, no que entraras a mi jardín secreto.<sup>24</sup>

Él: Quería decir... Discúlpeme. No quería forzar el cerrojo de la puerta de su jardín secreto. Ni mucho menos.

*(Muestra un clavo grueso que saca de la cámara de aire)* Aquí está el traidor. Pasó sobre un clavo de acero templado. El clavo traspasó la llanta y desgarró la cámara de aire en dos lugares. Por eso se desinfló de golpe... Tuvo mucha suerte... como usted dice. Cuando la llanta se desinfló y usted se derrapó en el semáforo, ¡un salvaje que venía en sentido contrario por poco y la aplasta!

Ella: *(evasiva)* Tengo suerte. Siempre la he tenido... suerte.

Él: ¡Sí! Hasta de haberse topado con Buba, el "gentleman de la mecánica", guapo... y que además acepta reparar la bicimoto al ojo.<sup>25</sup>

Ella: No, gratuitamente no. Es cierto que no traigo ni un centavo en mi monedero, pero prometo pagártelo mañana a primera hora. Nunca te pedí que trabajaras "al ojo" para mí. ¿Por quién me tomas, eh?

Él: Por lo que usted es, señora: ¡una hermosa dama! *(Ella esboza un gesto de incomodidad)* Vamos, ¡tranquila!

calme! Faire la moue, ça gonfle la joue.

Poner mala cara, hincha las mejillas.<sup>26</sup>

Elle : C'est juste un service que tu me rends... comme je pourrais t'en rendre un, un jour. Les gens sont faits pour se prêter main forte, non?

Ella: Es sólo un favor que me haces... como podría hacerte uno yo, algún día. La gente fue hecha para tenderse la mano ¿no?

Lui : N'est-ce pas ce que j'ai dit avant d'inspecter la bécane... en constatant que vous hésitez?

Él: ¿No es lo que dije antes de revisar la bicimoto... cuando me di cuenta de que titubeaba?

Elle : Bon, d'accord. Mais rien ne t'autorise à juger mon regard, ni à faire des commentaires en le trouvant vague, planant, ou que sais-je encore. Compris?

Ella: Bueno, está bien. Pero nada te autoriza a juzgar mi mirada, ni a hacer comentarios como que la encuentras vaga, extraviada o que sé yo. ¿Entendido?

Lui : Compris, madame. Désolé... je ne savais pas que vous étiez encore au chapitre du regard. C'est fou ce qu'ils sont pédagogues, les "les instits". Revenir sur la même leçon... répéter, revenir, répéter... Vous devez être sur vos gardes, vous... avec ce regard de femme mal aimée par son mari volage ; une femme qui pourtant brûle d'envie de tout donner.

Él: Entendido, señora. Perdón... no sabía que usted seguía en el capítulo de la mirada. Los maestros, los "profes" están locos. Revisar la misma lección... repetir, revisar, repetir... Usted debería preocuparse... con esa mirada de mujer mal amada por su marido inconstante; una mujer que, sin embargo, arde en deseos de darlo todo.

Elle : Quoi?

Ella: ¿Qué?

Lui : Rien. Je n'ai rien dit. C'était juste pour parler. Excusez-moi. Je déteste le silence. Je dis n'importe quoi pour étouffer le silence. Surtout lorsqu'il y a en face de moi une cliente qui mérite qu'on ne taise pas d'éloges à son égard et qui donne envie de chanter un hymne à la beauté.

Él: Nada. No he dicho nada. Sólo quería platicar. Discúlpeme. Detesto el silencio. Digo cualquier cosa para sofocarlo. Sobre todo si se encuentra frente a mí una clienta que merece que uno, no escatime en elogios y que incita a cantar un himno a la belleza.

*(Il se met à chanter sur l'air que le joueur de kora exécute. Belle voix).*

*(Se pone a cantar junto con la melodía que ejecuta el intérprete de kora. Hermosa voz)*

Wakid al lamena maaki  
 Lissa ma liguita foto anaki  
 maï maï jimbila.  
 Avec la voix de tes yeux,  
 j'écris ma première lettre d'amour.  
 Ce soir, je te chante au fond de ma maison.  
 Les oiseaux reprennent tous en chœur.  
 Fina dunia de kalamna waït base  
 maï maï jimbila  
 rede waït bas...

Elle : (subjugée) Vous chantez admirablement.

Lui : Heureux de vous l'entendre dire. En fait, vous en avez la primeur. Cette chanson, je l'ai inventée séance tenante, pour vous.

Elle : Pas vrai?!

Lui : Juré-craché sur la tombe de ma mère où poussent des fleurs sauvages. Je dirige un petit orchestre qui répète tous les soirs dans ma bicoque. Maintenant qu'on n'a plus rien à faire de notre baccalauréat... nous revisitons la musique traditionnelle pour la mettre au goût du jour. Dans un an, notre premier concert. Ce sera le "boom". Oxygène à gogo, je vous promets! Rien à voir avec ce qui se fait habituellement.

Elle : Bachelier en rupture d'études : mécano le jour, griot la nuit...

Lui : Aucune incompatibilité... Il faut réinventer la vie à

Wakid al lamena maaki <sup>27</sup>  
 Lissa ma liguita foto anaki  
 maï maï jimbila.  
 Con la voz de tus ojos,  
 escribí mi primera canción de amor.  
 Esta noche, te canto desde el fondo de mi casa.  
 Los pájaros repiten a coro.  
 Fina dunia de kalamna waït base  
 maï maï jimbila  
 rede waït bas...

Ella: (embelesada) Canta usted estupendamente.

Él: Me alegra oírsele decir. De hecho, tiene usted la primicia, pues acabo de inventar la canción para usted.

Ella: ¿No es cierto?!

Él: Jurado y escupido<sup>28</sup> sobre la tumba de mi madre, donde nacen flores silvestres. Dirijo una pequeña orquesta que ensaya todas las noches en mi humilde casa. Ahora que no tenemos nada más que hacer con nuestro diploma de bachillerato, recuperamos la música tradicional para adaptarla al gusto actual. En un año, nuestro primer concierto. Será un "boom". Oxígeno a gogó<sup>29</sup> ¡Se lo prometo! Nada que ver con lo que se hace comúnmente.

Ella: Un bachiller que abandonó sus estudios; mecánico de día, griot de noche...

Él: No hay ninguna incompatibilidad... Hay que

tout moment. Demain appartiendra a ceux qui savent faire plein de choses à la fois. ... Tout à l'heure, madame, vous vouliez savoir à quoi je reconnaissais votre tristesse, n'est-ce pas? La réponse est simple : je sais lire dans le regard. Et comme les yeux sont la porte de l'âme...

(Evasif) Une jeune fille qu'on donne en mariage. Presque contre son gré de jeune fille. Elle y va comme le veau va à l'abattoir. Puis elle finit par aimer cet homme qui s'agitait autour d'elle. Le temps fait son drôle de manège : l'amour par habitude de vie... Il devient le père de ses enfants.

La griotte : Un enfant, deux enfants, trois enfants... six, sept. L'amour par devoir s'ajoute aux amours par peur et par habitude. Et elle réalise que pendant trois cent soixante-cinq nuits par an, à multiplier par cinquante ans de vie commune, elle devra partager le même lit que son monstre de mari... Mais celui-ci, peu à peu, s'éloigne d'elle. Et il s'absente de plus en plus souvent, gueulant très fort à la moindre tentative pour le retenir. C'est un conquérant, lui! Il aime retrouver, dans de très jeunes filles, la pucelle qu'il a rencontrée en vous tout au début. Il cherche d'autres caresses, veut entendre d'autres rires. Vos plats deviennent insipides à son goût... et pourtant il se met à grossir par la grâce des mets délicats cuisinés par les mains expertes des "deuxièmes bureaux". Plus tard, il trouve que vous avez le bassin un peu trop large, le ventre un peu trop relâché, les seins un peu trop flasques... surtout depuis que vous fabriquez de la marmaille.

reinventarse la vida en todo momento. El mañana pertenecerá a los que saben hacer muchas cosas al mismo tiempo... Hace un rato, madame, usted quería saber por qué percibí su tristeza, ¿no es así? La respuesta es simple: sé leer la mirada. Y como los ojos son la puerta del alma...

(Evasivo) Una jovencita que dan en matrimonio, casi contra su voluntad de jovencita. Va como el becerro al matadero. Después, termina amando a ese hombre que se movía alrededor de ella. El tiempo lleva a cabo extrañas maquinaciones: el amor por costumbre... Él se convierte en el padre de sus hijos.

La griot: Un hijo, dos hijos, tres hijos... seis, siete. El amor por obligación se suma al amor por miedo y costumbre. Y termina por darse cuenta de que durante trescientas sesenta y cinco noches al año, multiplicándolas por cincuenta años de vida en común, deberá compartir la misma cama que el monstruo de su marido... Pero éste, poco a poco, se aleja de ella. Y se ausenta cada vez más seguido, vociferando a la menor tentativa por retenerlo. ¡Él es todo un conquistador! Le gusta encontrar en jovencitas a la virgen que conoció en usted al principio. Busca otras caricias, desea escuchar otras risas. Sus platillos se volvieron insípidos, para su gusto... y sin embargo engorda por la gracia de los delicados manjares, cocinados por las manos expertas de las "segundas oficinas".<sup>30</sup>Más tarde, encuentra que usted tiene la pelvis demasiado ancha, el vientre demasiado caído, los senos demasiado flácidos... sobre todo desde que fabrica al chiquillerío.

Lui : ...Et ça gambade! Quant à vous... vous êtes condamné, comme au premier jour, à l'amour du veau qui va à l'abattoir!

Él: ...¡Y ellos brincoteando! En cuanto a usted... ¡está condenada, como el primer día, al amor del becerro que va al matadero!

Elle : Oh! Arrête ton char! Tu ne me connais pas, et tu ne sais rien des ménages, toi. Ne me raconte pas d'histoires!

Ella: ¡Ey! ¡Para tu carro! No me conoces, y no tienes ni idea de lo que es un matrimonio. ¡No me vengas con historias!

Lui : Pourtant, ça me fait du bien, à moi, d'en raconter... et à vous d'en écouter. Qui a dit que je parlais de vous? ... Je parle des femmes dont le regard ne sait plus se poser nulle part...

Él: Sin embargo, a mí me hace bien contarlas... y a usted escucharlas. ¿Quién dijo que yo hablaba de usted?... Yo hablo de las mujeres cuya mirada ya no sabe dónde posarse.

*(Il finit de gonfler la roue de la moto-bécane)* Voilà! C'est fait et bien fait. Parole de Bouba! Ça ne se ramasse pas à la pelle, les bacheliers mécanos. Mon job, je le fais correctement. Evidemment, ne garez pas votre engin au soleil ; la chambre à air se décollerait très vite.

*(Termina de inflar la llanta de la bici-moto)* ¡Ya está! Hecho y bien hecho. ¡Palabra de Buba! Los mecánicos bachilleres no se recojen con pala,<sup>31</sup> eh. Yo hago bien mi chamba. No se le vaya a ocurrir estacionar su vehículo bajo el sol; la cámara de aire se despegaría rapidísimo.

*(Sa voix se perd dans un brouhaha qui monte crescendo. Bruits de marché. Discussions, appels... Peu à peu se détache la voix de la griotte, claire vibrante)*

*(Su voz se pierde en un bullicio que va en crescendo. Ruidos de mercado. Discusiones, anuncios... Poco a poco se va desprendiendo la voz de la griot, clara, vibrante).*

6.

La griotte : Gens d'ici, gens d'ailleurs, écoutez bien l'histoire... une autre histoire...

C'était une petite vendeuse d'oranges. Elle avait treize ans, l'âge où les nichons pointent sous la chemise. Elle enrobait ses menus pieds dans la fine poussière brune du matin et criait les oranges avec l'onctuosité de la voix d'une petite fille de treize ans. Faut dire qu'elle n'avait plus que les oranges pour père et mère.

Un jour, pour ses oranges, une main lui tendit dix fois plus que le prix du plateau. La petite vendeuse d'oranges se retrouva dans l'arrière-boutique d'où sortait la main, cette main qui lui déchira sa petite flanelle blanche.

Elle avait oublié que lorsque la pièce est trop grosse, le mendiant devrait se méfier...

(Le brouhaha reprend pendant un moment puis s'estompe. Silence)

7.

Elle: Le lendemain, je t'ai apporté ton argent. Très tôt le matin, en allant en classe. Tu n'étais pas encore à ton

6.

La griot: Gente de aquí, gente de allá, escuchen bien la historia... otra historia...

Había una vez una pequeña vendedora de naranjas. Tenía trece años, la edad en la que las tetillas despuntan bajo la blusa. Envolvía sus menudos pies con el fino polvo café de la mañana y pregonaba las naranjas con la untuosidad de la voz de una niña de trece años. Cabe decir que sólo tenía a las naranjas como padre y madre.

Un día, por sus naranjas, una mano le ofreció diez veces más que el precio de la bandeja. La pequeña vendedora de naranjas se encontró en la trastienda, de donde salía la mano, esa mano que le desgarró su pequeña franela blanca.

Ella había olvidado que cuando la moneda es demasiado grande, el mendigo debe desconfiar.

(El bullicio vuelve por un momento, después se esfuma. Silencio).

7.

Ella: A la mañana siguiente te llevé el dinero. Muy temprano por la mañana, yendo a la escuela. No estabas

atelier. Il faisait frisquet ; je frissonnais dans cet air sec et glacé des matins de février...

Je n'ai cessé de penser à toi tout la matinée et j'ai libéré mes élèves avant la cloche : je ne voulais pas risquer de te rater. J'ai filé comme une folle pour te retrouver. Tu as refusé le billet de banque que je t'ai tendu.

Lui : Non, madame! Je ne prends jamais l'argent d'un soleil éteint. Cet argent est celui du soleil d'hier ; alors, gardez-le. De plus, vous m'en donnez bien davantage que le prix de mon travail. Pas correct! "Les gens ne sont-ils pas faits pour se donner la main?"

Elle : J'ai insisté. En vain. Alors, nous avons papoté. De tout, de rien. Je parlais beaucoup, comme si j'avais vraiment perdu la tête. En fait... tu avais mis le doigt sur ma plaie ouverte. Et, je ne sais pas pourquoi, j'ai formulé le vœu d'assister à tes répétitions.

Lui : Ta solitude... Ton homme qui ne se cachait même plus pour sortir, sans retenue et sans distinction avec des lycéennes, des secrétaires, des prostituées de luxe. Le besoin d'une revanche.

Elle : ...Plutôt le besoin d'une oreille attentive qui vous rassure et vous certifie que vous êtes encore une personne digne d'attention...Le besoin de renaître... Bref, j'étais une femme mal aimée, qui avait besoin de se donner parce que gorgée d'amour.

Lui : Et puis, un jour, c'est arrivé.

todavía en tu taller. Hacía un poquito de frío; tiritaba con ese aire seco y helado de las mañanas de febrero...

No dejé de pensar en ti durante toda la mañana y saqué a mis alumnos antes de que sonara la campana: no quería arriesgarme a perderte. Me fui como loca para encontrarte. Rechazaste el billete que te extendí.

Él: ¡No, señora! Nunca acepto el dinero de un sol extinto. Este dinero es del sol de ayer; así que guárdelo. Además, usted me dio mucho más de lo que cuesta mi trabajo. ¡No es correcto! "¿Acaso la gente no está hecha para echarse la mano?"

Ella: Insistí. En vano. Así que platicamos. De todo, de nada. Hablé mucho, como si hubiera perdido completamente la cabeza. De hecho... pusiste el dedo en mi llaga abierta. Y, no sé por qué, expresé el deseo de asistir a tus ensayos.

Él: Tu soledad... Tu hombre que ya no se escondía para salir, sin reserva y sin distinción, con colegialas, secretarias, prostitutas de lujo. La necesidad de una revancha.

Ella: ...Más bien la necesidad de un oído atento que lo tranquilice y que le garantice que todavía es una persona digna de atención... La necesidad de renacer... En pocas palabras, yo era una mujer mal amada, que tenía la necesidad de entregarse por estar llena de amor.

Él: Y, entonces, un día, sucedió.

Elle : Eh oui, c'est arrivé. C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une panne d'électricité en ville : coupure générale !

Ella: Sí, sucedió. Era una hermosa noche sin luna. Había un apagón en la ciudad: ¡corte general!

Lui : Nous sommes entrés à tâtons dans mon bouge. Nous avons allumé un bout de bougie qui traînait dans un recoin de la fenêtre. Puis, la bougie s'est éteinte.

Él: Entramos a hurtadillas a mi cuartucho. Prendimos un trozo de vela que estaba tirado en un rincón de la ventana. Después, la vela se apagó.

Elle : Ta main sur moi...

Ella: Tu mano sobre mí...

Lui : Ma main sur toi...

Él: Mi mano sobre ti...

Elle : Je tremblais.

Ella: Temblaba.

Lui : Je tremblais, moi aussi.

Él: Yo temblaba, también.

Elle : J'étais partagée entre l'angoisse de l'infidèle que j'allais devenir et le bonheur de la pucelle que j'avais été. Tu as ri... un éclat dans le noir. L'écho a décuplé ma frayeur et excité mon bonheur.

Ella: Estaba dividida entre la angustia de la infiel en la que me convertiría y la felicidad de la virgen que había sido. Te reíste... una carcajada en la oscuridad. El eco decuplicó mi temor y encendió mi dicha.

*(Ils se tiennent la main, se regardent longuement, tendrement. Puis, après un temps de silence, Lui s'en retourne se coucher sur son lit de mort en parlant)*

*(Se toman de la mano, se miran largo tiempo, tiernamente. Enseguida, después de un momento de silencio, Él se vuelve a acostar en su lecho de muerte hablando)*

Lui : Ce fut parfait. Aucun autre mot ne serait plus juste... Les autres nuits que nous nous sommes offertes ne furent pas moins heureuses. L'amour, pour nous, n'était pas répétition. Il était à chaque fois une aventure, une exploration, une visite dans un musée...

Él: Fue perfecto. Ninguna otra palabra sería más apropiada... Las otras noches en que nos ofrecimos no fueron menos felices. El amor, para nosotros, no era repetición. Cada vez era una aventura, una exploración, una visita a un museo...

Elle : Garde bien le souvenir de notre première nuit. Elle doit résister à la perfidie de l'oubli. Elle était simplement belle, Boubou...  
J'espère que tu l'as emportée dans ta tombe.

Ella: Guarda bien el recuerdo de nuestra primera noche. Debe resistir la perfidia del olvido. Fue simplemente hermosa, Buba...  
Espero que te la hayas llevado a la tumba.

*(Le joueur de flûte entonne un air mélancolique. Silence)*

*(El flautista entona una melodía melancólica. Silencio).*

## 8.

## 8.

Elle : Puis tu as commencé à fondre. De fréquents malaises. Tu semblais marcher sur des oeufs.

Ella: Luego comenzaste a hundirte. Frecuentes malestares. Parecías caminar sobre huevos.

Ta copine, revenue de ses frasques mondaines, nous a offert une de ces scènes mémorables. Toute une chambre mise sans dessus dessous, les rideaux déchirés, les assiettes brisées... Il faut vraiment être insensée pour agir ainsi.

Tu compañera, recién llegada de sus andanzas, nos regaló una de esas escenas memorables. Toda la habitación quedó sin pies ni cabeza, las cortinas rasgadas, los platos rotos... Hay que estar completamente loca para actuar así.

Et puis, elle t'a quitté tambour battant. Chaque fois que je te demandais comment tu allais, tu me répondais...

Y después, te abandonó al son del tambor.<sup>32</sup> Cada vez que te preguntaba cómo te sentías, me respondías...

Lui : Je vais comme le nuage. Parfois il est soufflé ; parfois il ne l'est pas...

Él: Voy como la nube. A veces inflada, a veces no...

Elle : Pour toi, chaque fait, chaque geste, désormais se chargeait d'une profonde signification. Une âme s'était introduite en chaque objet. Je te surprénais, caressant ton démonte-pneu ou ta kora, comme on le fait à une personne que l'on aime. Quand mon regard s'attardait sur toi, tu me souriais, l'air de dire...

Ella: Para ti, a partir de ahora, cada hecho, cada gesto se cargaba de un profundo significado. Un alma se había introducido en cada objeto. Te sorprendía acariciando tu desmontador o tu kora, como a una persona que se ama. Cuando mi mirada se entretenía en ti, tú me sonreías, como diciendo...

Lui : Ma kora me manquera. Je crois que je serai absent au "Grand Concert Oxygène". La kora, elle, y sera quand même ; mais seule, sans les doigts de son "maître".

Él: Mi kora me hará falta. Creo que no estaré en el "Gran Concierto Oxígeno". La kora sí estará ahí, a pesar de todo; pero sola, sin los dedos de su "amo".

Elle : Puis, tu as entrepris de préparer ce concert avec frénésie, avec acharnement. Je ne comprenais pas que tu puisses conserver cette volonté de fer, tout en sachant l'impasse.

Ella: Después, te pusiste a preparar ese concierto con frenesí, con empeño. No entendía cómo podías conservar esa voluntad de hierro, aún conociendo el callejón sin salida.

Lui : Le nuage doit laisser des gouttes de pluie avant de s'évanouir.

Él: La nube debe dejar unas gotas de lluvia antes de desvanecerse.

Elle : Un soir, tu as organisé une séance de réflexion avec tes compagnons. Tu ne leur avais pas encore révélé que tu étais très malade. Fatigue, malaises... sans plus. La répétition se transforma en une espèce de causerie autour de la maladie.

Ella: Una noche, organizaste una sesión de reflexión con tus amigos. Todavía no les habías revelado que estabas muy enfermo. Fatiga, malestares... nada más. El ensayo se transformó en una especie de charla en torno a la enfermedad.

Faire le tour d'une question qu'on n'ose pas se poser !

¡Dar vueltas a un tema que no nos atrevemos a tocar!

Ce soir-là, tu étais très détendu, sans ressentiment, sans peur. Au contraire, débordant d'humour. Je n'ai jamais compris d'où te venait cette force. En tout cas, pas du corps qui, lui, était visiblement de plus en plus faible.

Esa noche, estabas muy relajado, sin resentimientos, sin miedo. Al contrario, de muy buen humor. Nunca entendí de dónde te venía esa fuerza. En todo caso, no del cuerpo, pues cada vez se veía más débil.

*(Les griots et les musiciens s'animent, accordent leurs instruments, improvisent)*

*(Los griots y los músicos se animan, afinan sus instrumentos, improvisan).*

Lui : "S" comme Syndrome, "I" comme Inventé, "D" comme décourager, "A" comme Amoureux. Syndrome Inventé pour Décourager les Amoureux !

Él: "S" como Síndrome, "I" como inventado, "D" como desanimar, "A" como amantes. ¡Síndrome inventado para desanimar a los amantes!

C'est pour plaisanter que je dis cela. ...Le syndrome est bien réel, ce n'est pas un leurre. Mais "inventé" par qui ? Et pour quoi ? Me dira-t-on si c'est vraiment pour décourager les amoureux ?

Le joueur de kora : Moi, j'affirme qu'à l'origine, on a fabriqué le mal en laboratoire pour réduire le nombre d'habitants sur la terre. Surtout les nègres et les Chinois. (Ironique) C'est encore un coup du nègre maudit par Dieu pour avoir voulu baiser toutes ses créatures. Les noirs baisent tout : singes, chèvres, éléphants, girafes, veaux, vaches, moutons, couvées... scorpions et araignées ! (En colère) Et qui baise le noir depuis toujours ?! Ne serait-ce pas le blanc qui veut faire du fumier de nos cadavres ? Du bon fumier nègre pour gaver la terre de son prochain Jardin d'Eden ?

Le griot : Mieux vaut en rire. Complètement maboules, ces gens-là ! Singes verts, singes d'Afrique... Il faut être tordu pour s'imaginer que nous faisons l'amour avec des bêtes. D'autant que nous, nous pouvons épouser plusieurs femmes : trois, cinq, dix, cent si l'on veut... Et s'il faut une preuve de plus, il y a des siècles que nos ancêtres, grands-pères et pères mangent les singes. Sans le moindre petit bobo. ... Des histoires de fous, je vous dis !

Elle : Alors je leur ai raconté la fable. Les animaux malades de la peste recherchaient le coupable des crimes les plus odieux, sensé être à l'origine de la colère du ciel. Tous les puissants avouèrent qu'ils avaient, par-ci par là, dévoré quelques autres bestioles étourdies. Le lion en vint même à confesser qu'il lui était arrivé d'oser manger - parfois - l'homme. On lui rétorqua que c'était après tout

Lo digo en broma. ...El síndrome en verdad existe, no es un engaño. Pero "inventado" ¿por quién? ¿Y por qué? ¿Me dirán si es realmente para desanimar a los amantes?

El intérprete de kora: Yo afirmo que, al principio, la enfermedad se fabricó en laboratorio para reducir el número de habitantes en la tierra. Sobre todo los negros y los chinos. (Irónico) Es otra trastada del negro<sup>33</sup> maldecido por Dios, por haber querido cogerse a todas sus criaturas. Los negros se cogen todo: monos, cabras, elefantes, jirafas, becerros, vacas, borregos, gallinas... escorpiones y jarañas! (Con rabia) ¿Y quién se ha cogido siempre al negro?! ¿No será el blanco que quiere hacer abono con nuestros cadáveres? ¿Buen abono negro para nutrir la tierra de su próximo jardín del Edén?

El griot.- Más vale reirse. ¡Esa gente está totalmente pirada! Monos verdes, monos de África... Hay que tener la mente retorcida para imaginar que hacemos el amor con animales. Si podemos casarnos con muchas mujeres: tres, cinco, diez, cien si queremos... Y por si hiciera falta alguna otra prueba, hace ya más de varios siglos que nuestros ancestros, abuelos y padres, comen monos sin ningún rasguñito... les digo, son historias de locos.

Ella: Entonces les conté la fábula. Los animales enfermos de peste buscaban al culpable de los crímenes más aberrantes, señalado como el supuesto origen de la cólera del cielo. Todos los poderosos confesaron que, por aquí o por allá, se habían devorado a uno que otro animalillo atolondrado. Incluso el león confesó haber tenido la osadía de comerse -alguna vez- al hombre. Se le

beaucoup d'honneur fait aux victimes... Puis vint le tour de l'âne. Le pauvre baudet ! Il avoua avoir tondu le pré du bout de sa langue. Et tous de le condamner : manger l'herbe d'autrui, quel crime abominable !

Comme il disait vrai, le fabuliste. "Que vous soyez riches ou pauvres, les jugements de la Cour vous rendront blancs ou noirs".

*(Les griots et les musiciens jouent des instruments avec frénésie)*

La fable vous avait tous amusés. De même que toutes les autres histoires qui égrenèrent la soirée et qui chauffèrent les gorges. La répétition, ce jour-là, fut une véritable fête...

J'en avais oublié que mon mari revenait de voyage. Il m'a battue lorsque je suis entrée à minuit. Mais j'ai senti les coups passer comme des tapes amicales.

*(Elle rit. Boubou attire discrètement le joueur de kora et lui parle à voix basse)*

Lui : Je mourrai sans doute bientôt. Sûrement même... Je suis très malade. J'ai...

Le joueur de kora : Tais-toi, Boubou, j'ai deviné.

Lui : Tu reprendras mon atelier. Je te le donne. ...Veux-tu ? Tu y joueras de la musique. Notre concert partira du tas de pneus pour envahir le monde. Pour moi, et pour Amina.

replicó que después de todo había sido un gran honor para las víctimas... Luego vino el turno del asno. ¡El pobre burro! Confesó haber podado un pastizal con la punta de la lengua. Y todos lo condenaron: ¡comerse la hierba del prójimo, qué crimen tan abominable!

Qué razón tenía el fabulista. "Según sean ricos o pobres, el juicio de la corte los volverá blancos o negros".

*(Los griots y los músicos tocan los instrumentos con frenesí).*

La fábula los había divertido a todos ustedes. Al igual que todas las demás historias que desgranaron durante la velada y que calentaron las gargantas. Ese día, el ensayo fue una verdadera fiesta...

Se me había olvidado que mi marido volvía de viaje. Me golpeó cuando regresé a media noche. Pero sentí que los golpes pasaron como palmadas amigables.

*(Ella ríe. Buba llama discretamente al intérprete de kora y le habla en voz baja).*

Él: Pronto moriré, sin duda. Incluso, con seguridad... Estoy muy enfermo. Tengo...

El intérprete de kora: Calla Buba, ya me lo imaginé.

Él: Te quedarás con mi taller. Te lo doy... ¿Lo quieres? Ahí podrás tocar. Nuestro concierto partirá del montón de llantas a invadir el mundo. Por mí y por Amina.

Je te la confie, Amina. Elle est très belle n'est-ce pas ? Tu nous feras danser, elle et moi, sur le chemin de Kosso...

Te encargo a Amina. ¿Es muy bella, no? Tú nos harás bailar, a ambos, en el camino hacia Kosso...

(Il retourne lentement vers son lit de mort sur lequel il s'assoit. Silence)

(Regresa lentamente a su lecho de muerte y se sienta sobre él. Silencio).

## 9.

Elle : Tes compagnons ne venaient plus te voir. Ta famille a consulté des devins guérisseurs ; quatre ou cinq, des plus puissants. Au début.

## 9.

Ella: Tus amigos ya no venían a verte. Tu familia consultó a adivinos curanderos; cuatro o cinco, de los más poderosos. Al principio.

La griotte : Puis les gens se sont lassés. L'imán et le curé ont affirmé mordicus que Bouba menait une vie dont Dieu a honte et que la maladie était, pour le Tout Puissant, une façon de lui tirer les oreilles. Ceux, rares, qui se hasardaient encore à lui rendre visite, se tenaient debout, loin de son lit, juste le temps de se rendre compte qu'il tenait encore...

La griot: Luego la gente se cansó. El imán y el cura se empeñaron en afirmar que Buba llevaba una vida de la que Dios se avergonzaba y que, para el Todopoderoso, la enfermedad era una forma de jalarle las orejas. Los pocos que todavía se atrevían a visitarlo, se quedaban parados, lejos de su cama, sólo el tiempo exacto para darse cuenta de que seguía vivo...

Elle : Moi, je me laissais aller à la douleur, parce que je savais que bientôt le mal nous séparerait... Pourtant, quand je refusais de me coiffer et que je laissais les cheveux en bataille... quand je saisisais, au hasard, une camisole délavée, un pagne froissé pour m'habiller, tu me disais...

Ella: Yo me dejaba llevar por el dolor, porque sabía que pronto el mal nos separaría... Sin embargo, cuando me negaba a peinarme y me dejaba el cabello en batalla...<sup>34</sup> cuando, al azar, tomaba un camisón deslavado, un pareo arrugado para vestirme, tú me decías...

Lui : Tu n'es pas un mécano, que je sache, pour être pleine de cambouis. Fais-toi coquette. Lave-toi à grandes eaux avec un savon parfumé. Frotte-toi énergiquement à l'écorce végétale. Ça ravive le sang sous la peau.

Él: Que yo sepa tú no eres un mecánico, para estar llena de grasa. Ponte coqueta. Báñate con mucha agua y con un jabón perfumado. Frótate fuerte con cortezas vegetales. Eso reaviva la sangre bajo la piel. No olvides

N'oublie pas de te passer de la pommade dans le coins et recoins de la peau. Tu as tort de penser qu'on perd son temps à se bichonner. Il faut, dans la vie, des moments où l'on s'occupe de soi-même. On se redécouvre alors comme un être de chair. On se souvient qu'on est une pâte montée sur un échafaudage avec des mécanismes bien huilés. On redécouvre que sur la tête qui pense, il y a des cheveux ; qu'au bout des pieds qui marchent, il y a des orteils et des ongles.

Ensuite tu enfiles une belle camisole. Ou plutôt un grand boubou basin qui met en valeur ta prestance ! Et puis...pich ! pich ! pich ! un parfum pour rallier les mauvaises humeurs et attirer le regard de tous les mâles que tu rencontres... Prescription contre la désespérance !

Elle : Merci, docteur ! Mais on ne prescrit pas une ordonnance à un cadavre. Il faut en avoir conscience : nous sommes morts. Je dis...

Lui : Des bêtises, rien que des bêtises. Tu tiens bien mieux que moi. Et personne ne réalise que tu es malade, toi aussi... Tu sais pourtant qu'à la première personne, mourir ne se conjugue jamais ni au présent, ni à l'imparfait. N'est-ce pas "maîtresse" ? ... La mort est une affaire du futur.

*(Elle le rejoint sur son lit de mort, s'assoit à ses côtés)*

Elle : Pour nous, elle est hélas affaire de l'instant. Elle confond les temps. Elle est tassée dans nos membres, infiltrée dans nos veines comme un ténia dans la panse du porc. Elle nous suce, nous vide de notre sève. Que

ponerte crema en cada rincón y recoveco de la piel. Haces mal en pensar que perdemos el tiempo arreglándonos. En la vida, son necesarios los momentos en los que nos ocupamos de nosotros mismos. Así, nos redescubrimos como un ser de carne. Nos acordamos de que somos una masa montada en una estructura con mecanismos bien aceitados. Redescubrimos que en la cabeza que piensa, hay cabellos; que en la punta de los pies que caminan, hay dedos y uñas.

Después ponte una prenda bonita. ¡O mejor un gran bubú bombasí<sup>35</sup> que realce tu porte! Y luego... ¡pch! ¡pch! ¡pch! un perfume para ahuyentar los malos humores y atraer la mirada de todos los machos que te encuentres... ¡Prescripción contra la desesperanza!

Ella: ¡Gracias, doctor! Pero no se le prescribe una receta a un cadáver. Debemos tener conciencia: estamos muertos. Digo...

Él: Tonterías, nada más que tonterías. Estás mejor que yo. Y nadie se da cuenta de que tú también estás enferma... Pero, como tú bien sabes, morir no se conjuga ni en presente, ni en imperfecto en primera persona. ¿No es así, mi maestra querida? ... La muerte es cosa del futuro.

*(Se acerca a él en su lecho de muerte y se sienta a su lado).*

Ella: Para nosotros, lamentablemente es cosa del instante. Confunde los tiempos. Está apilada en nuestros miembros, infiltrada en nuestras venas como una tenia en la panza del puerco. Nos chupa, vacía nuestra savia. ¿Qué

sommes-nous ? ... Une ruine... une odeur de mort... un arbre glabre, dénudé de ses feuilles, qui héberge dans ses racines toutes les termites rouges de la terre... Le pire, c'est de l'avoir aussi dans la tête. Elle nous dévoile cruellement notre vanité... la vanité de l'existence. Elle nous jette violemment à la face la sinistre vérité : nous sommes rien ! Un "rien" éclaboussant. ... Ne crois-tu pas que c'est troublant, Bouba ?

Lui : Je mourrai bientôt. Tu me suivras peu de temps après... ou peut-être bien longtemps après... mais tu verras : chez nous, la mort est belle.

Le joueur de flûte : Elle est fille sublime que l'on accompagne de cris de joie pour ses noces et que l'on pare de bijoux rutilants et étincelants.

Elle : J'ai tout à coup le sentiment étrange que le regard des autres n'a plus de place en moi...

Lui : C'est cela, notre victoire. Il faut refuser de se laisser emprisonner dans la corbeille des idioties qu'on raconte. Ce n'est pas parce qu'on n'existe plus dans le regard des autres qu'il faut refuser d'ÊTRE à nos propres yeux. Laissons-leur la charge de nous gommer. Nous avons mieux à faire...

Elle : J'ai peine à imaginer que chacun sue eau et sang pour faire de sa parcelle de vie un jardin planté de légumes, un verger d'orangers, quelque chose de palpable – un homme, un maçon, une commerçante, un musicien, un père, une mère de famille, un syndicaliste, un joueur de pétanque, un cruciverbiste – et qu'un jour,

somos?... Ruinas... un olor a muerte... un árbol lampiño, despojado de sus hojas, que aloja en sus raíces a todas las termitas rojas de la tierra... Lo peor es traerla también en la cabeza. Nos revela cruelmente nuestra vanidad... la vanidad de la existencia. Nos arroja violentamente a la cara la siniestra verdad: ¡no somos nada! Un "nada" que salpica. ... ¿No crees que es perturbador, Buba?

Él: Pronto moriré. Me seguirás al poco tiempo... o tal vez mucho tiempo después... pero ya verás: entre nosotros, la muerte es bella.

El intérprete de kora: Es una joven sublime que acompañamos con gritos de alegría en sus nupcias y que ataviamos con joyas rutilantes y destellantes.

Ella: De pronto, tuve el extraño sentimiento de que la mirada de los otros ya no tiene un lugar en mí...

Él: Eso es nuestra victoria. No hay que dejarse atrapar en la cesta de idioteces que se cuentan. No porque ya no existamos en la mirada de los demás, debemos negarnos a SER ante nuestros propios ojos. Dejémosles la tarea de borrarlos. Tenemos mejores cosas que hacer...

Ella: Me cuesta trabajo imaginar que cada quien suda agua y sangre para hacer de su parcela de vida un jardín lleno de verduras, un huerto de naranjas, algo palpable – un hombre, un albañil, una comerciante, un músico, un padre, una madre de familia, un sindicalista, un jugador de petanca,<sup>36</sup> un crucigramista -, y que un buen día,

comme par la malédiction, il faut vivre avec ce sentiment d'être un désert...

Lui : Pas un désert ! Un nuage qui passe... mais qui laisse tomber quelques gouttes de pluie.

Elle (dans un cri) : Bouba !

(Elle quitte lentement le lit de mort, après un dernier geste d'amour. Ambiance d'outre-tombe)

Lui : Amina, sois forte. Je te précède. Je t'attends.  
(Les griots et les musiciens entament une danse funèbre)

como por maldición, haya que vivir con ese sentimiento de ser un desierto...

Él: ¡No un desierto! Una nube que pasa... pero que deja caer algunas gotas de lluvia.

Ella (en un grito): ¡Buba!

(Ella abandona lentamente el lecho de muerte, después de un último gesto de amor. Ambiente de ultratumba)

Él: Amina, sé fuerte. Te precedo. Te espero.  
(Los griots y los músicos emprenden una danza fúnebre).

## 10.

La griotte : J'ai discuté le prix de l'homme. Au marché d'aujourd'hui, il a valeur d'une petite calabasse de bière. Alors, je ne l'ai pas acheté.

Hier, sa peau était une crinière de lion, ses jambes se plantaient dans la chair profonde de la terre. Et la cime de sa tête grondait le ciel.

Au marché d'aujourd'hui, il est vautré sur les étalages, dans la poussière et le bric-à-brac. Il est là et les mouches s'agglutinent sur lui. Venez le voir ! Venez voir l'homme dans ses excréments.

Vous qui vous êtes attroupés comme des mouches... vous

## 10.

La griot: Discutí el precio del hombre. En el mercado de hoy, tiene valor de una pequeña calabaza de cerveza. Por eso, no lo compré.

Ayer, su piel era una melena de león, sus piernas se plantaban en la carne profunda de la tierra. Y la cima de su cabeza hacía retumbar al cielo.

En el mercado de hoy, está tirado en los puestos, dentro del polvo y las baratijas. Está ahí y las moscas se aglutinan encima de él. ¡Vengan a verlo! Vengan a ver al hombre en sus excrementos.

Ustedes que se agolpan como moscas... ustedes que

qui regardez l'homme, la bête curieuse... dites-moi... quel est son prix ?  
(Air de flûte funèbre)

miran al hombre, el animal curioso... díganme... ¿cuál es su precio?  
(Melodía de flauta fúnebre)

11.

11.

Lui : Je ne suis plus qu'une pestilence qui se lève comme un orage. Une pestilence qui balaie le vent et étouffe les feux follets du cimetière. Plus de peau... Elle s'en est allée, ma peau, celle qui résistait encore sur les os. Elle s'en est allée avec l'appétit vorace des mouches. Il ne reste plus que de la viande blanche, aride, sans le sang ; des carrés de viande dont les fibres se soulèvent, tremblotent et grommellent. En dedans de ma chair, ils sont une légion, les asticots de neige qui vont et viennent... Mais je n'ai plus mal. Je me réjouis de n'avoir plus mal. Surtout de n'avoir plus faim. Car les morts n'ont pas faim. Et ça, c'est formidable !

Él.- No soy más que una pestilencia que se desata como una tormenta. Una pestilencia que barre el viento y asfixia los fuegos fatuos del cementerio. No más piel... Se fue, mi piel, la que aún se aferraba a los huesos. Se fue con el apetito voraz de las moscas. Sólo queda carne blanca, árida, sin sangre; cuadrados de carne cuyas fibras se desprenden, tiemblan y gruñen. Dentro de mi carne, las larvas de nieve que van y vienen son una legión... Pero ya no me duele. Me alegro de que ya no me duela. Sobre todo de ya no sentir hambre. Pues los muertos no tienen hambre. Y eso, ¡es formidable!

Le griot :

Les morts n'ont pas faim,  
les morts ne toussent plus  
les morts n'ont plus les poumons percés,  
les morts n'ont plus besoin de papier-toilette  
Tu me diras qu'ils ne peuvent pas non plus  
laver un carburateur de moto-bécane en sifflotant...  
Tu me diras qu'ils ne peuvent plus  
Séduire une institutrice qui a froid dans son couple.  
Les morts, eux, n'ont pas froid dans son couple.  
Parfois, ils ouvrent leur tombe

El griot:

Los muertos no tiene hambre,  
los muertos ya no tosen  
los muertos ya no tienen los pulmones perforados.  
los muertos ya no necesitan papel sanitario  
Me dirás que tampoco pueden  
lavar el carburador de una bici-moto silbando...  
Me dirás que ya no pueden  
seducir a una institutriz que siente frío en su pareja.  
Los muertos, no sienten frío en su pareja.  
A veces, abren sus tumbas

et alors, ils brûlent, Ils rutilent, ils étincellent  
dans la nuit noire.  
Mais on dit qu'il leur reste l'amour.  
Et ça, c'est formidable!

Lui : Nous serons des millions de viandes pour fermenter la terre au pied de frangipanes, des palétuviers, des cocotiers, des figuiers, des filao, des fleurs vermeilles, or, violettes, oranges, ciel... fleurs arc-en-ciel...

*(Le joueur de flûte joue à nouveau l'air funèbre)*

Elle : Je porte encore en moi ces paroles tranchantes que tu murmurais sur ton grabat. J'en souffre, tu sais... Il aurait mieux valu, pour nous deux, que nous soyons partis ensemble, au même coucher de soleil. On nous aurait étalés, l'un à côté de l'autre, à jamais.

Peut-être aurions-nous dû accepter le sacrifice... sur le pont. Te souviens-tu ? Tu te souviens bien sûr ! Tu m'as fixé un rendez-vous sur le pont. C'était une nuit de lune blanche et pleine...

Lui : Un pont. Des tonnes de béton dans la terre pour voyager allègrement d'une rive à l'autre rive, sans se mouiller. Une victoire des hommes sur le fleuve impétueux, sur la nature hostile. Oh oui, ils sont très intelligents, les hommes. Capables de beaucoup de choses heureuses... lorsqu'ils le veulent. ... Mais le pont, ils l'ont aussi bâti pour aller donner le fouet aux paysans de l'autre côté du fleuve. Le fouet sur le dos, c'est plus de coton à la saison sèche ! ... C'est merveilleux un pont. Mais ce qu'on peut y être seul ! Seul, malgré le joyeux murmure du fleuve, la

y entonces, arden, rutilan y destellan  
en la noche negra.  
Pero, se dice que les queda el amor.  
Y eso, ¡es formidable!

Él: Seremos millones de carnes para fermentar la tierra al pie de los franchipanes, de los mangles, de los cocoteros, de las higueras, de las casuarinas, de las flores bermejas, doradas, violetas, naranja, cielo... flores arcoiris...

*(El flautista toca de nuevo una melodía fúnebre)*

Ella: Aún llevo conmigo esas palabras tajantes que murmurabas sobre tu camastro. Esto me hace sufrir, sabes... Hubiera sido mejor, para los dos, haber partido juntos, con la misma puesta de sol. Nos habrían tendido, uno al lado del otro, para siempre.

Tal vez debimos haber aceptado el sacrificio... en el puente. ¿Te acuerdas? ¡Claro que te acuerdas! Me citaste en el puente. Era una noche de luna blanca y llena...

Él: Un puente. Toneladas de hormigón en la tierra para viajar alegremente de una orilla a la otra orilla, sin mojarse. Una victoria de los hombres sobre el río impetuoso, sobre la hostil naturaleza. Oh sí, los hombres son tan inteligentes. Capaces de muchas cosas buenas... cuando quieren... Pero también construyeron el puente para ir a dar de latigazos a los campesinos del otro lado del río. ¡El látigo sobre la espalda significa más algodón en la estación seca!<sup>37</sup>... Un puente es algo maravilloso. ¡Pero acaso puede uno estar solo, ahí! Solo, a pesar del alegre

gambade des fretins, la rumeur de la cité, le cri des amours dans les maisons, la folie de vivre des bars-dancings...

Regarde le fleuve. Ce serait beau si nous y plongeons ensemble, n'est-ce pas? Ici, l'eau souffre d'une plus grande fièvre. Son lit lui se dérobe de son étreinte... dans un tourbillon noir et violent. Ça te dirait? Ensemble, enlacés?

Nous serions comme des offrandes aux dieux des profondeurs. Des trésors sacrifiés aux dieux de l'argent. Tu sais, elles étaient honorées, les vierges qu'on offrait autrefois en sacrifice. Pourquoi ne serions-nous pas honorés, nous aussi, avec tout ce tapage autour nous.

Ce serait beau si nous pouvions sauter là, maintenant, en ne formant plus qu'un seul corps. Seuls : deux amants sans témoins pour jouir à fond de notre solitude.

Elle : Je me blottis contre ta poitrine.

Lui : Une belle revanche sur les charognards qui attendent de se délecter du rictus amer sur nos lèvres de morts.  
Simple : je t'enlace...

Elle : Je t'enlace moi aussi. Tu ne pèses plus, Bouba !

Lui : Nous comptons ensemble jusqu'à six, nous prenons un grand bol d'oxygène... et à sept, hop, le grand saut dans le vide. A jamais réunis, nous traverserions trois mondes : celui de la terre, celui de l'air, celui de l'eau... pour atteindre l'horizon, celui du feu. Ce serait beau, n'est-ce

murmullo del río, del brincoteo de las morrallas, del rumor de la cité, del clamor de los amores en las casas, de la locura de la vida de los bares dancing...

Mira el río. Sería hermoso si nos lanzáramos juntos, ¿no? Aquí, el agua padece una fiebre más intensa. Su cauce huye de sus brazos... en un torbellino negro y violento. ¿Te gustaría? ¿Juntos, enlazados?

Seríamos como ofrendas para los dioses de las profundidades. Tesoros sacrificados a los dioses de la plata. En otros tiempos las vírgenes que se ofrecían en sacrificio eran honradas, sabes. ¿Por qué no habríamos de ser honrados también nosotros, con todo ese alboroto a nuestro alrededor.

Sería hermoso si pudiéramos saltar, ahora, como un solo cuerpo. Solos: dos amantes sin testigos para gozar plenamente de nuestra soledad.

Ella: Me acurruco en tu pecho.

Él: Una hermosa revanche contra los carroñeros que esperan deleitarse con el rictus amargo en nuestros labios de muertos. Simple: te abrazo...

Ella: Te abrazo también. ¡Ya no pesas, Buba!

Él: Contamos juntos hasta seis, tomamos una bocanada de oxígeno... y en el siete, pum, el gran salto al vacío. Para siempre unidos, atravesaríamos tres mundos: el de la tierra, el del aire, el del agua... y, para alcanzar el horizonte, el del fuego. Sería hermoso, ¿no, Amina? Nadie

pas, Amina ? Personne ne nous retrouverait. Portés disparus. Dévorés par les dieux...

nos encontraría. Desaparecidos. Devorados por los dioses...

Elle : Je t'embrasse. Nous nous serons très fort. Nous ne sommes plus qu'une boule d'amour fondue. Un, deux... J'avais attendu avec impatience ce moment-là où nous déciderions d'être les maîtres du reste de nos vies. Arracher à la vie ce qu'elle nous a usurpé. Etre victorieux, à deux.

Ella: Te beso. Nos estrechamos fuertemente. No somos más que una bola de amor fundida. Uno, dos... Había esperado con impaciencia ese momento en el que decidiríamos ser los dueños del resto de nuestras vidas. Arrancarle a la vida lo que nos ha usurpado. Salir victoriosos, los dos.

Le joueur de flûte : Trois, quatre...

El flautista: Tres, cuatro...

Elle : Je te serre très fort dans mes bras et je sens un immense soulagement.

Ella: Te estrecho muy fuerte entre mis brazos y siento un inmenso alivio.

Le joueur de flûte : Quatre, cinq...

El flautista: Cuatro, cinco...

Elle : Nous sommes les deux ailes du ramier qui va partir à la découverte du monde...

Ella: Somos las dos alas de la torcaz que partirá al descubrimiento del mundo...

Le griot : Le 24... le 24... le 24...

El griot: El 24... el 24... el 24...

Lui : Non ! On ne peut pas sauter dans l'eau, Amina. Nous n'avons pas le droit de détruire ce que nous n'avons pas créé : la vie. Notre destin est de souffrir en silence, jusqu'au bout, Amina... ainsi soit-il.

Él: ¡No! No podemos saltar al agua, Amina. No tenemos derecho a destruir lo que no hemos creado: la vida. Nuestro destino es sufrir en silencio, hasta el final, Amina... así sea.

## 12.

Le joueur de kora exécute un air guilleret qui brise la mélancolie et introduit une ambiance de fête. Tour à tour, le griot, la griotte, le joueur de flûte et le joueur de kora racontent, chantent et jouent les personnages dont ils relatent l'histoire.

Le griot :

Un soir dans un bistrot  
zouk, rumba, boléro  
on boit, on fait des rots  
on s'éclate, fort et haut.

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

Le griot:

Une serveuse vient à passer  
Pose à la table au pied cassé  
Des bouteilles d'bière bien tapée  
Des brochettes d'agneau braisées.

La griotte: Et on boit ! Et on boit

Le griot:

A la table au pied cassé,  
quatre mecs bien baraqués.  
Ils s'envoient à plein gosier  
des rasades de bière glacée  
et dévorent sans rechigner  
des morceaux d'agneau pimenté.

## 12.

El intérprete de kora ejecuta una melodía alegre que rompe con la melancolía e introduce un ambiente de fiesta. Por turnos, el griot, la griotte, el flautista, y el intérprete de kora, cuentan, cantan y actúan los personajes cuya historia relatan.

El griot:

Una noche de jaleo  
zouk, rumba y bolero,  
bebemos y eructamos,  
con vigor nos enfiestamos.

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y bebemos!

El griot:

Una mesera hace su entrada.  
Pone en la mesa desvencijada,  
botellas de cerveza bien helada,  
brochetas de cordero rostizadas.

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y bebemos!

El griot:

En esa mesa devencijada  
cuatro tipos, bastante dotados  
saborean a gznate desatado,  
vasos llenos de cerveza helada,  
y devoran también sin enfado,  
carne de cordero enchilada

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

Le joueur de kora : Mais qu'avez-vous donc contre un bon temps de détente ? Quand après une journée de dur labeur, sortant de ces bureaux où ils s'ennuient à ne rien faire, les gens décident de noyer leurs soucis dans un verre de bière ? Ont-ils tort ?

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

Le griot :

Les quatre gars savent rigoler,  
se tiennent le ventre, rassasiés,  
avalent la bière et rient encore  
en parlant de plus en plus fort.

La griotte : Et très curieux, tu tends l'oreille.

Le griot (*soudain plus sérieux*) : Ils parlent de... chaussettes. La serveuse est penchée pour présenter les plats. L'un d'eux, une dame-jeanne, un vrai tonnelet, promène sa main boudinée sur la croupe rageuse de la serveuse. Elle fait la moue, lance un "Miiiischpp, je ne veux pas, hein !" ... mais semble ravie et consentante.

La griotte : Et on boit ! Et on rit ! Et on continue à parler de chaussette.

Le griot : Le premier raconte que, quatre fois, il chaussa la chaussette alors qu'il était en pleine forme...

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y bebemos!

El músico de kora: Pero, ¿qué tienen ustedes contra un buen momento de esparcimiento? ¿Cuándo, después de una jornada de arduo trabajo, al salir de esas oficinas, donde uno se aburre de no hacer nada, la gente decide ahogar sus preocupaciones en un vaso de cerveza? ¿Acaso están equivocados?

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y bebemos!

El griot:

A los cuatro les gusta la guasa,  
saciados, se agarran la panza,  
siguen riendo y toman cerveza  
cada vez más fuerte se expresan

La griot: Y, muy curioso, tú paras la oreja.

El griot (*de pronto más serio*): Hablan de... calcetines. La mesera está inclinada para presentar los platos. Uno de ellos, una damajuana, un verdadero tonel, pasea su mano de embutido por la grupa rabiosa de la mesera. Ésta le hace cara, y le lanza un "¡Miiiischpp,<sup>38</sup> no quiero, ¡eh!... pero parece encantada y permisiva.

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y reimos! Y seguimos hablando de calcetines.

El griot: El primero cuenta que, cuatro veces, tuvo que ponerse el calcetín, en el momento en que estaba en plena forma...

Le joueur de kora (se mettant à jouer le personnage) : Quatre fois, je suis redevenu mou. Et je chausse ; je redeviens mou. Je recharge ; je re-redeviens mou. Je recharge ; je re-re-redeviens mou... trente secondes plus tard. "Couille-molle", m'a-t-elle lancé. Depuis ce jour, j'ai juré qu'on ne m'y prendrait plus, à la chaussette.

Le griot : Le second, le tonnelet, tout en ayant sa main boudinée sur la croupe rageuse de la serveuse, relate sa mésaventure de l'année.

Le joueur de flûte (jouant également le personnage) : J'avais fini par céder à la curiosité. Un soir d'orage, je me suis réfugié dans une "entrée-coucher" d'étudiante... une petite étudiante en Lettres parmi celles qui, le soir, se couvrent de perruques et trottent devant les hôtels pour gagner de quoi s'acheter la robe à la mode. La petite a exigé la chaussette. Je n'étais pas chaud au début mais elle était appétissante. J'ai fini par céder... chaussé.

La bataille fut âpre. Pour une guerre, c'en fut une longue, rude, chaude et fortement arrosée de sueur. Mais lorsque j'ai voulu retirer mes troupes après les hostilités, ma chaussette a refusé de me suivre. Elle est restée sur le champ de bataille, bien calée dans la nana... et pour le moins difficile à récupérer. Ce jour-là, je me suis dit : désormais, garde-toi de porter la chaussette quand tu pars au combat. T'imagines-tu le scandale si la petite s'était mise à paniquer et à crier ?

Le griot : Le troisième riait comme un bossu depuis le début. Le dernier, d'un air philosophe, affirma alors que,

El intérprete de kora: (interpretando el personaje)... Cuatro veces, se me ablandó. Y me calzo, y se me ablanda. Me recalzo, y otra vez se me ablanda. Y me rerecalzo y de nuevo se me pone blando... treinta segundos después, me gritó "Bolas-blandas". Desde ese día me juré que ya no me tendrían con calcetín.

El griot: El segundo, el tonel, con su mano apretada contra la grupa rabiosa de la mesera, relató su desgracia del año.

El flautista (interpretando también el personaje): Había terminado por ceder ante la curiosidad. Una noche de tormenta, me refugié en el "dormitorio" de una estudiante... una muchachita estudiante de Letras, de esas que en las noches se ponen pelucas y se pasean frente a los hoteles, para ganar algo con que comprarse ropita de moda. La muchachita exigió el calcetín. Yo no estaba caliente al principio, pero ella estaba apetitosa. Terminé por ceder... calzado.

La batalla fue áspera. Para ser una guerra, fue larga, ruda, caliente e intensamente bañada en sudor. Pero, cuando quise retirar mis tropas, después de las hostilidades, mi calcetín se negó a seguirme. Se quedó, ahí, en el campo de batalla, bien atascado en la chica... y difícil de recuperar. Ese día, me dije: a partir de ahora cuidadito con ponerte el calcetín cuando vayas de combate. ¿Te imaginas el escándalo si la muchachita se hubiera aterrorizado y se hubiera puesto a gritar?

El griot: El tercero se reía como un jorobado,<sup>39</sup> desde el principio. El último, con aspecto de filósofo, declaró

lui, s'était toujours battu pour vivre libre et qu'il en avait assez de cette manie qu'ont les hommes de s'emprisonner partout.

(Il joue) Déjà l'on emprisonne les pieds dans des souliers, les mains dans les gants, les bras dans les bracelets, les yeux dans les lunettes, les cheveux dans le voile ou le chapeau, les seins dans les soutiens-gorge, les fesses dans les jupons... Qu'on soit au moins libre pendant l'acte de vie, l'acte d'amour ! Il faut revendiquer la liberté totale dans un moment comme celui-là ! Et ne pas se cacher pour aimer, bon sang ! ... Moi, j'aime vivre à plein gaz, dangereusement. La vie ne repasse pas ses plats. Et le temps n'a pas de marche-arrière sur son tableau de bord !

La griotte : Et on boit ! Et on rit ! Mais on ne chausse pas...  
(Le joueur de flûte exécute un air mélancolique qui met un terme à la rigolade)

13.

ELLE et LUI en même temps ou en écho :  
C'est ta faute.  
Ma faute ?

Non. C'est la faute au corps, à la chair. Elle est si vulnérable, la chair. On est ni en béton armé, ni en acier

entonces que, por su parte, él siempre había luchado por vivir libre y que ya estaba harto de esa manía que tienen los hombres de aprisionarse por todas partes.

(Actuando) Aprisionamos los pies en los zapatos, las manos en los guantes, los brazos en los brazaletes, los ojos en los lentes, el cabello en los velos o en los sombreros, los senos en el sostén, el trasero en las enaguas... ¡Por lo menos hay que ser libre durante el el acto de vida, el acto de amor! Hay que reivindicar la libertad total en un momento como ése! Y no esconderse para amar, ¡santa sangre!<sup>40</sup> Yo vivo a todo gas<sup>41</sup> y peligrosamente. Se vive sólo una vez. Y el tiempo no da marcha atrás en el panel de control.

La griot: ¡Y bebemos! ¡Y reímos! Pero no nos calzamos...  
(El flautista ejecuta una melodía melancólica que pone fin al relajo).

13.

ELLA y ÉL al mismo tiempo o en forma de eco:  
Es tu culpa.  
¿Mi culpa?

No. Es culpa del cuerpo, de la carne. Es tan vulnerable. No estamos hechos ni de hormigón armado, ni de acero

trempé. La chair possède sa volonté, affranchie de la nôtre. Prompte à l'amour et... prompte à la mort.

On n'est jamais assez fort pour ne pas mourir.  
Alors, inutile de se chamailler. Mourons en paix.  
Sans amertume au ventre.  
Même si c'est ta faute ?  
Ma faute ?  
Qui sait ?  
Allons, viens et mourons en nous aimant fort, très fort.  
Puisque plus personne n'osera nous aimer, aimons-nous nous-mêmes. Lorsque les bêtes ont des cornes, elles ne peuvent plus se cacher dans les broussailles.  
Allons, montons comme le ramier, tout droit vers le feu bleu...

(Silence)

14.

*Retour progressif à la situation de départ.*

Elle : Bouba, tu sais, je déteste le silence, moi aussi. Tu le sais...

templado. La carne posee voluntad propia, independiente de la nuestra. Dispuesta al amor y... dispuesta a la muerte.

Nunca somos lo suficientemente fuertes para no morir.  
Entonces es inútil pelear. Muramos en paz.  
Sin amargura en nuestro vientre.  
¿Aunque sea tu culpa?  
¿Mi culpa?  
¿Quién sabe?  
Vamos, ven y muramos amándonos con todas nuestras fuerzas.  
Puesto que nadie se atreverá a amarnos, amémonos nosotros mismos. Cuando las animales tienen cuernos, no pueden esconderse en la maleza.  
Vamos, elevémonos como la torcaz, directo al fuego azul...

(Silencio).

14.

*Regreso progresivo a la situación inicial.*

Ella: Buba, tú sabes que yo también detesto el silencio. Lo sabes...

Je n'ai plus peur. Je vais le lui dire, à mon mari, à Jean. Je lui dirai que je suis malade, qu'il l'est peut-être, lui aussi. Je lui dirai qu'il est inutile de chercher le coupable... que ce pourrait bien être lui... oui, peut-être lui... Il entrera dans une violence colère. Il me battra. Il battra mes os.

Alors demain, tôt le matin, je me lèverai avant le muezzin. Dans la brume, je dirai à mes enfants : votre mère est condamnée... mais elle n'est pas indigne. Je dirai à tout le quartier que je suis condamnée pour quête d'amour... juste un peu d'amour.

Ma voisine le répétera à sa voisine. Les bambins de l'école entendront et en pleureront. Eh oui, mes chers petits anges, maîtresse Amina n'est pas un modèle. Personne n'est parfait. Et tant mieux ! ... Au revoir, Bouba, et à bientôt.

*(Elle veut se lever mais une autre vision s'impose à elle : le joueur de kora remplace l'enseigne initiale par une nouvelle : "ICI BOUBA ET KORA, VULCANISATEURS-MUSICIENS". Les griots viennent appuyer cette séance d'installation d'enseigne en chantant un air lointain)*

Les griots :

Je vais comme le nuage.

Parfois, il est soufflé ; parfois, il ne l'est pas.

Mais souvent il laisse une goutte de pluie...

Personne n'est parfait !

*(Petit à petit, la vision disparaît. Amina retrouve toute sa lucidité. Elle se lève et quitte les lieux. La nuit est maintenant profonde. Musique de flûte)*

Fin

Ya no tengo miedo. Se lo diré a mi marido, a Jean. Le diré que estoy enferma, que probablemente él también lo está. Le diré que es inútil buscar al culpable... que bien podría ser él... sí, tal vez él... Se pondrá furioso. Me golpeará. Golpeará mis huesos.

Entonces, mañana, temprano por la mañana me levantaré antes que el muecín. En medio de la bruma les diré a mis hijos: su madre está condenada... pero no es indigna. Diré a todo el barrio que estoy condenada por buscar amor... sólo un poco de amor.

Mi vecina se lo contará a su vecina. Los chiquitines de la escuela lo escucharán y llorarán. Sí, mis angelitos, la maestra Amina no es un modelo. Nadie es perfecto. ¡Y es mejor así! ... Adiós, Buba, hasta pronto.

*(Quiere levantarse pero es presa de otra visión: el intérprete de kora reemplaza el primer letrado por uno nuevo: "AQUÍ BUBA Y KORA, VULCANIZADORES-MÚSICOS". Los griots se acercan para apoyar esta ceremonia de colocación del letrado, entonando una melodía a lo lejos).*

Los griots:

Voy como la nube.

A veces, inflada de aire, a veces no.

Aunque a menudo deja una gota de lluvia...

¡Nadie es perfecto!

*(Poco a poco, la visión desaparece. Amina recupera su lucidez. Se levanta y deja el lugar. La noche ahora es profunda. Música de flauta).*

Fin

---

<sup>1</sup> Al trovador, historiador, genealogista, actor, músico, embajador, poseedor de la palabra en las culturas mandingas se le denomina en español con el mismo término en francés (*griot*, en femenino *griotte*). Ver Apéndice de imágenes (p. 137).

<sup>2</sup> En las palabras de Amadou Hampâté Bâ: *“La mort n’existe pas dans la civilisation africaine. Elle est aperçue comme un simple déménagement”. On quitte une demeure pour une autre. Dans la philosophie africaine, la mort n’épuise pas l’âme, mais elle épuise le corps* (“La muerte no existe en la civilización africana. Se percibe como una mudanza. Se abandona una morada por otra. En la filosofía africana, la muerte no agota el alma, pero sí el cuerpo). O parafraseando a Tierno Bokar, al final de su vida el hombre africano es un ser que ha realizado plenamente su papel como ser humano. Ha sido bendecido con la experiencia, la memoria y el saber social de su comunidad. Al morir... *retourne à l’éternelle source de l’existence permanente. C’est alors que nous devrions nous rejouir* (regresa a la eterna fuente de la existencia permanente. Entonces es cuando nos deberíamos alegrar)(Prevost, 2005, 144). Es por eso que la muerte es bella, es una celebración, un ritual de cierre definitivo de una vida terminada. Un momento en el que un hombre puede convertirse en un ancestro (rango distintivo para un hombre africano), que animará a su descendencia dándole una parte de su fuerza vital. Los rituales de funerales son como grandes fiestas, grandes ceremonias que preparan al muerto, como dicen los bambaras, para el “grand voyage” [gran viaje]. (Prevost, 2005, 151).

<sup>3</sup> En África, en las sociedades de derecho matrilineal, es frecuente que el esposo acoja en su casa a los hijos de su hermana y que se ocupe de su educación. Mientras que sus propios hijos van a la casa de los hermanos de su madre (Prevost, 2005, 142). Por eso, los tíos son figuras importantes dentro de la sociedad. Pueden llegar a ser más importantes que el padre, o más bien la figura paterna. En este caso se estaría hablando del gran tío patriarca, jefe de toda una familia y que podría llegar a ser ancestro.

El apelativo o sustantivo “grand”, según el inventario léxico del Tchad del CNRS de l’Université de Nièce ( <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/20/20.html>), para referirse a toda persona respetable, porque ésta tiene al menos la edad del “gran hermano” o de la “gran hermana”. También se utiliza para referirse a personas ricas o con un estatus social elevado.

<sup>4</sup> La acacia (la rama de acacia) es un símbolo masónico de la victoria sobre la muerte y de la resurrección a través de la transmisión de la sabiduría: “La acacia muestra a través de las espinas, que protegen a su flor, que las dificultades y las pruebas de la experiencia humana pueden aportar sabiduría a los que siguen con valor la vía de la iniciación” (J.B (collectif), 1999, 106). Este significado está ligado a la leyenda masónica de Hiram Abif, personaje bíblico (I Reyes 7: 13 y II Crónicas, 2), arquitecto del templo de Salomón y considerado por los masones como un gran maestro. La leyenda cuenta que éste fue asesinado por tres de sus discípulos o trabajadores, por medio de tres golpes (uno de compás, uno de regla y uno de mazo), porque se negó a develarles los secretos de sus conocimientos, ya que los consideraba no preparados para tal empresa. Cuando encontró su tumba, se colocó en ella una rama de acacia.

<sup>5</sup> Del francés *calebasse*, la calabaza es un objeto sumamente importante para las comunidades de África occidental. Está presente durante toda la vida de un hombre o una mujer de estos pueblos. Tiene diferentes usos: domésticos (recipientes para alimentos, para la limpieza, para el cuidado del cuerpo, para usos médicos, etc.), no domésticos (instrumentos de medida en el mercado, recipientes para transportar mercancías) y ceremoniales (contenedores de ofrendas, instrumentos musicales, máscaras, etc). Ver Apéndice (p. 136).

---

Su significación simbólica puede ser la misma o cambiar de un grupo étnico a otro. O incluso, en una misma sociedad, puede tener diferentes significados simbólicos.

Ejemplos:

Para los Yoruba, Fon y Ewé, una calabaza con su tapadera simboliza el mundo. El cuerpo de la calabaza la tierra y la tapadera el cielo. Los bordes, la armonía y el horizonte entre el cielo y la tierra. Los Gurunsi (Burkina Faso), al igual que otros grupos, ven en la calabaza redonda un símbolo de la vida humana, cíclica e infinita, como la de la naturaleza con el cambio de estaciones (Dagan, 1998, *passim*).

<sup>6</sup> Este pueblo, a decir del autor, no existe. El nombre lo inventó utilizando para ello el sufijo "so" (só), cuyo significado es en bamanankan o lengua conocida en occidente como bambará (según el autor y el Dictionnaire bambara-français, de Gérard Dumestre, p. 918) "maison", "pièce", "chez-soi", "village", enfin tout bâtiment ou logement pour les humains et les animaux ("casa", "pieza", "hogar", "pueblo", en fin cualquier edificio o alojamiento para los humanos y los animales). El prefijo "Ko" de la palabra tiene diferentes acepciones según la pronunciación. Algunas excepciones que convendrían al contexto de la obra son las de "descendance", "parents", "famille" o incluso "extérieur" ("descendencia", "padres", "familia" o "exterior"). Así podríamos decir que Kosso es el pueblo de la familia, de los padres, el que está al exterior, el de los muertos.

<sup>7</sup> Cooperativa de Mecánicos.

<sup>8</sup> En palabras del propio autor, esta oración hace alusión a la novela de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, donde Manuel, el protagonista, un cañero haitiano, que regresa de Cuba. Después de años de trabajar en este país, se da a la tarea de buscar una fuente de agua, para salvar a su pueblo de la sequía y de la explotación en la que lo encuentra. Gracias a la observación del comportamiento de la paloma torcaz (ramier), ave que no soporta el calor y que busca los lugares frescos donde hay agua para resguardarse, el protagonista logra descubrir un manantial. Gracias al ave, Manuel devolvería la vida a su pueblo.

<sup>9</sup> Según Wikipedia en español (la Real Academia no lo consigna), el karité (*Vitellaria paradoxa*) es un árbol de hasta 15 metros de altura de las [sabanas](#) arbóreas del oeste de [África](#). El nombre de karité significa *árbol de mantequilla*. Este árbol puede vivir hasta tres siglos y el diámetro del tronco puede medir hasta un metro. Ver Apéndice (p. 139).

<sup>10</sup> La espina en el pie es una prueba iniciática para ciertas culturas africanas, que simboliza la dificultad iniciática en el camino del conocimiento del hombre (Prevost, 2005, 222).

<sup>11</sup> Muecín, funcionario musulmán en una mezquita, cuya principal función es convocar desde el alminar a la oración, cinco veces al día.

<sup>12</sup> Según Wikipedia en español (el diccionario de la RAE no lo consigna), la kora es un instrumento generalmente de 20 o 21 cuerdas, mezcla de arpa y de laúd de África occidental. Ver Apéndice (p. 137).

<sup>13</sup> Transcripción fonética del francés *caïlcedrat*. Es un árbol que crece en diferentes países del África occidental, sobre todo en Senegal. Pertenece a la familia de las méliaceas. Su nombre genérico es *Khaya senegalensis*. Puede llegar a medir de 30 a 35 metros de alto. Tiene un

---

tronco grueso que puede medir hasta 2 metros de ancho. En español se le conoce como *caoba africana* (tanto al árbol como a la madera). Ver Apéndice.

<sup>14</sup> Es una ciudad y municipio canario, situado al noroeste de la isla de Gran Canaria. Destino turístico, famoso en África occidental.

<sup>15</sup> *De granit* (expresión francesa), insensible, impenetrable.

<sup>16</sup> Según la explicación del autor, una *buse*, en ciertos países de África, es un pozo cerca de los hospitales donde se vierten las aguas residuales u otros desechos.

<sup>17</sup> Viene del grigo *Kallipygos*, que quiere decir “bellas nalgas”. En francés el término se usa para hablar de una persona *qui a de belles fesses, harmonieusement arrondies* [bellas nalgas armoniosamente redondeadas]. En español, el diccionario de la RAE no lo consigna, pero sí se encuentra en internet. El término en nuestra lengua es “calipigia” y se usa como adjetivo para designar a las estatuas de la Venus Calipigia, mujeres parcialmente cubiertas, que se levantan un peplo, para descubrir sus caderas y nalgas.

<sup>18</sup> Según el *Trésor de la lengua francesa* en línea una “*mobylette*” es la marca de un ciclomotor u otro vehículo motorizado de dos ruedas fabricado por la Sociedad “Los Talleres de la Bici-moto”.

<sup>19</sup> Célebre canción de Edit Piaf.

<sup>20</sup> El verbo *coasser* significa “croar”; según nuestro autor, en su variante del francés y en este contexto, se usa para denotar que algo se repite una y otra vez, como una lección.

<sup>21</sup> Transcripción fonética de *villa*, a decir del autor, en Burkina Fasso, casas dentro de un fraccionamiento compradas a crédito por funcionarios del gobierno.

<sup>22</sup> Nombre propio del fraccionamiento.

<sup>23</sup> Para ponerse a llorar.

<sup>24</sup> Mi vida privada.

<sup>25</sup> Gratuitamente.

<sup>26</sup> Traducción literal de la expresión *faire la moue, ça gonfle la joue*, que tiene un equivalente en México: “si se enoja, se arruga”.

<sup>27</sup> Canción en árabe y francés de Clément Masdongar, bailarín, músico y pintor chadiano. Conservo la parte de la canción en árabe como en el original y traduzco la parte de la letra en francés al español.

---

La traducción que el autor hizo de la letra en arabe al francés es la siguiente: Depuis que je t'ai vu mai,/ Depuis que nous nous sommes rencontrés/ Depuis ce jour là, je ne t'ai vu même en photo./ Segunda parte : Dans la vie il n'y a qu'une seul parole/ Mai, mai/ Cette chose là, c'est l'amour. Traducción al español, de la traducción del autor : Desde que te vi mai / Desde que nos conocimos/ Desde aquel día, no te he visto ni siquiera en foto./ Segunda parte : En la vida, no existe más que una sola palabra/ Mai, mai/ Esa cosa es el amor.

<sup>28</sup> Expresión idiomática del francés *juré-craché*. El efecto de *cracher*, escupir, sirve para sellar el trato, es decir, dar completa validez al juramento, entre niños.

En el diccionario de los símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, se explica que la saliva, mezclada con las operaciones de la palabra, trae aparejada la virtud de ésta, así, para los bamabara, escupir es comprometer su palabra, otorgar un juramento. Expresiones correspondientes en español de México serían: *te lo juro y perjuro*, *te lo juro por dios*, *sino que me parta un rayo*, *te lo juro por lo más sagrado o te lo juro por mi madre*.

<sup>29</sup> La locución *à gogo* se usa aquí como sinónimo de "sin límite", "en abundancia". Tanto en español como en francés pertenece a un registro de lengua familiar y significa: *Autant qu'on le désire, en abondance (avec idée de démesure, de manque de retenue)*. [Registro familiar. Tanto como se desee, en abundancia (sin moderación, sin reservas)]. Sin límite (este último según la RAE). No confundir con la acepción más conocida del español de México, cuyo uso es hacer referencia a un baile y/o a un estilo de moda de la época de los 60's.

<sup>30</sup> "Las casas chicas".

<sup>31</sup> "No se dan en los árboles", "no se dan a montones".

<sup>32</sup> Rápidamente.

<sup>33</sup> El autor hace referencia a Cam, el personaje bíblico, hijo de Noé, cuyo nombre significa oscuro, de color, moreno. Cam y su descendencia fue maldecida por Noé, condenándola a ser sierva de los descendientes de sus hermanos Sem y Jafet, por la conducta inapropiada que mostró para con su padre, al verlo desnudo y no ayudarlo a cubrir su desnudez, cuando éste se embriagó (Génesis. 9:22, 9:23, 9:24, 9:25, 9:26 y 9:27).

<sup>34</sup> Cabellos enmarañados.

<sup>35</sup> Prenda africana para hombres y mujeres hecha de una tela llamada "basin" o "bazin" en francés, en español "bombasi" o "fustán", tela gruesa de algodón (ver apéndice de imágenes). Ver Apéndice (p. 138).

<sup>36</sup> Especie de juego de bochas (juego entre dos o más personas, que consiste en tirar a cierta distancia unas bolas medianas y otra más pequeña, y gana quien se acerca más a ésta con las otras) considerado como un deporte en diferentes países del Mediterráneo, Argentina y Uruguay. En Francia es el octavo deporte por número de licencias. El juego procede de Occitania (región francesa), donde goza de gran aceptación. Su nombre procede de la expresión "pies juntos" en provenzal.

---

<sup>37</sup> En los trópicos el clima o tiempo está dominado por un cinturón de lluvias tropicales, que oscila del norte al sur en el curso del año. La estación seca es pues la temporada donde la precipitación es muy escasa. De octubre a marzo el cinturón de lluvias va al sur y es cuando el trópico del norte experimenta su estación seca. De abril a septiembre es el trópico sureño el que la experimentará, ya que el cinturón se mueve al norte.

<sup>38</sup> Marca cultural, no existe en español una interjección que pueda dar cuenta de la misma sin restarle su color local. Un equivalente podría ser "épale". A decir de nuestro autor, ésta sólo es utilizada por las mujeres. Expresa desprecio y/o incredulidad por alguien o por lo dicho.

<sup>39</sup> "Se reía a carcajadas", "se reía como un loco".

<sup>40</sup> Interjección grosera, familiar u ofensiva que expresa una reacción de enojo, sorpresa o despecho. Su origen es religioso, hace referencia a la sangre del Dios cristiano o de Cristo. Un equivalente en español sería "te lo juro por ésta".

<sup>41</sup> "A toda velocidad".

---

Apéndice  
Calebasse



---

Griot



Kora



---

Cailcedrat



Boubou basin (bazin)



---

Karité



Imágenes extraídas de los siguientes sitios (enero de 2012):

<http://autanetharmattan.solidairesdumonde.org/ateliers/>

<http://ceroart.revues.org/624>

<http://www.benindeco.com/achat-calebasses-89934.html>

<http://flickrhivemind.net/Tags/mali,ségou/Interesting>

[http://manue-togo.blogit.fr/page\\_4.html](http://manue-togo.blogit.fr/page_4.html)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Griot>

<http://www.cancioneros.com/co/1933/2/el-griot-el-trovador-e-historiador-africano-por-pol-ducable-roges>

<http://bose.infopop.cc/eve/forums/a/tpc/f/6366055944/m/275106909>

[http://www.triposo.com/loc/Burkina\\_Faso/all](http://www.triposo.com/loc/Burkina_Faso/all)

<http://saladevoyages.over-blog.com/article-3282694.html>

<http://oumy74.skyrock.com/1173324696-boubou-bazin.html>

<http://www.noir-savon.fr/blog-savon-noir/beurre-de-karite-comment-est-il-fabrique/>