



Tesis de Maestría en Letras Hispánicas

***Sus ojos miraban a Dios* de Zora Neale Hurston
Reescrituras: crítica y traducción**

Autora: Liliana Recayte

Directora: Dra. Lisa R. Bradford

Agosto 2010



**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MAR DEL PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES**

***Sus ojos miraban a Dios* de Zora Neale Hurston**
Reescrituras: crítica y traducción

Autora: Liliana Recayte

8509 (21)
11/23
133

Coja. 6

Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boschi
Facultad de Humanidades
U.N.M.D.P.

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades

Tesis de Maestría en Letras Hispánicas

***Sus ojos miraban a Dios* de Zora Neale Hurston**

Reescrituras: crítica y traducción

Autora: Liliana Recayte

Directora: Dra. Lisa R. Bradford

Agosto 2010

Agradecimientos

Deseo agradecer a:

Mi familia, por su paciencia mientras duró la escritura de este trabajo.

Mi directora de tesis, no sólo por haber corregido este trabajo y haberme facilitado material para la investigación, sino por haber inspirado el gusto por la música y las imágenes en la poesía.

María Jesús González y Manolo Ramírez, por su lectura de secciones de la novela con acento andaluz, y por su ayuda con expresiones idiomáticas castellano-peninsulares.

Miguel Leyva Ramos, por su lectura de secciones de la novela con acento cubano.

Marcelo Cohen, por haber sido nexa con integrante de la editorial Lumen.

Nora Catelli por su deferencia al contestar una encuesta.

Ramon Magdalena Nom de Déu, por contactarme con la prologuista de la segunda edición.

Àngels Carabí, por su atenta información.

Mónica Marinone y Liliana Swiderski, por sus acertadas sugerencias.

Alicia Hernández del Servicio de Información y Documentación de la UNMDP, por su valiosa ayuda en la obtención de material esencial para la investigación.

Laín Guío Aguilar, por fotocopiar material y enviarlo desde España.

Robbin Ward, por conseguir la colección completa de los trabajos de Zora Hurston y traerla en uno de sus viajes.

Romina Schwab, por conseguir el libro de audio de la novela.

Josie Giandoménico por su ayuda con las expresiones idiomáticas en inglés y por haber enviado la película sobre la novela de Hurston.

Ricardo Paderni, profesor de Fonología, por la transcripción en signos fonéticos de un poema en dialecto.

Lola Anechina por colaborar en la búsqueda del traductor.

Mis amigas, por haber escuchado repetidas veces el tema de mi tesis y por no permitirme claudicar, y a mis compañeras de cátedra por reemplazarme cuando tomé licencia para escribir este trabajo de tesis.

A mi familia

“How simple a thing it seems to me
that to know ourselves as we are,
we must know our mothers’ names”

Walker, Alice

Índice

| | |
|--|-----|
| 1-Introducción al trabajo | 7 |
| 2-Zora Neale Hurston y su poética en contexto | 16 |
| 3-Marco teórico | 53 |
| 4-Reescrituras: Crítica de <i>Their Eyes Were Watching God</i> : Versiones y políticas editoriales | 59 |
| 5-Conclusión | 121 |
| 6-Apéndices | 129 |
| 7-Bibliografía | 178 |

Introducción

La novela *Their Eyes Were Watching God*, de la escritora Zora Neale Hurston, es una novela original en muchos sentidos: en lo artístico, estético, temático, e ideológico. A lo largo de varias décadas, pero de forma discontinua, cada uno de estos aspectos ha sido objeto de análisis y crítica literaria, de reseñas y ensayos, de artículos académicos, tesis doctorales y libros. La novela se ha traducido al castellano y al portugués entre muchos otros idiomas, realizándose, además, una película basada en ella. Todo esto ha generado una producción escritural que ha fortalecido la fama de la novela y el resto de la obra literaria de Hurston al punto de posicionar a la autora en un lugar hegemónico en la literatura afroamericana, y en un lugar destacado dentro de la literatura de habla inglesa.

La característica principal de la escritura de Hurston, que tanta admiración y controversia ha suscitado, es su originalidad y su espíritu revolucionario tanto en la forma como en el tema. Por sus valores estéticos, Harold Bloom incluye la novela *Their Eyes Were Watching God* en su obra *The Western Canon* como lectura imprescindible dentro de la cultura que representa, y destaca a Zora Hurston y a Toni Morrison como las únicas escritoras afroamericanas merecedoras de tal mención. La significancia de esta inclusión se halla en el renombre de Bloom, brillante y erudito pero polémico reseñador, ensayista y crítico literario norteamericano, quien establece una lista de las obras literarias que, por su autoridad e influencia estéticas, deben conformar el canon literario occidental. En su libro, Bloom ve el canon como la arena donde los textos luchan unos contra otros por la supervivencia (Bloom 1993: 20), a la que acceden cuando las obras posteriores “contestan” a la obras originales, rechazándolas o reescribiéndolas, garantizando de esta manera su supervivencia y canonicidad. La originalidad de una obra, que reside en una “cierta extrañeza que nunca asimilamos en

su totalidad o a cuyas idiosincrasias nuestros ojos permanecen ciegos” (4) debe ser el ingrediente indispensable que confiere a la obra su poder agónico (6). Es el valor estético de la obra, observable en el dominio del lenguaje figurado, en el poder cognitivo, en la exuberancia de dicción y en la originalidad (29), el elemento con el cual las obras compiten con sus predecesores y se defienden de sus sucesores.

Este trabajo hace continua referencia a la originalidad de la obra de Hurston en cada contexto en la que esta aparece: primero en 1937, y en los años 70 en EE.UU., y en su forma traducida al castellano en los años 90.

Para poder definir un concepto como la “originalidad que radica en la extrañeza” y luego ver esta característica en la poética de Hurston, nos referiremos al análisis realizado por Henry L. Gates sobre la obra de Hurston en su libro *The Signifying Monkey*. Prologuista de las nuevas ediciones de la obra de Hurston, Henry Louis Gates es investigador y docente de la Universidad de Harvard y referente obligado de la literatura y cultura afroamericanas.

En su libro, Gates señala que cuando los escritores afroamericanos, a principios del siglo XX, extienden el debate comenzado en el siglo anterior sobre contenido y forma en su producción artística, algunos escritores y críticos se concentran en qué se debe decir en la ficción o en la poesía, y otros lo hacen en cómo decirlo, es decir, qué forma debe adquirir el lenguaje para representar su realidad. En esta discusión, la obra de Hurston logra una síntesis entre las posiciones que existen sobre el uso del dialecto afroamericano en la literatura, cerrando así el debate con su visión y creación originales, y con su poética que resumimos aquí en tres elementos principales pero no únicos: las imágenes con metáforas y símiles, el estilo indirecto libre y la mimesis de oralidad que caracterizan su escritura (174).

Tal como la propuesta literaria de Hurston constituye su rasgo original, su vida también suma ingredientes de peso en la valoración de su obra. Para entender su representación de la realidad de la comunidad afroamericana y su visión sobre la “cuestión racial”, es necesario hacer un repaso de su vida e ideología, y ver cómo su personalidad independiente, rayana en la rebeldía, y su postura insumisa afectan su producción literaria, en cuanto a la distribución y recepción de su obra (Àngels Carabí, 1997:10).

Hurston escribió su autobiografía, *Dust Tracks on a Road, An Autobiography*, en 1942 y en ella relata, en una forma literaria, exuberante y casi ficcional, su vida, su crecimiento intelectual y las posibilidades académicas a las que accedió, el mecenazgo que la favoreció y en reiteradas ocasiones su distanciamiento de esos mecenas a cuenta de divergencias ideológicas y de su fuerte carácter (2006: 139-140; Hurst, 1986: 21-24). En su ensayo “A Perfect Book of Entertainment in Herself”, Langston Hughes describe a Hurston exactamente como el título de su ensayo indica: “ella misma era un libro de entretenimiento” (Hughes, 1986:14), ya que siempre contaba anécdotas y cuentos graciosos y llenos de humor. Otros artistas, sin embargo, no la ven con ojos tan positivos; ellos creen que Hurston tiene una actitud ingenua y sumisa ante la hegemonía blanca.

Por su singularidad, la escritora suscita reacciones contradictorias en los lectores de *Their Eyes Were Watching God*: a la cálida recepción inmediatamente posterior a la publicación de la novela, le sigue un período de indiferencia, rechazo y olvido. Diez años después de la muerte de Zora Hurston, se produce en los años 70, y en un nuevo contexto histórico, el resurgimiento de su obra debido al interés personal de Alice Walker, escritora afroamericana, ganadora del Premio Pulitzer por su novela *The Color Purple*. Walker rescata a Zora Neale Hurston del olvido en los años setenta refutando en

sus ensayos y disertaciones, las críticas que recibe Hurston hacia el final de la década del cuarenta y especialmente durante los cincuenta: “No me atrevo a juzgar o defender a Zora Neale Hurston. No tengo nada definitivo que decir sobre Hurston, la persona. Creo que el carácter verdadero de cualquier artista se ve en el trabajo que ella o él hace”.¹ Cuando las obras de Hurston quedan prácticamente fuera de catálogo y olvidadas, el entusiasmo de Walker ayuda a provocar una nueva lectura, y a reposicionar a la escritora y su producción en el canon de los años 70.

Por otro lado, cuando la escritora afroamericana Toni Morrison obtiene el Premio Nobel de Literatura en 1993, se produce en el mundo editorial una renovación de la oferta literaria de obras de escritores afroamericanos, con nuevas ediciones y traducciones a otros idiomas, entre ellas, las obras de los más importantes exponentes literarios de minorías étnicas y de mujeres, como Zora Neale Hurston.

Luego, al final de los años 90, Ophra Winfrey, comentarista y editora exitosa, colabora con este resurgimiento de las letras afroamericanas publicándolas desde el Club del Libro de Oprah. Se promociona, así, la novela de Hurston desde una posición claramente hegemónica, considerando que Oprah es una de las mujeres más poderosas por su situación económica y jerárquica en los medios de comunicación en EE. UU., hecho que luego aporta al interés general que luego hará que se lleve a su forma cinematográfica en el año 2005.²

La traducción al castellano de la novela *Their Eyes Were Watching God* se publica en 1995 bajo el título *Sus ojos miraban a Dios*, realizada por el traductor Andrés Ibáñez. Al poseer la novela de Hurston características y una recepción tan particulares, su traducción al castellano exige al traductor un conocimiento lingüístico, literario y

¹ I do not presume to judge or defend Zora Neale Hurston. I have nothing of finality to say of Hurston the person. I believe any artist's true character is seen in the work she or he does, [...] (1986:104). Todas las traducciones son mías excepto aquellas citadas de la versión de la novela en castellano.

² Sitio de Oprah Winfrey. [en línea], [consulta: 3 Noviembre 2008]
<<http://www2.oprah.com/index.jhtml>>

cultural profundo, y extenso a la vez, para representar en castellano, en primer lugar, la variedad dialectal que ha creado y elegido la escritora para el relato y para sus personajes, y en segundo lugar para dar cuenta de los demás elementos poéticos de Hurston.

Antes de comenzar este estudio hay cuatro temas a tratar, estrechamente relacionados con la manipulación que se ejerce sobre una obra literaria y que trasciende su esencia: el mecenazgo, la ideología, la poética y la reescritura. Estas nociones devienen en cuatro hipótesis principales basadas en las nociones de reescritura y manipulación del crítico polisistémico André Lefevere.³

La Teoría de Polisistemas, en líneas generales, observa y describe las complejas relaciones de alianza, de lucha, de admiración o de rechazo que se dan en un sistema literario, o entre sistemas literarios, e hipotetiza las razones que las provocan y las consecuencias que ellas tienen (Gentzler, 2004: 114-115). A la luz de esta teoría acercamos la primera hipótesis⁴ sobre la crítica favorable que recibió la novela de Zora Hurston.

Dada la singularidad de la escritora afroamericana Zora Neale Hurston, los valores estéticos de su obra, ampliamente elogiados al momento de la publicación, y la importancia que la escritora otorgó a los subsidios y becas que le concedieron y a las demandas de las mismas, nuestra hipótesis sostiene que en el caso de Hurston y de su novela, las acciones de mecenazgo en vida de la escritora, primero de la comunidad blanca que detentaba el poder intelectual y económico del momento, y segundo de la comunidad negra del norte de EE.UU., posicionaron en la primera mitad del siglo XX a la escritora en el centro de un sistema, el de la literatura afroamericana. En este caso esas operaciones de mecenazgo, y las acciones de reescritura que se produjeron,

³ Lefevere, André (2004) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai, China: Shanghai Foreign Language Education Press

⁴ En esta sección, el núcleo de cada hipótesis aparece subrayado.

potenciaron a la escritora por su poética, ya que ésta precisamente se encuadraba dentro de los parámetros estéticos del centro

Sin embargo, una vez en el centro, puede suceder que por diversas razones, una obra literaria se desplace hacia una posición periférica. Dados los movimientos sociales que se gestan hacia la década del cincuenta en los EE.UU., particularmente en la comunidad afroamericana, y los cambios en las expresiones artísticas en demanda de un cambio estético que responda a esa nueva realidad—una de luchas por los derechos humanos—y la imposibilidad de la escritora de amoldarse a un sistema que se modifica drásticamente, junto a sus expresiones ideológicas sobre escritura y racismo, se podría afirmar que las reseñas y críticas sobre la obra de Hurston expulsaron del centro del sistema aquello que no respetaba las convenciones estéticas ni ideológicas valorizadas en ese momento, excluyendo a la escritora por su ideología sobre la integración racial, que impregnaba muchas de sus obras, al mismo tiempo que su poética ya no se consideraba original ni satisfactoria respecto de la ideología en boga.

Esas reseñas y críticas forman parte de lo que André Lefevere llama reescrituras. Las reescrituras, que definiremos y ejemplificaremos más adelante en detalle, suceden cuando el crítico literario, por dar un ejemplo, cita una obra y escribe sobre ella según su saber, ideología o compromiso que responden a su vez al contexto cultural ideológico y político en el que está inmerso. Una reescritura puede potenciar o defenestrar una obra, y en ese caso la fama de la obra en cuestión puede encontrarse ante un sendero que se bifurca, pero con decisiones tomadas ajenas al valor intrínseco de la obra en sí.

Cuando se recupera la obra de Hurston en los años setenta, se dan operaciones de reescritura y mecenazgo innovadoras que proponen reestructuración en el campo literario pero desde otro ángulo: desde la liberación femenina, un movimiento social de

esos tiempos que necesita de la literatura, en este caso la novela de Hurston, como representativa de su ideología. Sobre estas ideas, nuestra hipótesis afirma que en el nuevo contexto de los setenta, la poética de Hurston, que intrínsecamente sigue siendo la misma, merece nuevas e innovadoras reescrituras, que la posicionan otra vez en el centro del sistema, y desde ese centro, se realizan otras reescrituras aún: la traducción al castellano en 1995, y la película bajo el sello Hallmark en 2005.

En este trabajo consideraremos la traducción como un caso de reescritura que le imprime a la obra un valor agregado. Una traducción potencia la obra literaria, la presenta en otras culturas y al hacerlo, puede transmitir una estética y una ideología, o puede ser controlada por la ideología y estética del sistema donde se inserta esa traducción. Esto lo expresa Even Zohar en su trabajo sobre la posición de la traducción cuando presenta las dos posibilidades: que la literatura traducida afecte el sistema literario de la cultura donde se implanta o que resulte controlada por el mismo (2007: 84-85).

La traducción al castellano de la novela de Hurston, *Sus ojos miraban a Dios* (Barcelona, 1995) se rige por los parámetros del sistema literario de la cultura receptora que es la cultura española. La publicación de la novela de Hurston en castellano está ligada a una acción innovadora realizada conjuntamente entre la universidad española y el mundo editorial, por la cual la editorial, que quiere promover la escritura de minorías étnicas y de género, recurre a los saberes de la academia y obtiene, en este caso, el nombre de la obra más famosa de la escritora, conocimiento que emana de los programas de literatura norteamericana en las universidades españolas, especialmente la universidad de Barcelona, de Valencia, y de Alcalá de Henares que incluyen a escritores y escritoras de minorías étnicas en sus contenidos curriculares. Los docentes e investigadores de estas casas de altos estudios se especializan en dichos escritores y en

sus obras, y son luego convocados por las editoriales a prologar o a formar parte de sus comités de lectura.

Estas acciones y las operaciones editoriales que crean la colección Femenino Lumen, a la que pertenece la novela de Hurston, y la elección de la novela por parte del Círculo de Lectores para su publicación de 1997 son movimientos innovadores desde el momento en que fomentan una colección de escritura femenina y de minorías.⁵ Pero esas acciones están, además, inmersas en un escenario de luchas que se dan en el campo editorial (Bourdieu 2006: 242-243) y por esa misma razón, no llegan a ser totalmente nuevas y transformadoras, ya que, por temor a producir consecuencias empresariales y económicas indeseables, se intenta crear una segunda edición más acorde con el repertorio local. Por esta razón, la segunda edición de la traducción al castellano de la novela de Hurston, que emprende Círculo de Lectores, en una clara acción conservadora, corrige los elementos dialectales, simplificando el texto para una lectura menos ardua que la primera que exigía más trabajo de naturalización de elementos extraños.

Justamente el análisis de las versiones en castellano de la novela de Hurston, *Sus ojos miraban a Dios*, es el tema central de esta tesis. En la búsqueda de respuestas para sustentar las hipótesis, se ha hecho una clasificación de los elementos dialectales en castellano, se han comparado estos elementos existentes en la edición de 1995 con los elementos en una edición posterior, del año 1997 y ambos se han comparado a la clasificación de los elementos en el texto original en inglés. Con el relevamiento de artículos, la mayoría de ellos pertenecientes al ámbito académico, se constata la recepción de esta traducción/publicación. En ellos se han señalado los temas que los

⁵ Ver entrevista a Nora Catelli, del comité de lectura de Femenino Lumen en Apéndice 5, Encuesta Editorial

reseñadores y críticos literarios destacan en la escritura de Zora Hurston, comparándolos también con la recepción que la novela tuvo en su lugar de origen.

Este trabajo comienza con un relato biográfico y luego con un análisis detallado de la riqueza narrativa de Hurston señalando cada uno de los elementos narrativos que Hurston usó en esta novela y que conforman su singularidad.⁶

A continuación se realiza un acercamiento a la Teoría de Polisistemas, con especial acento en las ideas de centro y periferia de Itamar Even Zohar y las nociones de reescritura, mecenazgo y manipulación de André Lefevere, para explicar el vaivén de los desplazamientos de la obra de Hurston, primero, hacia el centro del sistema literario afroamericano, luego hacia la periferia, y de nuevo hacia el centro.

Estando la obra de Hurston afianzada de nuevo en una posición importante de las letras afroamericanas, se traduce su obra más destacada. Con esta traducción se procederá de igual forma que con la obra en inglés, observándose primeramente las elecciones lingüísticas y poéticas del traductor en comparación con el original, y luego con el sistema literario y lingüístico castellano. Se estudiarán los elementos dialectales, las imágenes y dentro de ellas, metáforas y expresiones idiomáticas.

Asimismo se elaborará una descripción de las políticas editoriales a la luz de las nociones de campo cultural de Bourdieu para poder comentar algunas decisiones en la traducción, que vincularemos otra vez con las nociones de reescritura y manipulación en una suerte cierre de círculo.

⁶ Una lista completa y minuciosa de dichos elementos se encuentra en el Apéndice 2.

Zora Neale Hurston y su poética en contexto

Zora Neale Hurston nació en Alabama en 1891, y se crió en Eatonville en el estado de Florida. En su autobiografía *Dust Tracks on the Road*, publicada en 1942, declara su firme determinación: “[...] de caminar hacia el horizonte y ver cómo es el fin del mundo.”⁷ Esa curiosidad hizo de su vida una intensa búsqueda, llena de interrogantes que en gran medida tuvieron su respuesta cuando accedió a estudios superiores, obtuvo becas y pudo ver publicados sus cuentos, novelas y ensayos. Su carácter fuerte, por otro lado, la llevó a creer, según lo expresa en su obra autobiográfica, que podría obtener sus objetivos como cualquier otra persona afroamericana o blanca: a partir de una fuerte voluntad y trabajo constante, sin que su origen étnico pudiera interferir. En su caso eso sucedió, aunque sus planteos raciales fueron parcialmente verdaderos, ya que Hurston efectivamente pudo acceder a su condición de artista, y su obra se vio publicada después de su esfuerzo y tenacidad, pero también merced a la subvención de mecenas del mundo anglosajón que se sintieron atraídos sobre todo por el exotismo de las expresiones artísticas afroamericanas y vieron en ella a un exponente singular de tal manifestación. Asimismo, la escritora recibió ayuda de mecenas del mundo afroamericano con poder económico que apoyó el surgimiento de las artes afroamericanas llamado Renacimiento de Harlem.

Su carácter enérgico y, a veces, intransigente, tan útil para defender sus ideas, era fruto de circunstancias que condicionaron su educación: “Una de las objeciones más serias que se me hicieron fue que aún cuando no tenía nada, yo no sabía ser humilde”.⁸ El hecho de que se criara en Eatonville, el primer pueblo en tener condición de “all-black town”,⁹ es decir con un autogobierno de su misma comunidad afroamericana, hizo

⁷ “[...] I ought to walk out to the horizon and see what the end of the world was like.” (2006 [1942]: 27)

⁸ “One of the most serious objections to me was that having nothing, I still did not know how to be humble” (88)

⁹ Pueblo creado y gobernado por negros.

que Hurston tuviera una visión distinta sobre el racismo, lo que le generó discusiones con sus contemporáneos, que luego afectaron la recepción de su producción literaria. En su libro autobiográfico leemos que la familia de Hurston tiene un lugar hegemónico en el pueblo, su padre es pastor de la iglesia y alcalde, y dicta leyes y costumbres que se respetan hasta la actualidad. Hurston, describe una infancia humilde pero tranquila y apacible que permite prácticas de agrupación y adhesión en vez de discriminación, bien distinta de otras experiencias de comunidades negras en el sur de EE.UU. Veremos más adelante cómo esta condición influye en su ideología y le gana la incompreensión de la propia comunidad afroamericana.

Hurston realizó diversos trabajos para mantenerse: fue niñera, dama de compañía y mucama. En su controvertida autobiografía, que según Alice Walker “extrañamente suena falsa”,¹⁰ la escritora describe sus sentimientos mientras progresa hacia sus verdaderos intereses: la lectura, la observación y la escritura, y comenta la necesidad de tener un empleo para poder cumplir sus objetivos literarios. Con sus empleos logra cierta estabilidad, “El dinero es lo que necesitaba para volver a la escuela”,¹¹ finalizando sus estudios secundarios gracias a maestros que creen en ella y le ofrecen trabajo y acceso a sus bibliotecas (124). Entre 1919 y 1924 asiste a la Universidad Howard. En 1921 publica su primer cuento, “John Redding Goes to Sea”, en la revista institucional de dicha universidad, y más tarde, en 1926 lo publica en la revista *Opportunity*. La escritora se muda a Nueva York en 1925 (139), donde forma parte del Renacimiento Negro o de Harlem,¹² un movimiento que promueve las artes y otorga premios a escritores y a músicos. Gracias a una beca, Hurston asiste a Barnard y antes de

¹⁰ “oddly false-sounding” (Washington, 1986: 135)

¹¹ “Money was what I needed to get back in school”(121)

¹² Harlem es un barrio de la isla de Manhattan, New York, conocido como el centro cultural, económico y residencial de la comunidad afroamericana. En los años 20, Harlem fue el centro del florecimiento de la cultura negra conocida como el *Renacimiento de Harlem*, que potenció producciones artísticas como el jazz y la literatura.

graduarse de la institución en 1928, Franz Boas, famoso antropólogo de la Universidad de Columbia, le consigue una pasantía para hacer investigación sobre el folclore africano bajo su tutoría. Al principio no logra los resultados esperados, se siente frustrada y casi abandona sus planes, pero luego recibe un subsidio que será un aliciente para reencauzar la investigación.

Entre 1926 y 1927 Hurston publica cuentos, obras de teatro y participa activamente de todo movimiento para el desarrollo del arte afroamericano. En 1927 recibe un subsidio de la Sra. Osgood Mason¹³ para continuar con su investigación antropológica en el Sur (304). Su personalidad tan extrovertida le facilita el contacto con personas que serán muy importantes en su vida académica y artística, pero Hurston es a la vez muy temperamental y por esa razón interrumpe estudios doctorales poniendo en peligro los subsidios y becas que le otorgan. Gana la beca Guggenheim en 1936, con una renovación en 1937, para realizar más estudios del folclore y de las prácticas religiosas de las comunidades africanas establecidas en Jamaica. Su activa labor literaria y antropológica alcanza la cima con la publicación, en septiembre de 1937, de su novela más conocida: *Their Eyes Were Watching God*.

En 1941 termina su autobiografía *Dust Tracks on the Road* por la que recibe en 1943 el Anisfield-Wolf Book Award. Sigue publicando cuentos, artículos y reseñas en revistas y periódicos hasta aproximadamente 1950. En estos años, el contexto de la literatura afroamericana ha cambiado; son tiempos de demandas raciales que Hurston no satisface con su arte. A mediados de los años cincuenta, Hurston, que nunca fue buena administradora de sus finanzas, debe realizar trabajos ajenos a su profesión para

¹³ Nacida Charlotte van der Veer Quick, Osgood Mason pasó la mayor parte de su vida interesada en el folclore de comunidades afro e indoamericanas. En el apogeo del Renacimiento de Harlem, Osgood Mason se interesó, tanto económica como personalmente, por el desarrollo de los nuevos artistas afroamericanos, como Zora Hurston, Langston Hughes y Miguel Covarrubias.

mantenerse: trabaja como mucama, como maestra y bibliotecaria hasta que en 1959 sufre un derrame cerebral, falleciendo en 1960.

En su autobiografía, *Dust Tracks on the Road*, Hurston define su ideología y creencias (171-176), y las contrasta con las ideas de sus opositores. En el texto podemos entender las alianzas y las luchas en el mundo artístico y académico, la importancia de los mentores y las becas para la investigación.

Es imposible tratar las ideas de Hurston, especialmente sobre la desigualdad racial en Estados Unidos, sin hablar de las características del pueblo autónomo negro donde crece, de su independencia afectiva, y de su fuerte personalidad. Su disposición para entablar relaciones sociales fácilmente le dan acceso al mundo de los blancos y a las becas, pero esa actitud trae aparejado la desconfianza y el alejamiento de los escritores negros. Por otro lado, sus críticos siempre adjudicarán las ideas de la escritora sobre el racismo al mecenazgo blanco que la favoreció.

Por haber crecido en un contexto no discriminatorio—al no haber otras etnias, no había discriminación racial—, Hurston desarrolla otras actitudes frente a la diferencia racial. Mary Helen Washington, en su ensayo “A Woman Half in Shadow”,¹⁴ dice:

Hurston siempre se sintió una mujer exitosa por su propio mérito, pero, el individualismo y egoísmo propios de dicha actitud frente a la vida le hicieron creer que con la inteligencia y el talento se llega al éxito, más allá de la situación política en la que uno se encuentre.¹⁵

Desde una postura conservadora, explica Washington, Hurston solía decir que la esclavitud era un anacronismo que no le concernía y con tal afirmación, obviamente, alimentó el desprecio de sus contemporáneos.

¹⁴ *Una mujer medio a la sombra.*

¹⁵ “Hurston always saw herself as a self-made success, and she had the kind of individualism and egoism that generally accompanies that belief. Moreover, her very positive experiences in Eatonville encouraged her to believe that brilliance and talent will out, regardless of political conditions” (1986: 137)

En el capítulo “Viendo el mundo como es” de su autobiografía, Hurston expresa su punto de vista con respecto al tema racial:

Posiblemente algo ande mal en mí porque yo no veo a los negros mejores o peores que otra raza. El orgullo racial es un lujo que no me puedo permitir [...]. Me enorgullezco cuando un negro hace algo bien porque él o ella ha hecho algo bien pero no porque sea negro. Eso es incidental o accidental. Es el logro humano aquel que yo honro.¹⁶

El pensamiento de Hurston queda explícito cada vez que ella aclara su posición con respecto al racismo en varios momentos de su relato autobiográfico. La conciencia racial, afirma la escritora, más que ennoblecer, ha causado daño y sufrimiento (249-250).

En su ficción, sin embargo, Hurston deja ver su posición con respecto a la desigualdad racial. En *Their Eyes Were Watching God*, el personaje de Nanny, la abuela de Janie, narra su sufrimiento en tiempos de esclavitud, relato que de alguna manera expone las ideas de la escritora con respecto a la injusticia racial, pero aparentemente no es lo suficientemente crítica de la situación racial como exigen sus contemporáneos. En su reseña de 1937 sobre *Their Eyes Were Watching God*, Richard Wright dice que la novela: “[...] no tiene tema, no tiene mensaje, no tiene ideas. [...]”¹⁷. Sobre la escritora afirma que “Miss Hurston voluntariamente continúa en su novela la tradición impuesta sobre el Negro en el teatro, es decir la técnica juglaresca que hace reír a los blancos”.¹⁸ Efectivamente, Richard Wright, quizá el escritor afroamericano más famoso en el

¹⁶ “There could be something wrong with me because I see Negroes neither better nor worse than any other race. Race pride is a luxury I cannot afford. [...] I do glory when a Negro does something fine, I gloat because he or she has done a fine thing, but not because he was a Negro. That is incidental and accidental. It is the human achievement which I honor.” (249).

¹⁷ “[...] carries no theme, no message, no thought.” (1993: 17).

¹⁸ “Miss Hurston voluntarily continues in her novel the tradition which was forced upon the Negro in the theater, that is, the minstrel technique that makes ‘white folks’ laugh” (1993: 17).

momento le reprocha a Hurston la caracterización que ella hace de los afroamericanos en su narrativa.

La actitud de Hurston, intensa a veces, y su ideología serán criticadas en los años cincuenta, una década después de haber publicado su novela más famosa y su autobiografía, y estas críticas afectarán de manera negativa la promoción de sus obras. Mary Helen Washington señala que a pesar de ser defensora de los logros de los miembros de la comunidad afroamericana, Hurston produce sentimientos encontrados entre ellos. Sus ensayos sobre el racismo y la política son confusos. A veces aboga, otras opone (1986:136-137).

A partir del relato autobiográfico de Zora Hurston se entiende la razón por la cual su escritura y su pensamiento extienden y profundizan el debate sobre contenido y forma de la escritura afroamericana. Queda claro, asimismo, cómo sus declaraciones radicales, especialmente sobre el tema racial, la enfrentan a sus contemporáneos produciendo serias consecuencias en su vida artística y personal.

Una lectura detenida de la trayectoria literaria afroamericana en EE.UU. es importante para entender la inserción de Hurston en ese desarrollo y luego apreciar las características de su escritura a fin de compararla con su traducción al castellano.

Para poder acceder a una descripción de la poética de Zora Hurston, en primer lugar es necesario delimitar nuestro concepto de *poética*. Cada vez que nos refiramos a la poética de Hurston u otro escritor o sistema literario estaremos considerando a la poética como un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, personajes prototipos y símbolos literarios y una selección de temas que sean relevantes en el sistema social al cual pertenece el sistema literario según la definición de André Lefevere (25). En segundo lugar, se debe analizar la inserción y posicionamiento de

Hurston en el contexto afroamericano, que, como todo contexto artístico, regula lo que se produce en él de acuerdo a una lógica que varía dependiendo de los actores que operan en ese momento, de la ideología, y de los intereses que guían las acciones. Asimismo, se seleccionarán pasajes de la novela de Hurston para ejemplificar los elementos de su estilo literario.

Henry Louis Gates Jr.—célebre crítico literario y teórico de la literatura afroamericana—es compilador y editor de la *Norton Anthology of African American Literature*, y a la vez prologuista de la mayoría de las nuevas ediciones de la obra de Zora Hurston. En su libro de teoría literaria afroamericana, *The Signifying Monkey*, Gates se apropia del término “mono”—ofensivo en el contexto afroamericano por la constante comparación entre los afroamericanos y las cualidades imitativas, graciosas, pero sobre todo sumisas de este animal—pero lo usa con un nuevo sentido: el mono que imita y da nuevo sentido. Gates usa esta metáfora para ver la literatura afroamericana como una relación de imitación, creación y resignificación entre sus distintos exponentes. Asimismo, hay una referencia al “signifying monkey”, poema narrativo épico perteneciente a una forma africana de relato oral que cruza el océano Atlántico con los esclavos, en el cual ambos términos, “signifying” y “monkey”, ofrecen una variedad de interpretaciones. “Signifying” a veces indica una forma peculiar de narrar, con estrategias narrativas que permiten a los escritores afroamericanos una representación de su realidad a través de la forma del discurso narrativo, a través del habla de los personajes o narradores—debate central en la crítica literaria afroamericana—; y otras veces señala una narración que imita otros autores con el fin de continuar o enfatizar una estética. Así Gates dice que Hurston toma el camino de otros autores y repite metáforas, no porque imite simplemente sino porque continúa una

tradición africana.¹⁹ Luego dirá que otros autores continúan la tradición de Hurston, al tomar y reapropiar—“they signify”—sus temas y conflictos. Una lectura de las obras de Toni Morrison, Maya Angelou y Alice Walker²⁰ permitiría apreciar temáticas y poéticas similares a aquellas presentes en Hurston, a quien las escritoras dan explícito reconocimiento (2003:70).

En el capítulo V, “Zora Neale Hurston and the Speakerly Text”, Gates destaca la importancia de los modos de representación que eligen los primeros escritores afroamericanos para describir su realidad. Gates explica que hacia el final del siglo XIX, cuando se comenzaba a vislumbrar el crecimiento de las letras afroamericanas—producto de la libertad recién obtenida y de una población cada día más alfabetizada—desde la crítica se instó al escritor afroamericano a ofrecer al mundo su representación del hombre negro. Gates menciona la Conference of Negroes de Hampton en 1899, donde se leyeron ensayos sobre la problemática racial, y en la cual William Sanders Scarborough de la Universidad de Wilberforce sugirió, en un ensayo llamado: “El negro en la ficción como representador y representado”,²¹ que las representaciones que hicieran escritores o artistas en general debían poseer realismo para evitar o contrarrestar el estereotipo falso que producían el mero dialecto y roles bufonescos. Se le pidió que no imitara al escritor blanco sino que trajera su propia naturaleza y condición a la literatura evitando todo lo que lo ridiculizara; se le sugirió que superara el mero uso de dialecto y fuera más allá del tema de la negritud (Gates 176).

Más adelante en su libro, Gates hace una reseña de la inclusión de dialecto afroamericano, comenzando por señalar la sorpresa que ocasionó entre los críticos, el uso del dialecto en la poesía de Paul Lawrence Dunbar en 1895 (173,176), ya que hasta

¹⁹ “[...] signifies upon previous authors” (1988: 176)

²⁰ Toni Morrison, premio Nobel de Literatura 1993, autora de *Beloved*, *Paraiso* y *Jazz*; Alice Walker, autora de *El color púrpura*; y Maya Angelou, autora de *¿Por qué canta el pájaro enjaulado?* y *Encontraos en mi nombre*.

²¹ “The Negro in Fiction as Protrayer and Portrayed”

entonces el dialecto negro entrañaba una inferioridad mental que se le adjudicaba al afroamericano, y aunque precisamente el uso de dialecto marcaba una diferencia que se debía representar, la crítica sugería que el dialecto no fuera el tema central de la escritura, sino sólo un medio de expresar la realidad. Así lee un extracto del poema a “Negro Love Song” de Dunbar:

Seen my lady home las' night,
Jump back, honey, jump back.
Hel' huh han' an' sque'z it tight,
Jump back, honey, jump back.
Hyeahd huh sigh a little sigh,
Seen a light gleam fom huh eye,
An' a smile go flittin' by
Jump back, honey, jump back.²²
[...]

En este poema, la pronunciación y la gramática aportan al realismo y, más importante, la métrica y la rima con su musicalidad enriquecen la representación de imágenes.

Como se menciona anteriormente, Gates hace evidente el vínculo existente entre escritores, indicando a unos como seguidores de otros por medio de la idea de una imitación con nuevo significado.²³ Por ejemplo, siendo Dunbar una de las voces más representativas de la poesía afroamericana, sus herederos literarios, los escritores Langston Hughes y Zora Neale Hurston, usaron el dialecto de la misma forma que su

22

He acompañado a mi mujer a casa anoche,
Salta hacia atrás, querida, salta hacia atrás.
Tomé su mano y la apreté fuerte
Salta hacia atrás, querida, salta hacia atrás.
La escuché suspirar un pequeño suspiro
Vi un una luz brillar en sus ojos,
Y una sonrisa pasar fugazmente
Salta hacia atrás, querida, salta hacia atrás.

²³ “signifying upon”.

antecesor en poesía y prosa (176). Langston Hughes, 1902-1967, poeta, novelista y columnista afroamericano, estuvo estrechamente vinculado con el movimiento Renacimiento de Harlem, del que fue uno de sus principales y más brillantes impulsores. Hughes admiró a escritores afroamericanos como Dunbar cuya escritura ejerció gran influencia en su obra. Considerado uno de los poetas más importantes de la literatura afroamericana, sus obras se caracterizan por el uso de ironía y sátira en la descripción realista de las vivencias de su comunidad a principio de siglo XX en EE.UU. Con el tiempo será una voz crítica que respalda la obra de Hurston y continúa la tradición sonora y musical iniciada por Dunbar.

En el debate que se establece a fines del siglo XIX y principios del XX entre los escritores y críticos afroamericanos con respecto al uso del dialecto, lo que más se enfatiza es que ambos son necesarios para expresar la realidad: el debate sobre el significante (forma) y lo significado (tema) no se puede llevar a cabo de forma individual, dice Scarborough, sino que ambos problemas forman parte de una pieza de telar (Gates, 176). Sin embargo para los años veinte, el uso de dialecto se convierte en una “trampa literaria” (177) y críticos como James Weldon Johnson proponen que los escritores “se alejen de las limitaciones que impone el uso de dialecto, ya que éste produce sólo humor y patetismo”. Admite, sin embargo, que si un escritor profundiza y multiplica la representación del dialecto, puede llegar a infundirle nueva vida (177). Para confirmar la importancia que tiene la forma en la escritura afroamericana, especialmente después de los intentos iniciales que causaron tantos ensayos y debates, y cuando se observa una gran producción, las revistas advierten a sus colaboradores sobre los requisitos—lo permitido y lo prohibido—que deben tener los cuentos que los nuevos escritores envíen:

Los relatos deben estar llenos de interés humano. Debe escribirse con palabras cortas y simples. No intentar demostrar erudición dejando al lector perplejo. No incluir expresiones como “negro”, “morenito” [...]. Mucho diálogo y lenguaje realista. No se aceptarán historias que depriman o entristezcan porque nuestra gente tiene ya bastantes problemas. [...] Queremos que los lectores se sientan interesados, que se los aliente y apoye; que se los consuele y alegre y se los haga reír. [...] No se debe intentar ser explícitamente artístico. [...] La heroína debe ser siempre hermosa y deseable, sincera y virtuosa. El héroe debe ser del tipo varonil, pero no estereotipado o vulgar. [...] Todo el contenido debe ocuparse de la vida de los negros. No se permitirá nada que ponga en peligro la relación entre negros y blancos. (179-180).²⁴

Estas instrucciones también reiteran la dualidad contenido y forma; es así como en este contexto se abre un debate sobre el uso del dialecto, sobre el tratamiento del tema de la negritud, sobre lo que debe ser la estética afroamericana, y en ese espacio de conflicto, Gates ubica la originalidad de Hurston (180).

A fin de entender las distintas reacciones de los escritores afroamericanos hacia el uso de la expresión vernácula en la producción literaria afroamericana en general, y en la obra de Hurston en particular, Fraile Marcos examina el contexto histórico, sociológico y literario de la primera mitad del siglo XX y hace una descripción pormenorizada de las posiciones teórico-críticas (2003: 61-67). Retomando la investigación de Gates, y a modo de introducción, Fraile Marcos describe cómo se despoja al nativo africano de su lengua a su llegada al continente americano con el fin

²⁴ “Stories must be full of Human interest. Short, simple words. No attempt to parade erudition to the bewilderment of the reader. No colloquialisms such as ‘nigger’, ‘darkey’ [...] Plenty of dialogue, and language that is realistic. We will not accept stories that are depressing, saddening, or gloomy. Our people have enough problems without reading about any. We want them to be interested, cheered, and buoyed up; conformed, gladdened and made to laugh. [...] No attempt should be made to be obviously artistic. [...] The heroine should always be beautiful and desirable, sincere and virtuous. The hero should be of the he-man type, but not stiff, stereotyped, or vulgar. [...] All matter should deal exclusively with Negro life. Nothing will be permitted that is likely to engender ill feelings between blacks and whites.”

de controlar cualquier posibilidad de comunicación primero y de subversión después: para que los esclavos no se puedan entender entre ellos, se separan los individuos de la misma etnia y sistemáticamente se mezclan con miembros de otras etnias (61). Deben aprender entonces una nueva lengua, que será común a todos, en este caso el inglés. En este encuentro lingüístico que se produce entre dominante y dominado con el expreso mandato de suprimir una de las lenguas, el dominado se apropia de la lengua dominante a la vez que le imprime su propio sistema de sonidos y sus propias particularidades sintácticas. Esta “nueva” lengua—en este trabajo la llamaremos lengua vernácula o variedad dialectal afroamericana o dialecto afroamericano (63)—se convierte en marca de su propia identidad y herramienta de su subversión (62-63), ya que a partir de ese momento, cada acercamiento hacia, o cada alejamiento de la lengua estándar significarán una toma de posición en el proceso de afianzamiento de la identidad y en la lucha por la autoafirmación de la comunidad afroamericana.

Estas tomas de posición son luego explicadas por diversas y enfrentadas teorías lingüísticas sobre el origen de la variedad afroamericana del inglés que se desarrollan al final del siglo XIX y comienzo del siglo XX. Fraile Marcos describe posiciones opuestas con respecto al tema: en principio, los lingüistas anglicistas—en una actitud etnocéntrica—opinaban que el dialecto afroamericano habría sido tomado de los colonos ingleses que hablaban un inglés rural, sin evidenciar ningún elemento africano. A esta posición se contrapone aquella que reconoce la existencia de elementos africanos pertenecientes a distintas culturas tribales en el inglés hablado por la comunidad afroamericana (64). En medio de estas dos grandes versiones, hay otras intermedias que sugieren, por ejemplo, que esta variedad dialectal es sólo una variedad regional, mientras que otra sugiere que el inglés estándar y la variedad afroamericana serían dos lenguas distintas.

Seguramente estas teorías corresponden a investigaciones antropológicas que rinden sus primeros resultados para ser luego contrapuestas con investigaciones más certeras. Se recordará que los estudios antropológicos de Hurston se focalizaron en el folclore afroamericano, lo cual contextualiza el uso—polémico en aquel momento—del dialecto afroamericano en su escritura y aporta su propia visión sobre el tema.

Volviendo al uso del dialecto en la literatura, Fraile Marcos hace referencia, citando también a Gates, a la oposición que se suscita al comienzo del siglo XX entre escritores y críticos literarios por temor a que dicho uso destaque la ignorancia o ingenuidad del afroamericano, lo que sucedía a menudo en los espectáculos llamados “minstrel shows”,²⁵ que, con actores blancos pintados de negros, estereotipaban al afroamericano como bufonesco, ignorante y haragán. Casualmente en esta discusión sobre el uso del dialecto en la producción literaria, los escritores quedan marcados como aquellos que defienden o aquellos que se oponen al rol que la sociedad blanca impuso al negro. El escritor afroamericano se encuentra restringido por la connotación que conlleva el usar dialecto o inglés estándar: si usa el dialecto impregna al relato de realismo, siempre y cuando haga una representación del afroamericano que no caiga en la caricatura (67-68).

Más entrado el siglo XX, con el logro de avances sociales para la comunidad afroamericana y una nueva posicionalidad, los “minstrel shows” pierden adeptos y caen en desgracia y junto con ellos la lengua vernácula que los caracterizaba. Con la migración de la población negra a la ciudad, y el acceso de la población a la educación, los artistas experimentan con nuevas formas de representación y la expresión vernácula

²⁵ Los “minstrel shows” comenzaron en EE.UU. en 1830 y se realizaron hasta mediados de 1950. Consistían en shows musicales en los cuales la principal atracción era un hombre blanco disfrazado de negro, su cara pintada con betún o carbonilla que satirizaba y estereotipaba personajes de la comunidad afroamericana, representándolos como ignorantes, supersticiosos, y perezosos. Center for History and New Media [en línea], [consulta: 12 Septiembre 2009]
<<http://chnm.gmu.edu/courses/jackson/minstrel/minstrel.htm>>

juega ese papel experimental. Aunque todavía se la rechaza por su connotación caricaturesca, se piensa que tiene un potencial estético que puede rescatarse. Ante esta realidad distintas personas del mundo académico e intelectual proyectan sus posiciones en diversos artículos.

Distintos escritores y sociólogos del momento dejaron oír sus comentarios sobre el uso de dialecto en la literatura: por ejemplo para W.E. Dubois, sociólogo y crítico afroamericano, autor de *The Souls of the Black Folk*, (*Las almas del pueblo negro*) respetado por su promoción de la educación como único medio para obtener la libertad total de la dominación blanca, no hay cabida para el dialecto. El individuo afroamericano tiene que deshacerse de esa lengua; si un escritor insiste en utilizar el dialecto como forma de representación, Dubois tiene palabras de condena para él. Alain Locke, filósofo y escritor, miembro del Renacimiento de Harlem entre 1917 y 1928, opina que el escritor debe trascender el uso de dialecto, la imagen es la riqueza de la escritura y el dialecto tan sólo un medio para lograr la imagen (67). A su vez, el poeta James Johnson confirma el valor poético del dialecto, defiende su uso y junto a Sterling Brown piensa que incorporar elementos del folclore afroamericano (tradicción y lengua vernácula) es la condición estética de la escritura afroamericana.

Para Zora Hurston, investigadora de la tradición afroamericana, las historias que recolectó fueron tan importantes como la lengua en que se narraban esas historias. Fraile dice “la escritora potencia su propia cultura a través de la lengua que utiliza, elevándola al rango de ‘literatura’” (68). El dialecto en Hurston—a pesar de la crítica de Wright—no estereotipa y se trasciende a sí mismo (68).

A partir de 1930 se nota un cambio en la representación del dialecto en la escritura, se enfatiza el ritmo y musicalidad, algunos elementos gramaticales y léxicos, y se deja de lado su parte más superficial que es la fonológica. Justamente este aspecto es el que

más apunta a la ignorancia y poca educación del afroamericano. Por lo tanto escritores como Richard Wright y otros críticos van a rechazar el dialecto expresado exclusivamente a través de la fonología, para destacar la importancia del ritmo. Richard Wright, 1908-1960, tiene una experiencia personal distinta a la de Hurston que produce en él una visión y una actitud distinta hacia el uso del dialecto en la literatura. Después de luchar contra la discriminación y segregación en el sur de EE.UU. de donde proviene, Wright viaja a Nueva York donde se afilia al Partido Comunista. Por sus novelas *Native Son* (1940) y *Black Boy* (1945) los críticos señalan que Wright cambia la cultura americana al develar, desde una posición ideológica opuesta a Hurston, la realidad de los afroamericanos en EE.UU. Y aunque Wright usa el dialecto tanto en el diálogo como en el relato usando estilo indirecto, es su temática la que consigue encarnar su lucha en contra del autoritarismo y el racismo. Esta posición estética e ideológica producirá sus más airadas críticas en contra del uso del dialecto en Hurston.

Gates señala que la estrategia poética de Hurston con imágenes sonoras, visuales, el uso del humor o el estilo indirecto, y con el uso del dialecto en la narración misma resuelve el conflicto sobre el uso del dialecto:

Mientras la obra de Toomer, *Cane*²⁶ usa la voz oral esencialmente como una voz diferente de la del narrador, como un depósito de los significados y las creencias sociales, un texto “hablable” parecería estar orientado a imitar una de las numerosas formas de la narración que se encuentra en la literatura clásica vernácula afroamericana (1988: 181).²⁷

²⁶ Jean Toomer (1894-1967) Escritor afroamericano con una vida y una escritura que “vacila entre el mundo negro y blanco” (Concise Anthology of American Literature, 1711). Escribe *Cane* en 1923 y forma parte del Renacimiento de Harlem en la década del 20.

²⁷ Whereas Toomer’s *Cane* draws upon the black oral voice essentially as a different voice from the narrator’s, as a repository of socially distinct, contrapuntal meanings and beliefs, a speakerly text would seem primarily to be oriented toward imitating one of the numerous forms of oral narration to be found in classical Afro-American vernacular literature. (1988: 181)

Ya en los años sesenta, cuando Alice Walker redescubre a Zora Hurston, el dialecto en la ficción toma otras formas, experimentales y multiculturales, podríamos llamarlas, al integrarse o mezclarse con otras voces, blancas, hispanas y de otras minorías étnicas.

En el capítulo “Zora Neale Hurston and The Speakerly Text”,²⁸ Gates define a la poética de Hurston como el equilibrio justo entre varias voces narrativas, y lo llama el primer ejemplo de texto “hablable” (181), un texto cuya estrategia narrativa intenta representar la tradición oral y así emula la fonética, la gramática y los modelos léxicos de lo que sería un relato oral, proveniente de la tradición oral africana (181). Efectivamente, en la novela de Hurston hay una multiplicidad de voces narrativas que, como manifestara W.S. Scarborough en su discurso ante la Conference of Negroes en 1899, se entrelazan entre sí y, a la vez, con el contenido y temas. La poética de Hurston combina diferentes estrategias narrativas lo que permite un espacio para que cada voz pueda expresarse y lo haga a su manera.

En *Their Eyes Were Watching God* hay una voz que narra en tercera persona omnisciente y que aparece al principio y al final de la novela. Esta narración forma el marco exterior (ver Figura N° 1) y abarca otra narración, una especie de marco interior—el relato de Janie—donde se imbrican diversas voces y relatos. Entre el marco interior y cada relato siempre aparece el narrador en tercera persona. El marco exterior muestra la vuelta de Janie al pueblo de Eatonville y las críticas que ello suscita, y prepara para su relato de las circunstancias de su viaje con Tea Cake y las razones de su regreso sola. Esta narración exterior finaliza en el capítulo veinte donde Janie comenta a

²⁸ Este título se traduce *Zora Hurston y el texto hablable*, surgiendo este último término de la aplicación del concepto ‘texto legible y escribible’ de Roland Barthes, aplicado a la raíz ‘habla’.

Para explicar el significado de “speakerly text”, Gates hace referencia a dos conceptos de Barthes, ‘legible’ y ‘escribible’. Alberto Giordano incluye estas definiciones en su libro *Roland Barthes. Literatura y poder*. Según Barthes el texto ‘escribible’, es aquel que se reinterpreta libremente, aquel ‘indecible, siempre rehaciéndose, y siempre por venir’ (76); mientras que el texto ‘legible’ es aquel que considera al texto literario como una entidad completa, en la que existe una correspondencia única entre significante y significado. (75)[en línea], [consulta: 15 Agosto 2009]

<<http://books.google.com.ar/books?id=IrFDDfkYkdQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>

Pheoby que ahora que ha relatado su odisea, todo ha vuelto a su lugar, y esto le produce un gran alivio.

El marco interior cuenta la historia de Janie desde su infancia hasta después del juicio por la muerte de Tea Cake. Este relato se expresa, en los primeros párrafos, en primera persona y en dialecto afroamericano, hasta que casi imperceptiblemente hay un cambio de primera a tercera persona. Esta tercera voz constituirá lo que Gates llama “comentario narrativo”²⁹ que “llena los espacios” entre las diversas voces. En ese comentario narrativo se funden casos de estilo indirecto libre, imágenes y simbología. En el siguiente croquis las voces se hallan representadas con distintas líneas y formas indicando la variedad de registros y modos de habla:

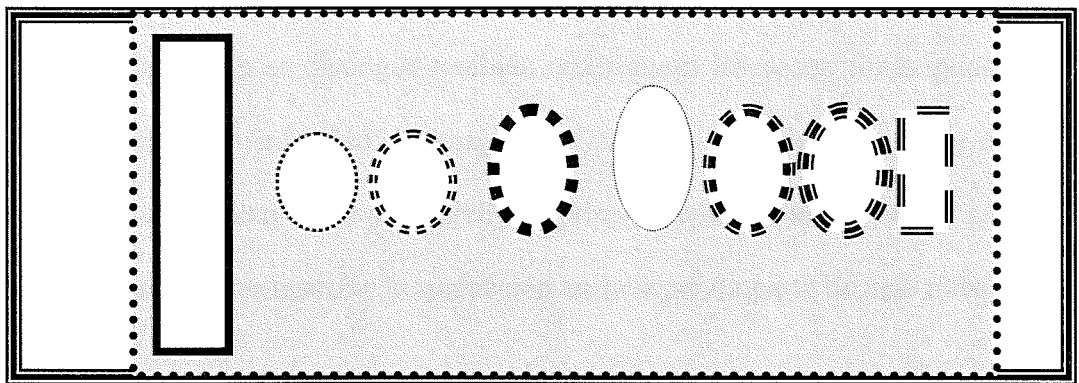


Figura N° 1

Marco exterior **≡** :relato en tercera persona omnisciente en inglés estándar

Marco interior **.....** :relato de Janie

Rectángulo **▬** :relato de Janie en primera persona. (Dialecto)

Sombreado interno: comentario narrativo en tercera persona en inglés estándar

Otras formas dentro del sombreado: otras voces, otros registros. (la mayoría en dialecto)

La novela comienza con un narrador omnisciente que presenta a Janie, la protagonista, volviendo al pueblo: “Viendo a la mujer tal cual era, recordaron la envidia

²⁹ “narrative commentary” (1988: 195)

que almacenaban desde mucho tiempo atrás. De modo que se pusieron a rumiar las zonas oscuras de sus memorias y a tragárselas y saborearlas.” (1995: 8).³⁰ En el capítulo dos, Janie comienza su relato en primera persona: “Yo jamá’ he visto a mi padre. [...] Me crió mi abuela y lo’ blanco’ para lo’ que ella trabajaba.” (16).³¹ Esta narración se continúa con la narración en tercera persona de la vida de Janie: “Era una tarde de primavera del oeste de Florida. Janie se había pasado la mayor parte del día debajo de un peral en flor que había en el jardín de atrás” (19).³² Este narrador que aparece dentro del relato de Janie, asume la tercera persona, pero se acerca de una manera subjetiva a los sentimientos, pensamientos y temores de los distintos personajes. Aparecen en este marco narrativo todas las figuras de Hurston que Gates llama “ornamentales”³³: el estilo indirecto libre, las metáforas, el humor, y una actitud lúdica apreciable en la invención de vocablos. En su prosa se distingue también una riqueza lírica con rima, quiasmos, repetición, aliteración, e infinidad de imágenes. Cada uno de estos elementos estará ejemplificado en este trabajo, con dos objetivos: primero, apreciar la obra en su idioma original, y segundo, poder analizar la traducción en la segunda parte de este trabajo de investigación.

Retomando la enumeración de voces narrativas que se entretajan en la novela, además de las voces de Janie, Jody y Tea Cake, se encuentran otras voces con espacios más o menos extensos y con recurrencias de estilo que las distinguen entre sí. Así se puede distinguir a Nanny, la abuela de Janie, que mutila todo deseo y sueño de Janie

³⁰ “Seeing the woman as she was made them remember the envy they had stored up from other times. So they chewed up the back parts of their minds and swallowed with relish.” (1998 [1937]: 2)

³¹ “Ah ain’t never seen mah papa. Mah grandma raised me. [...] Mah grandma and the white folks she worked wid” (8)

³² “It was spring afternoon in West Florida. Janie had spent most of the day under a blossoming pear tree in the back yard.” (10)

³³ “figures of adornment” (Gates, 1988: 199)

con su visión realista: “Y viene’ hoy diciendo tontería’ ”(1995: 33),³⁴ dice Nanny cuando Janie busca amor en su matrimonio; Jody, que utiliza “Dio’ ”³⁵ como muletilla; Tea Cake, que calma las inseguridades de Janie con su tierno “Gracia’, señora” (205);³⁶ las personas que se reúnen en la galería de la tienda de Jody, quienes a modo de coro griego, explican el mundo, argumentan, inventan y critican: “-Si esa fuera mi mujer— dijo Walter Thomas—, la mataría y bien muerta” (94).³⁷ Cada uno con su voz: los compañeros de Tea Cake en los campos de los Everglades, entre ellos Mrs. Turner que atiende la cafetería y crea conflictos con sus habladurías: “Señora Woods, se lo tengo dicho a mi marío mucha’ vece’, no me explico cómo una dama como la señora Woods puede soportar verse to³⁸ el día rodeada de eso’ negro’ tan vulgare’.”(174);³⁹ el hombre blanco, representado aquí por los capataces, por el doctor que atiende a Tea Cake: “Muy bien, Tea Cake. Te voy a mandar unas medicinas y voy a explicarle a Janie cómo tiene que cuidarte.” (217);⁴⁰ los guardias que coordinan el entierro de los muertos: “Eh, tú Jim—le dijo el más alto—. A ti te estábamos buscando.” (209);⁴¹ y el juez que preside el juicio contra Janie: “Señores y señoras del jurado, a ustedes les corresponde decidir si la acusada ha cometido un asesinato a sangre fría.” (230);⁴² los indios seminolas que avisan a los demás sobre la proximidad de la tormenta: “Vamos a tierra alta. Hierba del pantano florecida. Huracán viene.” (190);⁴³ y hasta los buitres tienen algo que decir:

³⁴ “You come heah wid yo’ mouf full uf foolishness” (1998:23). Cabe aclarar que toda traducción de partes de la novela que se incluya en el texto principal o en estas notas, será extraído de la edición Hurston, Zora Neale (1995) *Sus ojos miraban a Dios*. Trad. Andrés Ibañez. Barcelona: Lumen.

³⁵ “I god”

³⁶ “Thanky, Ma’am” (167)

³⁷ ““If dat wuz mah wife,’ said Walter Thomas, ‘Ah’d kill her cemetery dead’” (74)

³⁸ Nótese que algunas ellipsis se indican con apóstrofe mientras que otras carecen de indicación de la omisión de una letra o sílaba. Este caso se halla explicado en Apéndice 2 /1. Dialecto /Acción 3

³⁹ “Mis’ Woods, Ah have often said to mah husband, Ah don’t see how uh lady like Mis’ Woods can stan them common niggers round her place all de time.” (140)

⁴⁰ “All right, Tea Cake. Ah’ll send you some medicine and tell Janie how tuh take care of you.” (176)

⁴¹ ““Hello, there, Jim,’ the tallest one called out. ‘We been lookin’ fuh you.’” (169)

⁴² “Gentlemen of the jury, it is for you to decide whether the defendant has committed a cold blooded murder [...]” (188)

⁴³ “Going to high ground. Saw-grass bloom. Hurricane coming.” (154)

“De qué ha muerto este hombre? -De puro, puro gordo. -¿Quién responde de este funeral? -¡¡¡¡¡Nosotros!!!!” (79).⁴⁴

Una de las características que Gates señala como parte de la originalidad de Hurston es su uso del estilo indirecto libre. Gates declara que Hurston es la primera escritora afroamericana en usarlo (1988: 191).⁴⁵ El estilo indirecto libre es esa estrategia narrativa que se aleja de la objetividad para acercarse a la voz—sentimientos, pensamientos, temores—de un personaje a través de sus propias palabras. La voz narrativa que Hurston produce por medio del estilo indirecto libre se acerca a Janie, a Jody y a Tea Cake entre los casos más claros. Se produce este estilo con el uso de deícticos, con el cambio de pronombres que redireccionan el mensaje hacia otro receptor, con expresiones enfáticas o de admiración y con un registro informal, a veces en dialecto directamente dentro de la narración (210), y con la inclusión de la voz directa pero sin signos de puntuación, como en una suerte de monólogo interior. La siguiente enumeración simplemente resalta los recursos más evidentes y repetidos observables en la novela objeto de este análisis. Aunque Gates indica que el estilo indirecto libre no se debe tomar como la voz del narrador y del personaje juntos (208), concede que en esta forma mimesis y diégesis se fusionan para indicar la tradición africana de relatar.

En este trabajo se seleccionan diez casos y se indica por medio de qué uso lingüístico y literario el discurso se acerca a qué personaje. El resultado de esta descripción será luego comparado con la traducción al castellano, en negrita se resaltan los elementos que sugieren el estilo indirecto libre⁴⁶:

⁴⁴ “What killed this man?” “Bare, bare fat.” “Who’ll stand his funeral?” “We!!!!” (62)

⁴⁵ Recordemos que Gustave Flaubert es considerado el primer escritor que usa el estilo indirecto libre—una combinación del estilo indirecto y el directo—para lograr un acercamiento al pensamiento de los personajes.

⁴⁶ Los ejemplos que siguen a continuación se mantienen en inglés en el cuerpo del trabajo, ya que se quiere destacar elementos no siempre presentes en la traducción.

1. El discurso se acerca a Joe o Jody Starks como si fuera la conversación que él tiene con Janie en la que se presenta con sueños y objetivos. Se logra este estilo por medio de interjecciones; de un estilo informal en el nombre del estado—Georgy—del cual Joe viene; de la falta de sujeto; del deíctico “here” (aquí), y por medio de la pronunciación—debilitamiento de consonantes en posición final y de sonidos vocálicos:

Joe Starks was the name, **yeah** Joe Starks from in and through **Georgy. Been** working for white folks all his life. Saved up some money—round three hundred dollars, **yes indeed**, right **here** in his pocket. Kept hearin’ ‘bout them buildin’ a new state down [...] (Hurston, 1998: 28)⁴⁷

2. Mediante el uso de deícticos, el modo imperativo, el uso de pronombre en segunda persona, como si el narrador se dirigiera al interlocutor o audiencia, el relato muestra la envidia de los lugareños ante las acciones de Joe Starks. La intención de este estilo es asemejarse a la crítica que los lugareños hacen a Starks. “**Take for** instance that new house of his. [...] And **look** at the way he painted it—a gloaty, sparkly white.” (47) “It was bad enough for white people, but when one of **your** color could be so different it put **you** on a wonder. It was like seeing your sister turn into a ‘gator” (48)⁴⁸

3. Al enumerar las travesuras de una mula también se produce una especie de estilo indirecto libre combinado con repetición, que replica las conversaciones en la galería de la tienda de Jody y Janie, ricas en inventiva y exageración. Se logra este efecto con un listado de acciones que comienzan con un “How he” o sea “Cómo la mula...”:

⁴⁷ “Joe Starks era su nombre, sí, Joe Starks a lo largo y lo ancho de todo Georgia. Había estao trabajando pa lo’ blanco’ toda su vida. Había ahorrao algún dinero...uno’ trescientos’ dolare’, **si señor**, que estaban allí, en su bolsillo. Llevaba ya tiempo oyendo que iban a construir una nueva ciudad por allí abajo en Florida [...]”. (1995:39). En esta sección véase en **negrita**, que la traducción da cuenta del estilo; y subrayado, que la traducción no refleja los elementos estilísticos.

⁴⁸ “Valga como ejemplo lo que sucedió con su nueva casa. [...]Y **fijémonos** en como la pintó: de un blanco brillante y jactancioso. [...]Ya era más que malo en los blancos, pero que uno de su misma piel pudiera resultar tan diferente, les asombraba. Como ver a **tu** propia hermana convertida en aligátor”. (61-63).

How he pushed open Lindsay's kitchen door and slept in the place one night and fought until they made coffee for his breakfast; **how he** stuck his head in the Pearsons' window while the family was at the table and Mrs. Pearson mistook him for Rev. Pearson and handed him a plate [...] (59)⁴⁹

4. Se usan deícticos para crear una retórica del relato que combinado con escenificación teatral mantiene la motivación creando expectativa: "**But here come** Bootsie, and Teadi and Big'oman down the street making out they are pretty." (67)⁵⁰

5. El estilo indirecto libre por medio de referencias pronominales diferentes y el uso de "you" para dirigirse al oyente aproxima el relato a los hombres de la comunidad que en la galería de la tienda aspiran a conquistar a las mujeres que pasan: "They all beg the girls to just buy anything they can think of. **Please let them** pay for it. [...] Daisy is walking a drum tune. **You** can almost hear it by looking at the way she walks." (67)⁵¹

6. La comunidad juzga a Janie por aceptar los galanteos de Tea Cake y pasear con él: se escuchan los chismes y la indignación a través del estilo indirecto libre que se encuentra en el uso de registro informal y en los signos de admiración que indican un modo exclamativo: "It was after the picnic that the town began to notice things and got mad. Tea Cake and Mrs. Mayor **Starks!** All the men that she could get, **and fooling with somebody** like Tea Cake!" (110)⁵²

7. Tea Cake envía una carta a Janie invitándola a comenzar una nueva vida juntos. El relato en este caso adopta el estilo epistolar y muestra los sentimientos de Tea Cake.

⁴⁹ "**Cómo una noche había** abierto de un cabezazo la puerta de la cocina de los Lindsay, había dormido allí y había luchado hasta que le hicieron café para desayunar; **cómo había metido** la cabeza por la ventana de los Pearson mientras la familia estaba a la mesa y **cómo** la señora Pearson la había tomado por el reverendo Pearson y le había tendido un plato [...]" (75-76)

⁵⁰ "**Pero aquí llegan** Bootsie y Teadi y la Gran Mujer, caminando calle abajo, haciendo resaltar con sus andares lo bonitas que son". (85-86)

⁵¹ "Todos ruegan a las jóvenes que compren lo que se les ocurra. Que las dejen invitarlas, **por favor**. [...] Daisy camina al ritmo de un tambor. **Uno** casi puede oírlo con sólo contemplar cómo anda". (86)

⁵² "Fue después del picnic cuando la ciudad comenzó a darse cuenta de lo que pasaba y a enloquecer. ¡Tea Cake y la señora alcaldesa Starks! ¡Con la de hombres de que podía disponer y **tontear con un tipo** como Tea Cake!" (137)

Hay cambios de pronombres—tercera persona a segunda, esta vez dirigida a quien lee la carta—, uso de modo imperativo, exclamaciones y registro informal:

Tea Cake's letter had said Jacksonville. He had worked in the railroad shops up there before and his old boss had promised him a job come **next** pay day. **No need** for Janie to wait any longer. **Wear** the new blue dress because he meant to marry her right from the train. **Hurry up** and come because he was about to turn into pure sugar thinking about her. **Come on, baby, papa** Tea Cake **never could be mad with you!** (116)⁵³

8. El estilo indirecto produce un acercamiento a Janie y sus pensamientos por medio de cambio de persona hablante, de tercera persona a primera, sin uso de signos de puntuación indicativos, que lo vuelve monólogo interior. Hay también un cambio de registro variando de lenguaje estándar a dialecto afroamericano: “**Her** next thought brought her crashing down. He's just saying anything for the time being, feeling he's got **me** so I'll b'lieve him. The next thought buried **her** under tons of cold futility. He's trading on being younger than **me.**” (105)⁵⁴

9. El relato se dirige a la audiencia para entender al personaje y sus acciones: “But, don't care how firm **your** determination is, **you** can't keep turning round in one place like a horse grinding sugar cane. So Janie took to sitting over the room.” (118)⁵⁵

10. El estilo indirecto libre muestra una multiplicidad de voces, entre ellas la de Mrs. Turner, un personaje secundario que permitirá a Hurston explayar sus ideas sobre

⁵³ “La carta de Tea Cake decía Jacksonville. Antes, él había trabajado allí en los talleres del ferrocarril y su antiguo jefe le había prometido que sacaría tajada el próximo día de paga. Janie no tenía por qué esperar más tiempo. **Que se** pusiera el vestido azul porque quería casarse con ella así que se apeara del tren. **Que se diera** prisa en ir para allá, porque él estaba a punto de convertirse en puro azúcar de tanto pensar en ella. **¡Vamos, pequeña, o papá** Tea Cake acabaría por volverse loco!” (144)

⁵⁴ “El pensamiento siguiente hizo que cayera de nuevo en tierra con brusquedad. **Me** está diciendo lo primero que se le ocurre, sabiendo que **me** tiene ganada y que le creeré. El otro pensamiento **la** sepultó bajo toneladas de fría inutilidad. **Se** está aprovechando de que es más joven que **yo**.” (131).

⁵⁵ “Pero por muy firme que sea la propia determinación, no es posible pasarse el día dando vueltas y más vueltas en el mismo sitio como un caballo moliendo caña de azúcar. Así que Janie decidió sentarse”. (131)

el racismo. En este caso, por medio de exclamaciones y registro informal se aprecia el enojo de Mrs. Turner después de que una pelea destruyera su restaurant: “Mrs. Turner got off the floor hollering for the police. **Look at the place! How come nobody didn’t call the police!**” (152)⁵⁶

No sólo se puede apreciar el estilo indirecto libre en estos pasajes, también se destacan las estrategias dialectales en el uso de deícticos como **now / here / tonight (ahora/aquí/esta noche)** y expresiones como **maybe (quizás)** o también el uso de preguntas que connotan la incertidumbre del personaje que también afecta al narrador.⁵⁷

Pero sobre todos los recursos que Hurston usa para crear su poética, el dialecto es el elemento más destacado. Es interesante apreciar toda la novela escrita en dialecto: los diálogos y las voces de sus personajes están representados de una manera puntillosa y fiel, y fluyen de tal manera y con tal ritmo que el lector escucha cuando lee, una música que remite a creencias y supersticiones de otros continentes. Aunque, como se describe anteriormente, el uso del dialecto afroamericano en la literatura tuvo reacciones opuestas en la comunidad afroamericana, para Hurston era tan importante como el contenido de la narración. Fraile Marcos señala que la escritora “potencia su propia cultura a través de la lengua que utiliza, elevándola al rango de “literatura” (68).

A fin de proceder a un análisis detallado de los elementos dialectales afroamericanos en la novela de Hurston, en esta sección se los identifica y se los clasifica en dos tipos: sintácticos y fonéticos. La cantidad de elementos encontrados y clasificados puede ser de utilidad más adelante para apreciar la tarea del traductor. El análisis se realizará sobre el primer capítulo de la novela *Their Eyes Were Watching God*, páginas 1 a 7 de la edición 1998 de Perennial Classics, Harper Collins Publishers.

⁵⁶ “La señora Turner se levantó del suelo llamando a gritos a la policía. ¡Vean su local! ¿Cómo no ha llamado nadie a la policía?” (187)

⁵⁷ Ver más ejemplos de estilo indirecto libre en Apéndice 2, Elementos poéticos.

En el primer capítulo de la novela original, se han identificado quince elementos del habla, que para una mejor comprensión denominaremos *mayores*, por su frecuencia y su evidente diferencia con el uso convencional. Existen además elementos *menores*, no incluidos, que son menos frecuentes o quizás no muy distantes del uso convencional.

Sintaxis (siete casos). La siguiente es una lista de usos gramaticales que contravienen una regla gramatical que sistematiza el uso de la lengua (en negrita).⁵⁸ Estos casos son parte de las conversaciones entre los vecinos del pueblo de Estonville a la llegada de Janie al pueblo.

1-No se realiza inversión para indicar el modo interrogativo:

Why she **don't** stay in her class [...]? (2)

Existen algunas excepciones: “[...] is Sam waitin’ on you for his supper?” (7)⁵⁹

2-Se produce el doble negativo; en este caso vemos casos de doble y hasta triple negativo.

Can't she find **no** dress to put on? (2)

[...] **ain't** **never** harmed **nobody** (triple negativo) (3)⁶⁰

3.a-Se simplifica el uso del auxiliar del tiempo verbal perfecto y se usa en su lugar el verbo ‘done’:

She act like we **done** done something to her [...] (3)⁶¹

Ah **done** scorched-up dat lil meat and bread [...] (4)

3.b-Se omite el auxiliar directamente, o quizá se usa el participio pasado en vez de un pasado simple. También sucede en modo interrogativo:

⁵⁸ Los ejemplos que siguen a continuación se mantienen en inglés en el cuerpo del trabajo, ya que se quiere destacar elementos no siempre presentes en la traducción. A continuación se incluye la traducción de los ejemplos de “Sintaxis”. Se reitera que los siguientes extractos pertenecen la edición Hurston, Zora Neale (1995) *Sus ojos miraban a Dios*. Trad. Andrés Ibañez. Barcelona: Lumen.

⁵⁹ 1- “¿Por qué no se queda ella con lo’ de su clase?” (9).

“¿Sam está esperandote para que le haga’ la cena?”(15).

⁶⁰ 2- “¿Es que no tenía ningún vestío que ponerse?” (8).

“ [...]y con eso no hacía mal a nadie” (10).

⁶¹ En inglés afroamericano (AAVE African American Vernacular English) el uso de “done” delante del participio pasado enfatiza la idea de una acción ya realizada y completada.

[...] she ^ been makin' out [...] (3)

[...] us sho ^ seen her [...] (3)

Tea Cake gone? (7)⁶²

4-Se invierte la conjugación del presente simple usando el morfema *s* en la primera y segunda personas del singular y las tres personas del plural, y omitiéndolo en la tercera persona del singular. Se simplifica el uso de auxiliar en la negación, seleccionando uno de los dos: 'don't', para todas las personas. Una versión de este caso es el uso de 'was' para todas las personas, convirtiendo de esta manera la posibilidad de dos opciones en sólo una.

[...] mah husband **tell** me [...] (4)

Y'all **makes** me tired. (3)

[...] if **youse** ready to go [...] (4)⁶³

Como se menciona en casos anteriores, hay excepciones a estos usos, respetándose las reglas gramaticales: "She sits high but she looks low". (3)

5-Se omite el verbo 'to be', o verbo copulativo, en la conjugación de presente continuo o como verbo copulativo seguido de un adjetivo atributivo:

What ^ she doin coming back here [...]? (2)

You mean, you ^ mad 'cause she didn't stop [...] (3)

Una excepción a este uso es: "And Ah'm talking to you from dat standpoint" (7)⁶⁴

⁶² 3.a- "Se comporta como si nosotros' le hubiéramo hecho algo malo [...]." (10).

"A mí el pan y la carne ya se me habrán chamuscao con tanto hablar" (11).

3.b- "[...] cómo le ha ido por allá [...]." (9).

"[...] todo' hemo' visto cómo [...]" (10).

"¿Que Tea Cake se ha ido?" (15).

⁶³ 4- "[...] Como dice mi marío [...]" (11).

"Estoy harta de oiro" (10).

"[...] si está lista pa ir para allá [...]" (11).

"Ella se sienta mu tiesa, pero mirando pa abajo" (9).

⁶⁴ 5- "Como se le ha ocurrió volver para acá [...]" (8).

"Quiere' decir que está' enojada porque ella no se ha parao a contarno" (10).

"Por eso quiero hablar contigo" (15).

6-Se usan pronombres de objeto en vez de adjetivos demostrativos, y pronombres subjetivos en vez de adjetivos posesivos:

[...] in **dem** overalls (2)

And Ah reckon they got me up in **they** mouth now. (5)⁶⁵

7-Se usa ‘ain’t’ para la negación tanto del verbo “to be” como de otros verbos auxiliares:

Tea Cake **ain’t** been no boy [...] (3)

You **ain’t** like me. (3)

Excepciones a este uso son: “Ah don’t mean to bother wid [...]” (6)⁶⁶

Fonética (siete casos). Los elementos que indican un alejamiento de la pronunciación estándar, y cuyos exponentes figuran en negrita, son:

1-La omisión, en una tendencia a la simplificación del lugar de pronunciación o debido a una carencia del fonema, del sonido / η / o velarización del sufijo de gerundio o participio presente. Esta omisión a veces está indicada con un apóstrofe: **swingin’, nothin’, makin’**, otras no: **doin** (2). Entre las páginas 2 y 7, hay cuarenta y siete vocablos que en inglés llevan la ortografía final ‘-ing’. De ellos 16 están escritos en forma completa, y el resto, treinta y uno, pierde la ‘g’ final, indicándose con un apóstrofe la no pronunciación de / η /, excepto por el primer **doin** (Ver Figura 2). La omisión o pronunciación del fonema / η / no corresponde necesariamente a un personaje en especial, observándose en los hablantes ambas pronunciaciones.

| Página 2 | Página 3 | Página 4 | Página 5 | Página 6 | Página 7 |
|----------|------------|----------|----------|----------|----------|
| Doin | Makin’ out | Duskin’ | Goin’ | Wearin’ | Wearing |
| Coming | Talkin’ | Goin’ | Thing | Sittin’ | Nothing |

⁶⁵ 6- “[...] vestía con eso ‘pantalone’ de faena?” (8).

“Y supongo que mi nombre e’ el que horita pronuncian toda’ la boca’.” (13).

⁶⁶ 7- “Tea Cake hace ya mucho tiempo que dejó de ser un muchacho” (10).

“Fijao’ en mí” (9).

“No pienso molestarle en contarle’ nada [...]” (14).

| | | | | | |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---------------|
| Doin' | Runnin' | Anything | Huntin' | Laughin' | Nothin' |
| Swingin' | Anything | Comin' | Something | Gittin' | Telling |
| Going | Tryin' | Somethin' | Sittin' | Tellin' | Somethin' |
| | Talking | Nothin' | | Puttin' | Understandin' |
| | Something | | | Nothin' | Waitin' |
| | Taking | | | Loving | Waitin' |
| | Talkin' | | | Dumplings | Catchin' |
| | Nothin' | | | Things | Kissin' |
| | | | | | Talking |

Figura N° 2

2-La pronunciación dental fricativa o interlinguodental / ð / correspondiente en inglés a la ortografía “th” tiende a ser pronunciada como oclusiva alveolar. Esta diferencia en la pronunciación se indica en la novela con un cambio en la ortografía: en los diálogos y en el relato de Janie, en vez de leerse **that, them, the, this, with, those, these, there**, Hurston escribe **dat, dem, de, dis, wid, dose, dese, dere**. Hay excepciones a esta convención y en algunos casos se lee ‘they’—más de diez veces—, ‘bother, there, whether, then, neither’.

3-Se debilitan las vocales en los diptongos, lo que se conoce en inglés como ‘monophthongization’. Desaparecen las vocales cerradas en los diptongos / ɪə / y se convierten en / eə /. Esto se indica también con una nueva ortografía en vez de **here** se lee **heah**. Los diptongos / aɪ / se debilitan y se convierten en una vocal, **my, like**, y **I** se escriben **mah, lak, ah**.

4-Se añade un sonido vocálico en los adverbios, a veces correspondiente a una preposición: “**offa** you” en vez de “**off** you.”

5-Se debilitan sonidos vocálicos y se indica aspiración en posición inacentuada: **yuh** por **you**, **tuh** por **to**, y **uh** que a veces funciona como el artículo **a** y otras como la preposición **of**.

6-Se indica el alargamiento de sonidos vocálicos, o ‘drawl’, como por ejemplo: / o: / indicado con la ortografía **aw** en **Lawd, g’awn y naw** por **Lord, go on, y no**. Este alargamiento de los sonidos produce, e implica en la novela, una lentificación del ritmo.

7-La omisión del sonido consonántico “d” o “t” en posición media o final **old, little y child / children** se indican con la ortografía **ole, lil, chile y chilun**.

Existen otros indicadores, menores éstos, de diferencias fonológicas, tales como omisión o cambio de sonidos vocálicos: **keer** (care), **ketch** (catch), **’bout** (about), **whut** (what), **sho** (sure); y consonánticos: **oman** (woman), **mouf** (mouth), **nuff** (enough), **though** (through).

Cabe resaltar que como toda expresión oral de una lengua viva y cambiante, el dialecto que hablan los personajes de *Their Eyes Were Watching God* no es uniforme y por lo tanto se ven diferencias entre los distintos hablantes. Asimismo, en un mismo hablante puede haber diferencias discursivas—según con quien esté hablando o qué actitud muestre—observándose, entonces, distintos usos fonéticos o sintácticos, por ejemplo hay casos en que coexisten sonidos que se omiten y otros que no, “**what she doin coming back here [...]**” mientras que algunos personajes usan la pronunciación y la gramática correctamente “**She’s way too old for a boy like Tea Cake**” (3).⁶⁷ Es importante resaltar que muchas de estas características dialectales sintácticas y fonológicas son compartidas por sociolectos del sur de EE.UU. de grupos negros y blancos de educación limitada.

Además de la singularidad sintáctica y fonológica del dialecto afroamericano, las imágenes enriquecen la expresión literaria en general y la obra de Hurston en particular. Hurston posee un don especial para producir imágenes, una habilidad ligada, en este caso específico, al lenguaje simple de las comunidades rurales del sur de Estados

⁶⁷ “E’ demasiado vieja pa un muchacho como Tea Cake” (10).

Unidos. Durante su investigación antropológica, la escritora llega a conocer el contexto discursivo y poético de su tierra con profundidad, y en su ficción lo representa y reproduce. En su autobiografía, Hurston comenta la forma en que se sorprende la gente cuando la escucha hablar:

En primer lugar, yo era una sureña, y tenía el mapa de Dixie en mi lengua. [...]. No es que mi gramática fuera mala, eran los modismos. La gente no conocía la forma en que se educa a un niño del sur—blanco o negro—en símiles e invectiva.⁶⁸ En el sur, saben cómo dar nombres. Es un asunto de todos los días escuchar a alguien ser llamado cabeza de pescado, oreja de mula, ojos de pared. [...]. Pueden decirte en símil exactamente la forma en que se camina o se huele. [...]. Lo que te suceda está lleno de imágenes y sabor.⁶⁹

En su novela *Their Eyes Were Watching God*, Hurston define las imágenes como “cuadros de [sus] pensamientos [para que los demás los vieran]” (1995:66),⁷⁰ como “coloreados apuntes de la vida real” (66).⁷¹ Los vecinos de Eatonville se reúnen para narrar historias como si usaran “el mundo como lienzo” (70).⁷²

No se puede separar la capacidad literaria de Hurston del trabajo etnológico realizado en las comunidades afroamericanas del sur de la Florida y de las islas cercanas a esas costas. Seguramente su investigación sobre el folclore africano le proveyó de miles de relatos y tipos de discursos que la escritora volcó no sólo en sus trabajos

⁶⁸ N.del T: Invective: strongly abusive and critical language. (En castellano: lenguaje altamente ofensivo y crítico). *Compact Oxford English Dictionary*. [en línea], [consulta: 18 Noviembre 2008] <http://www.askoxford.com/concise_oed/invective?view=uk>

Invectiva: Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo. *Diccionario de la Real Academia Española*. [en línea], [consulta: 18 Noviembre 2008]

<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=invectiva>

⁶⁹ “In the first place, I was a Southerner, and I had the map of Dixie in my tongue.[...] It was not that my grammar was bad, it was the idioms. They did not know of the way an average southern child, white or black is raised on simile and invective. They know how to call names. It is an every day affair to hear somebody called a mullet-headed, mule-eared, wall-eyed [...] They can tell you in simile exactly how you walk and smell. [...] What ought to happen to you is full of images and flavor.” (2006: 104)

⁷⁰ “[...] pictures of [their] thoughts for the others to look at and see, [...]” (1998:51)

⁷¹ “crayon enlargements of life” (51)

⁷² “[...] the other picture talkers were using the world for a canvas[...]” (54)

ensayísticos sino en su ficción. Cualquier imagen visual o auditiva, estática o dinámica, produce una representación mental para la cual sólo se requiere que el lector asocie su propia experiencia diaria.

En este caso, muchas de las imágenes están estrechamente relacionadas con la naturaleza y a veces con el mundo rural. En algunos casos, las imágenes en la novela de Hurston son explicativas de acciones, descriptivas de hechos o personas por analogía, usándose frecuentemente en sentido figurado. Varias de estas imágenes serán luego tomadas como casos para analizar la traducción de la novela.

Como una forma de describir con detalles y ejemplos la riqueza literaria de Hurston y su capacidad de mimesis, en este trabajo se han seleccionado varias imágenes, metáforas y expresiones idiomáticas que evidencian esa capacidad.⁷³ De ellas, dos figuran aquí, seguidas de una traducción literal, mi versión, en un intento de reproducir el contenido semántico. Otras imágenes se presentan más adelante para analizar las acciones del traductor. Se observa una imagen dinámica, por ejemplo, cuando Janie se da cuenta de la patética existencia de Jody: “For the first time she could see a man’s head naked of its skull. Saw the cunning thoughts race in and out through the caves and promontories of his mind long before they darted out of the tunel of his mouth.” (77)

Por primera vez ella podía ver la cabeza de un hombre debajo del cráneo. Veía los pensamientos traicioneros entrar y salir a través de las cavidades y promontorios de su mente mucho antes de que salieran como una flecha por el tunel de su boca”.

Otra imagen, esta vez ofreciendo un elemento de humor, se produce cuando Tea Cake describe el cuerpo de Mrs. Turner, la mujer que atiende la cafetería: “He claimed that

⁷³ Un listado exhaustivo figura en Apéndice 2, Elementos poéticos.

she had been shaped up by a cow kicking her from behind.” (139) Imagen visual que significa: “le había dado forma una vaca pateándola por detrás”.

Aparte de hallarse en las imágenes y en el uso del dialecto, la riqueza lingüística y poética de Hurston también reside en las expresiones idiomáticas que crea y usa. Gates se refiere a esta habilidad como lo que la escritora misma denomina “la voluntad de adornar”,⁷⁴ con un “lenguaje densamente figurado” (198). Conociendo al exhuberancia del habla de su comunidad, Hurston ha escrito varios ensayos sobre la poética afroamericana, donde explica la razón del uso del mimetismo, de la imitación, de las imágenes y de las metáforas y símiles. Las expresiones idiomáticas en la novela *Their Eyes Were Watching God* contienen ese lenguaje figurado con un alto poder lúdico: “You can’t git her wid no fish sándwich.” (39)⁷⁵ o “[...]Y’all really playin’ de dozens tuhnight.” (79)⁷⁶, son claros ejemplos del poder expresivo de los hablantes que, como se verá más adelante, plantean al traductor un problema complejo.⁷⁷

Para completar el análisis de la poética de Hurston, agregaremos otros elementos como: 1) símiles en las imágenes: “Then too she noticed how baggy Joe was getting all over. Like bags hanging from an ironing board.” (81); 2) paralelismo y rima: “It’s all right tuh come teach me, but don’t come tuh cheat me” (96); 3) rima y repetición de estructura: “He wouldn’t dig potatoes, and he wouldn’t rake hay: He wouldn’t take a whipping, and he wouldn’t run away” (67); 4) rima interna: “Soon its amber fluid was drenching the earth, and quenching the thirst of the day” (99); 5) sustantivos verbalizados: “questionize” (63); 6) un discurso muy florido propio de algunos personajes: “Dat chastisin’ feelin’ he totes sorter give yuh de protolapsis uh the cutinary

⁷⁴ The will to adorn” (1988: 198)

⁷⁵ “Y a esa mujer no la va’ a conseguir por tu cara bonita” (52).

⁷⁶ “Esta noche o’ estái’ cantando la’ cuarenta de verdá!”(100) Ver explicación en Apéndice 2, Elementos poéticos.

⁷⁷ Un listado exhaustivo figura en Apéndice 2, Elementos poéticos.

linin’.” (49); 7) quiasmo: “Houses without roofs and roofs without houses.” y por último, 8) la invención de palabras: freezolity (26), diasticutis (31).⁷⁸

Como se puede apreciar, la poética de Hurston en su novela *Their Eyes Were Watching God* trasciende el uso de dialecto y produce una obra rica en imágenes apreciables en los diálogos, en la narración omnisciente, o en las canciones y rimas. En un entrelazamiento de elementos poéticos, las imágenes, rimas, y paralelismos dan vida a las expresiones idiomáticas y forman parte de metáforas y símiles.

Interesante también es el tratamiento del tema en *Their Eyes Were Watching God*. El tema, que en la mitad del siglo XX es desacreditado por una crítica mayoritariamente masculina, se vuelve, en los años setenta, uno de los principales valores, junto a la riqueza cultural del folclore afroamericano.

La novela relata la experiencia de una mujer cuya voz cobra fuerza y determinación a medida que madura y entiende que siempre debe ambicionar más de la vida. El tema no es una búsqueda de sí misma o de la libertad, como uno podría pensar en una primera lectura, sino el creciente amor por su propia dignidad como ser humano. En realidad Janie, la protagonista, actúa acorde a las circunstancias, como las mujeres descritas en la primera página de la novela: “Así ellas viven y actúan en consecuencia” (7).⁷⁹ De esta manera se rompe un estereotipo de mujer negra presente en la literatura afroamericana, generalmente dirigida a un lector blanco (Carabí: 1997: 6-7). La mujer negra protagonista de esta novela no es ni la servil ‘mammy’ (niñera, nodriza), ni la ‘loose woman’ (mujer fácil); es una mujer criteriosa, conocedora de sus límites y de sus fuerzas, que va dándose cuenta de lo que le corresponde en la vida.

⁷⁸ Recordamos que muchos de estas figuras cambian o desaparecen en la traducción. 1) “Entonces observó que la piel de Joe comenzaba a colgarle por todas partes. Como los pliegues de una tabla de planchar” (103); 2) “Me parece bien que venga a enseñarme, pero no que venga pa hacerme trampa” (121); 3) “Él no sembraba patata’ ni rastrillaba el heno, no dejaba que lo azotaran y no se escapaba” (85); 4) “Su líquido ambarino empezó a empapar enseguida al tierra y a mitigar la sed del día” (124); 5) “quiere preguntarte” (82); 6) “Siempre habla como si te fuera a castigar” (64); 7) “Casas sin tejado y tejados sin casa.” (208); 8) libértá (37), posaderas (44).

⁷⁹ “Then they act and do things accordingly” (1)

Pero ese camino es uno de pasos pequeños y vacilantes al principio: cuando la abuela de Janie arregla su matrimonio con Logan Killicks, con toda su tristeza y resignación, Janie se casa con él. Como antigua esclava, su abuela sabe que casándola con un propietario, Janie no estará a la merced de un hombre aprovechador—ni blanco, ni negro. Sin embargo, los sesenta acres que posee Logan Killicks no detienen a Janie cuando, al verse encerrada en un matrimonio sin amor, “Yo quiero que mi matrimonio sea una cosa dulce [...]” (35),⁸⁰ decide huir con Jody Starks: “La invadió una repentina sensación de cambio y de novedad” (44).⁸¹ Jody Starks tiene grandes objetivos que en un momento parecen incluir a Janie, pero que en realidad son ideales personales e individualistas. Janie, que lo admira al principio, “Janie estaba asombrada viendo cómo Jody recuperaba tan de prisa el dinero que había gastado en tierras” (54),⁸² poco a poco advierte su verdadera personalidad y ambición. Esa ambición hace que Jody considere a Janie como un bien material al que hay que tener en buen estado y fuera del alcance de manos curiosas: no le permite compartir las charlas en la galería de la tienda y le obliga a tener el pelo atado y cubierto con un pañuelo frente a los demás hombres. Cuando el miedo a su propia vejez y deterioro acosan a Jody, éste agradece a Janie y hace constante referencia a su cuerpo que ya no se ve tan joven “¡No te quede’ ahí mirándome con tú’ ojo’ saltone’ y con tu trasero caído hasta lo’ pie’!” (99).⁸³ Janie—que hasta ahora y en momentos de gran tensión, ha aceptado el destino, o a veces se ha rebelado contra él, pero siempre en silencio—por primera vez se hace oír y le contesta frente a los vecinos: “Pero soy mujer en cada pulgada de mi cuerpo y eso lo sé mu’ bien. [...] ¡Tú, cuanto te baja’ lo’ pantalone’ parece’ la menopausia en personal!” (100).⁸⁴ A partir de este

⁸⁰ “Ah want things sweet wid mah marriage [...]” (24)

⁸¹ “A feeling of sudden newness and change came over her.” (32)

⁸² “Janie was astonished to see the money Jody had spent for the land come back to him so fast.” (41)

⁸³ “Don’t stand dere rollin’ yo’ pop eyes at me wid yo’ rump hangin’ nearly to yo’ knees!” (78)

⁸⁴ “But Ah’m uh woman every inch of me, and Ah know it.[...] When you pull down yo’ britches, you look lak the change of life.”(79)

momento, Janie y Jody viven en habitaciones separadas hasta que Jody muere a consecuencia de una enfermedad.

Janie, que ahora es una codiciada propietaria, disfruta de su independencia y rechaza insinuaciones de matrimonio. Un día, un joven hombre con el nombre de Tea Cake pasa por la tienda de Janie y ésta se enamora perdidamente de él. La gente del pueblo murmura, y Pheoby, su amiga, le advierte sobre el peligro de ir detrás de un hombre joven, sin empleo fijo, ni objetivos claros. Janie desoye esas palabras y se va del pueblo con Tea Cake quien constituye para ella lo desconocido, la aventura, una exploración de sí misma y de sus límites. Janie descubre una sensualidad largamente postergada. Sin embargo, esa sensación de felicidad que Janie experimenta choca un día con la realidad: después de una tormenta y lluvias, la inundación del lago arrasa con las chozas de los jornaleros matando a miles. Tea Cake no muere, pero al ser mordido por un perro, contrae rabia. Para evitar que él la ataque, Janie lo mata con su rifle. Juicio, absolución, vuelta al pueblo y juicio de la comunidad. Pheoby, su mejor amiga, escucha su relato y la absuelve.

En la novela hay una constante referencia al bienestar económico como instrumento de progreso y liberación, que se rechaza sistemáticamente cuando ello no conduce a la plenitud. Así Janie se casa con Logan Killicks de quien heredará sesenta acres y como dice su abuela podrá sentarse en la galería, como símbolo de libertad y confort. Durante su vida con Joe, Janie es constantemente aleccionada sobre cómo manejar la tienda y como adquirir una conducta social superior a los demás. A partir de su encuentro con Tea Cake, Janie rechaza la imagen de progreso económico como su idea de futuro: “La primera vez que cobró los alquileres, casi pidió perdón a los inquilinos.” (116).⁸⁵ En claro contraste con la visión de Jody, quien forjó una pequeña

⁸⁵ “She almost apologized to the tenants the first time she collected the rents. Felt like an usurper.”(92)

fortuna a fuerza de inversión, riesgo y ahorro, Janie deja su tienda y parte detrás de Tea Cake. Con pocos ahorros en el bolsillo y el resto en el banco, decide que este es su tiempo para vivir y amar.

Janie va ganando una voz que se ve acompañada con acción cada vez que ella ve en peligro su felicidad, aún cuando al principio de cada relación acepta lo que la vida le ofrece: acepta su casamiento con Logan Killicks, pero huye con Jody Starks; acepta la convivencia con el egocéntrico Jody, pero responde a sus insultos con sus mismas palabras; acepta la irresponsabilidad de Tea Cake y se enamora apasionadamente de él, pero se defiende matándolo cuando éste, enfermo de rabia, la ataca. Por su actitud desafiante Janie siempre enfrentará la envidia y crítica de sus vecinos de Eatonville cuando se va con Tea Cake; y la ira de sus vecinos en los Everglades cuando mata a Tea Cake. Sin embargo Pheoby, su mejor amiga, piensa que Janie es libre de hacer lo que quiera: “Pero así y todo, ella e’ la dueña de su vida. A esta altura ya debería saber qué e’ lo que quiere hacer” (139).⁸⁶

A diferencia de la escritura afroamericana de mitad del siglo XX, esta novela no trata la discriminación ni la esclavitud, no describe crímenes pasados en la espera de evitar futuros, ni presenta un hombre nuevo que alcanza la libertad por medio del trabajo o la educación. El personaje de Janie es una nueva mujer, muy adelantada para los años treinta, que no se cuestiona cómo fue su pasado, ni cómo será su futuro. Ella vive el momento de la manera más real posible, rechazando el protocolo “para siempre” si eso no conduce a lo que realmente vale en la vida: el goce, la dignidad y la autoestima.

En cuanto a este tema de género, Fraile Marcos señala que en los años setenta la “venta de libros de escritoras negras volvió a despertar el interés en [los estudios

⁸⁶ “Still and all, she’s her own woman. She oughta know by now whut she wants tuh do” (111)

afroamericanos]”, cuando en estos nuevos textos se denuncia “la opresión a la que el hombre negro había sometido a la mujer negra durante toda su historia en América” (2003:51).

A la vez que esto ocurría, críticos y escritoras feministas empezaron a prestar atención no sólo a las obras de escritoras negras contemporáneas, sino también a sus predecesoras, de forma que se comenzó a establecer una tradición literaria que permitiera más adelante sentar un canon de lo que Alice Walker ha denominado “womanist literature”, es decir, una literatura que no sólo explora temas relacionados con el género, sino que también suscita cuestiones raciales, de clase, culturales, políticas y económicas, tanto a nivel local como global o internacional. (51)

Una nueva lectura de *Their Eyes Were Watching God* en los setenta ve la originalidad de la temática de Zora Hurston, y reposiciona a su autora en un lugar central dentro del canon de literatura afroamericana. Siendo la obra sustancialmente la misma, será cuanto menos interesante entender qué acciones produjeron esos cambios y para analizar estos procesos usaremos la Teoría de Polisistemas y sus nociones de centro y periferia, mecenazgo y reescritura, ideología y poética ya que proveen un marco para clasificar las acciones y los agentes.

Marco Teórico

La Teoría de Polisistemas—desarrollada por Itamar Even Zohar, analizada por Theo Hermans, y aplicada por André Lefevere—constituirá el marco teórico para hacer un estudio descriptivo de la escritura de Zora Hurston dentro del sistema literario afroamericano que permita comprender las razones por las cuales Hurston se convierte en una escritora afamada en la primera mitad del siglo XX, representativa de la poética afroamericana especialmente con la publicación de su novela *Their Eyes Were Watching God* en 1937; y entender, luego, las causas que produjeron su ocaso en la segunda parte del siglo XX y su posterior “rescate” en la década de los setenta. En la segunda parte de este trabajo, la Teoría de Polisistemas será el basamento teórico para explicar la apuesta editorial a la traducción al castellano de *Their Eyes Were Watching God* y la circulación de la novela en España.

La Teoría de Polisistemas fue desarrollada en los setenta por Itamar Even Zohar y otros teóricos pertenecientes a la escuela de Tel Aviv para el estudio de la literatura y la traducción, encontrando, en algún momento de su avance, conceptos en común con los teóricos belgas de CETRA, tales como Lefevere y José Lambert. La Teoría de Polisistemas considera a la literatura como un sistema amplio, abarcativo de otros sistemas, que, a su vez, forma parte de un sistema cultural. La Teoría de Polisistemas intenta dar cuenta de la relación dinámica que se produce dentro de un sistema y entre sistemas, en los que se reconoce un centro y una periferia y numerosas interacciones entre ellos. Estas interacciones se deben describir no sólo desde un aspecto sincrónico sino, y especialmente, desde una visión diacrónica o histórica, siendo esa “naturaleza histórica de un sistema” (Even Zohar 2007: 7) la que permite un estudio más acertado de una obra o de un período literario. Señala Even Zohar que un polisistema es “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas,

que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (6). Las obras literarias en un polisistema literario no sólo derivan su valor de su posición dentro del mismo, y de sus relaciones con otras obras del mismo sistema y con elementos de sistemas extraliterarios (económico, político, etc), sino que lo hacen como resultado de acciones históricas que a veces expulsan a una obra (o a un escritor) del centro, y otras, la posicionan en él. Even Zohar indica que el sistema literario—o las obras literarias que se hallan en él—necesita ser estudiado desde la tensión que se produce cuando una obra canónica⁸⁷ ha superado su momento y es desplazada por una obra de la periferia que sugiere y ofrece nuevos modelos estéticos. Es por eso que la Teoría de Polisistemas propone estudiar una obra literaria ubicada en el centro de un sistema en relación con lo que ocurre en la periferia de ese sistema. “Los repertorios canonizados de un sistema cualquiera se estancarían muy probablemente pasado cierto tiempo, si no fuese por la competencia de rivales no-canonizados, que amenazan a menudo con reemplazarlos” (12). Cuando una obra es desplazada del centro, puede suceder que más adelante, vuelva a él por razones que deben ser interesantes, si no necesario, estudiar. Sin embargo cuando la obra se reposiciona en un lugar central, lo hace en un nuevo contexto y con una nueva función (15).

En su libro *Translation In Systems*, un resumen de los pasos de esta teoría y otras teorías de sistemas que la complementan, Theo Hermans describe los orígenes, aplicaciones y limitaciones del planteamiento sistémico y polisistémico, y marca otros enfoques que parten de la noción de polisistema. Hermans explica que los primeros estudios de la Escuela de Tel Aviv se aplicaron a la literatura y la traducción y se basaron en el concepto de *sistema* de los formalistas rusos, entre ellos, Jurij Tynjanov,

⁸⁷ Even Zohar diferencia el concepto ‘obra canónica’, que sugiere un valor literario intrínseco, del concepto ‘obra canonizada’, que sugiere una obra aceptada como legítima (10-11)

Boris Ejxenbaum, Roman Jakobson, quienes al principio del siglo XX y luego de terminada la Primera Guerra Mundial estudiaron la literatura desde una perspectiva lingüística y formalista. Tynjianov, uno de los primeros teóricos en diseñar la noción de *sistema*, distinguía en él un núcleo y una periferia, nociones que luego forman parte de una serie de opuestos que Even Zohar presenta como hipotetizables sobre los cuales aplicar la Teoría de Polisistemas al comportamiento de la literatura: alta literatura vs baja literatura, lo canónico vs lo no canónico, lo central vs lo periférico, acciones primarias vs acciones secundarias (Hermans 1999: 105).

El concepto del Formalismo Ruso al que más se acerca la Teoría de Polisistema es la idea de Ejxenbaum de que la literatura trasciende el texto y comprende, según lo explica Even Zohar, “una gama de hechos/factores mucho mayor de lo que se acepta normalmente en los estudios literarios estándar. En este sentido, [...] Ejxenbaum desarrolló en realidad una visión muy próxima al *champ littéraire*⁸⁸ de Bourdieu, esto es, la literatura como agregado de actividades” (Even Zohar 2007: 28). Hacia los años ochenta, la Teoría de Polisistemas sufrió un ajuste en lo que se dio en llamar el “giro cultural” (Hermans 1999: 110) para dar cuenta no solamente de lo que es literatura sino de lo que es un producto cultural visto como un todo del que forman parte otras áreas como la sociología, la política y la economía.⁸⁹

Hermans confirma la noción de centro como el lugar de lo canónico, el lugar de las obras consagradas y desde donde se regula la producción, mientras que periferia es el

⁸⁸ Noción de campo literario.

⁸⁹ En el capítulo 8, “Into Systems” Theo Hermans explica las etapas por las que transitó la teoría de polisistemas hasta llegar a ser uno de los más completos instrumentos para describir la literatura y, especialmente, la traducción.

Even Zohar originalmente pensó en el término ‘polisistema’ en conexión con el lenguaje más que con la literatura [...] La idea de un polisistema de literatura, “paralelo a un polisistema lingüístico” pone de relieve una diversidad similar en el campo literario [...] (106). Even Zohar concibe la traducción como un sistema dentro del sistema literario [...] (108). La teoría de polisistemas ha beneficiado la investigación de la traducción situando a las traducciones en un entorno cultural amplio. [...] En otras palabras, integra a la traducción con prácticas y procesos socioculturales más amplios, convirtiéndolo en un objeto de estudio más emocionante, y posibilitando lo que luego se dio en llamar el “giro cultural” en los estudios de traducción (110). Mi traducción.

lugar donde quedan o esperan las obras no consagradas. Las traslaciones entre centro y periferia en cualquiera de las direcciones que ocurran responderán a acciones extra literarias y dinámicas que ocurren más allá del valor intrínseco de la obra literaria. Se menciona aquí el concepto “extra literario”, pero, en realidad, para la Teoría de Polisistemas, toda acción que se realice desde la escritura de un trabajo literario, hasta la publicación y posiblemente la distribución, promoción y crítica constituyen el sistema literario (Even Zohar 2007: 27-28). Asimismo, como estas acciones no siguen una estructura estática, sino que obedecen a estímulos de cada momento, los resultados de estas acciones varían constantemente, y, por consiguiente, se consideran dinámicas. Algunas de estas son acciones innovadoras’ (primarias), que introducen cambios y modifican el estatus de una obra literaria, mientras que otras son acciones conservadoras’ (secundarias) que contribuyen a que una obra literaria o la fama de un escritor perduren a lo largo del tiempo. Estas acciones crean el dinamismo del sistema, el balance entre lo canónico y lo transformador. Even Zohar señala que cuando un sistema está establecido, es muy posible que produzca acciones secundarias, conservadoras, frente a acciones primarias de innovación:

Cualquier producto individual (enunciado, texto) será entonces altamente predecible, y cualquier desviación se considerará escandalosa. A los productos de tal estado los denomino "secundarios". Por otra parte, el aumento y re-estructuración de un repertorio mediante la introducción de elementos nuevos, como resultado de lo cual cada producto se vuelve menos predecible, son expresiones de un repertorio (y sistema) innovador (2007: 16).

Las acciones primarias pueden darse en la periferia cuando el centro se ha consolidado tanto que se fosiliza. Es en este momento cuando se necesita un cambio; sin embargo, “una vez que se produce una conquista, el nuevo repertorio no admitirá elementos que

puedan verosímilmente poner en peligro su dominio del sistema. El proceso de "secundarización" de lo primario resulta así inevitable" (17)

En su libro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere propone entender la lógica que rige las acciones que promueven la interacción dentro de un sistema o entre sistemas: acciones de conservación (secundarias) o de innovación (primarias) (2004: 14). La lógica de un sistema está formada por la ideología y la poética imperantes. Lefevere plantea el estudio de la ideología y de la poética en el sistema donde se recepciona una obra. André Lefevere es un teórico polisistémico, que trabajó como traductor y, desde su experiencia supo proponer una teoría que intenta explicar o al menos detallar la manipulación en la literatura. Este teórico parte de la premisa de que el valor intrínseco de una obra literaria, es decir aquel valor propio de la obra literaria como tal poco tiene que ver en la ponderación de la misma; en realidad, ese valor se ve ignorado en algún momento de la publicación de la obra, cuando se formulan críticas negativas, y muchas veces se resignifica en tiempos posteriores (1). En este aspecto Lefevere pareciera compartir con Even Zohar la idea que las obras literarias son "sólo manifestaciones parciales de la literatura, manifestaciones cuyo comportamiento no puede explicarse por su propia estructura. Su comportamiento es explicable en el nivel del (poli)sistema literario" (Even Zohar, 2007: 13)

Lefevere usa el término reescrituras para comprender los factores extraliterarios que afectan la vida de una obra publicada, Lefevere los clasifica en dos tipos: interno y externo al sistema literario. Dentro del sistema ubica a las reescrituras que acompañan a una obra literaria. Lefevere considera la reescritura—el trabajo de los escribas, antologistas y compiladores, traductores y reseñadores, críticos de arte, profesores— como la fuerza motora de la literatura (2) que condiciona, penaliza o promueve la

producción literaria (14-15). Los reescritores controlan que la poética y la ideología se mantenga dentro de los parámetros delineados por ellos o por otros.

Otro factor, que Lefevere sitúa por fuera del sistema, es el mecenazgo, o sea el accionar de aquellas personas o instituciones que promueven o restringen la lectura o la reescritura de la literatura. El mecenazgo engloba a las personas e instituciones que fomentan o reprimen la lectura, la escritura y la reescritura de la literatura para controlar la ideología que expresa la obra literaria. Cuando el mecenas interviene en la poética, delega el control en el profesional o reescritor (15). Un mecenas puede ser una persona, una institución, una clase social, un cuerpo religioso, los medios, periódicos, y revistas y corporaciones de televisión, o todo aquel que regula la relación entre el sistema literario y otros que componen la sociedad—el político y el económico. El profesional—académico, reseñador, traductor—generalmente comparte la ideología del mecenas y éste confía en él para que acerque el sistema literario o una obra a esa ideología. Según Lefevere el mecenazgo consiste en la interacción de tres elementos: el componente económico, el ideológico y el estatus, que se funden en el mecenas, quien financia al escritor para que éste pueda crear, imprimiéndole a la obra creada el prestigio que proviene de su propio estatus intelectual o social, pero que a la vez, concientemente o no, ejerce un control sobre la obra para que ésta se ajuste a los valores estéticos, sociales, políticos o religiosos propios del sistema cultural, o en este caso, del sistema literario en el que se inscribe, especialmente en lo que se refiere al tema, aunque también incluye la forma en que está escrita la obra (17-18).

Reescrituras: Crítica de *Their Eyes Were Watching God*

En este trabajo se analizará, primero, el sistema que publica la obra de Hurston por primera vez, el de la literatura afroamericana de los años treinta y cuarenta; luego el sistema en el que la obra se inserta de nuevo en los años setenta; y más adelante, en la sección sobre políticas editoriales, se examinará el sistema que recepciona la traducción al castellano de la obra de Hurston. Una detallada descripción de la toma de decisiones detrás de una publicación, de las acciones de mecenazgo, de las escrituras de reseñas y de la inclusión de un autor o su obra en un programa de estudios explican las acciones que manipulan una obra otorgándole—o restándole—un valor externo a su valor literario. Los instrumentos que se usarán para el análisis de la recepción de la obra de Hurston al momento de su publicación y, luego, en la década de los setenta serán reseñas, prólogos y epílogos que, cual fuerzas controladoras de la obra, han respondido a diversas ideologías, requisitos poéticos y mecenas.

Como ya se ha descrito anteriormente, Lefevere distingue varios factores de control: aquellos que están dentro del sistema literario—control interno—y aquellos que controlan desde fuera—control externo. Los factores de control interno pueden reprimir cualquier intento de oponerse a las convenciones poéticas (forma) o ideológicas (temática) del sistema literario (2004: 14-15). El segundo factor de control funciona desde afuera del sistema literario y Lefevere específicamente menciona el mecenazgo que engloba a personas e instituciones que fomentan o reprimen la lectura, la escritura y la reescritura de la literatura.

Siguiendo estos factores, se examinará primero, la poética de *Their Eyes Were Watching God* y otras obras de Hurston, y segundo, la ideología de la escritora y las acciones de mecenazgo que potenciaron su obra.

Para completar una delineación del sistema político y social en que se desenvolvía Hurston y su reacción hacia él, se tendrán en cuenta por un lado, los comentarios sobre su personalidad, su interacción con colegas y mecenas; la propia versión de la escritora; y por otro, los antecedentes de reseñadores, críticos y prologuistas.

Por último, y para entender el sistema literario en el cual se inserta la obra de Hurston en los años sesenta, se citarán los ensayos de Alice Walker que resignifican el valor de la escritora y el de su obra, que intrínsecamente es el mismo, reencasillando a la autora en lo que Lefevere describe como “[...] una impresionante cantidad de crítica que publicita, incorpora y sostiene.”⁹⁰

El material⁹¹ ha sido seleccionado de dos listas de reseñas escritas al momento de la publicación de distintas obras de Hurston, una lista se encuentra dentro del sitio virtual de la universidad de Virginia, y la otra en un sitio virtual de la universidad de California. Otras fuentes son los prólogos a obras de Hurston, y ensayos sobre la autora o su escritura.

En la lectura del material consultado se advierte una reiteración de citas, encontrándose muchas de esas reseñas parcialmente reescritas en varios de los textos mencionados, como por ejemplo en la biografía escrita por Robert Hemenway: *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, su autobiografía *Dust Tracks on a Road*, y los prólogos y anexos a sus obras de ficción: *The Complete Stories*, *Mules and Men*, *Every Tongue Got to Confess*, *Their Eyes Were Watching God* y en los ensayos contenidos en *Zora Neale Hurston* editados por Harold Bloom y en *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives Past and Present* editados por Henry L. Gates.

En lo que respecta a su poética, en la mayoría de las reseñas y críticas, especialmente aquellas realizadas a la publicación de sus obras, se aprecia una

⁹⁰ “[...] an impressive array of [...] criticism, which advertises, incorporates, and supports [...].” (2)

⁹¹ Ver Apéndice 1, Reseñas, prólogos y ensayos, para más detalle.

aprobación de la obra de Hurston, mencionándose la calidad de su arte, “Su escritura tiene la esencia de la poesía, profundamente comunicativa, dotada de un ritmo primitivo que habla realmente de la conciencia, incluso antes de que el pensamiento se forme.”⁹² También se hace referencia al uso del humor, “Pero *Their Eyes Were Watching God* tiene mucho más humor [...]”;⁹³ a las metáforas, y a las imágenes, “[...] las imágenes que tiene son irresistibles”.⁹⁴ Se reiteran comentarios sobre el uso del dialecto, “Nadie ha presentado el habla de los negros con un oído más preciso al captar su vivacidad [...]”;⁹⁵ en muchos casos haciéndose referencia al sonido natural del mismo y a su inclusión como parte de la narración en vez de ser, como en otras obras, sólo usado para la representación de diálogos.

En algunas reseñas se señalan los aspectos destacables y positivos de la obra junto a otros que el reseñador ve como no adecuados, ni efectivos, en la esperanza de que hubieran sido más ricos, serios, o elaborados, “[...] aunque la palabra hablada se recuerda, [...] el dialecto es en realidad descuidado”.⁹⁶ El uso del dialecto provoca una gran cantidad de juicios encontrados.

En relación a la ideología de Hurston, las reseñas frecuentemente mencionan ese tema conflictivo: su creencia en los logros individuales y su reiterado agradecimiento a los mecenas que potenciaron su trabajo molesta a la creciente sensibilidad étnica de la época. Sin embargo esta crítica a su posición ideológica o filosófica rara vez se hace directamente, generalmente se expresa por medio del juicio que se realiza a la caracterización de los personajes, al tema desarrollado, o al uso del dialecto. En estos

⁹² “Her writing is of the essence of poetry, deeply communicative, possessed of a primitive rhythm that speaks truly to the consciousness even before thought can form.” (Prólogo sin firma, primera edición de *Their Eyes Were Watching God*, 1937).

⁹³ “But *Their Eyes Were Watching God* has much more humor in it [...].” (Stevens, *Saturday Review*, 1937a)

⁹⁴ “[...] the images it carries are irresistible.” (Tomkins, *NYT Book Review*, 1937)

⁹⁵ “No one has ever reported the speech of Negroes with a more accurate ear for its raciness [...].” (Stevens, 1937a)

⁹⁶ “[...] although the spoken word is remembered [...] dialect is really sloppy, in fact.” (Ferguson, *New Republic*, 1937)

textos, pareciera que la esencia de lo que constituye la poética de Hurston no ennoblece a la comunidad afroamericana. La reprobación de la ideología, entonces se basa en varios elementos literarios básicos, tales como las estrategias narrativas, la caracterización y la temática.

Algunas críticas apuntan a la narración, “Muchos episodios son inusuales, y hay lagunas narrativas”;⁹⁷ otras tienen que ver con la resolución del relato: se ve confuso, desprolijo, y “parece trabajado en forma apresurada.”⁹⁸ Carece de una ficción seria, dando a entender que el tema no está tomado en serio, “Miss Hurston parece no tener deseo de avanzar hacia una ficción seria.”⁹⁹

Otras críticas señalan la caracterización que Hurston hace de sus personajes a quienes ubica en un contexto calmo, sin problemas raciales, y por ende con una habilidad para disfrutar del humor o para enredarse en conflictos interpersonales. Algunos lo llaman *burlesque*, otros lo llaman caricaturización, “Sus personajes comen y ríen y lloran y trabajan y matan, oscilan como un péndulo eternamente en esa órbita segura y estrecha en la que a América le gusta ver vivir al negro: entre risas y lágrimas.”¹⁰⁰ Esa caracterización, dice Wright, sólo sirve para hacer reír, sin provocar una toma de conciencia social.

También se le reprocha el tema que elige representar: en el caso de *Their Eyes Were Watching God*, una mujer en busca de “aquello que da sentido a la vida” (Carabí, 1997: 10).

En los años 30, la publicación de [la novela] fue mal acogida por los varones afroamericanos. En lugar de ‘dignificar’ a la población negra y mostrar su

⁹⁷ “Many incidents are unusual, and there are narrative gaps [...]” (Brown, 1937: 20)

⁹⁸ “[...] and the dramatic action [...] is sometimes hurriedly and clumsily handled.” (Stevens, 1937b)

⁹⁹ “Miss Hurston seems to have no desire whatever to move in the direction of serious fiction.” (Wright, 1993 [1937]: 16)

¹⁰⁰ “Her characters eat and laugh and cry and work and kill; they swing like a pendulum eternally in that safe and narrow orbit in which America likes to see the Negro live: between laughter and tears.” (Wright, 1993 [1937]: 16)

voluntad de integración para ser aceptada según los cánones de la sociedad dominante como proponían escritores de color, Hurston [...] denunciaba las tensiones sexistas entre el hombre y la mujer de color.” (10).

Esa mujer no comparte el sueño del hombre afroamericano de luchar por sus derechos civiles, “Pero ¿cuándo luchará Miss Hurston por una ficción que documente cambios sociales?”¹⁰¹ Otros ven una falta de tema o un tratamiento superficial y simplista del mismo, “[...] la historia de la vida amorosa de una mujer negra del Sur en el contexto de un ‘pueblo todo negro’ donde casos ocasionales de brutalidad rara vez suceden.”¹⁰²

Algunos críticos no le perdonan a Hurston lo que ellos consideran actitudes asimilacionistas. Como ya se ha mencionado, Hurston produjo gran controversia por su relación con los mecenas blancos que subsidiaron su investigación y por su franqueza y a veces irreflexión al explicar su posición ideológica.

Antes de acceder a la crítica que recibe Hurston por su relación con el mundo blanco, debemos conocer quiénes fueron los mecenas de Hurston y de qué manera colaboraron con ella. Para una persona como Zora Hurston, que decide ser independiente y que demuestra una viva curiosidad desde una edad muy temprana, especialmente siendo una mujer afroamericana a principios del siglo XX, la cuestión económica es una gran preocupación:¹⁰³ “Hay algo en la pobreza que huele a muerte”,¹⁰⁴ dice la escritora en su autobiografía *Dust Tracks on a Road* (2006:87). Hasta casi el fin de sus días Hurston trabaja en cualquier actividad que le permita realizar sus proyectos literarios: es mucama, niñera, manicura, asistente personal.

¹⁰¹ “But when will [Miss Hurston] come to grips with motive fiction and social document fiction?” (Locke, *Opportunity*, 1938)

¹⁰² “[...] the story of a Southern Negro woman's love-life against the background of an all-Negro town into which the casual brutalities of the South seldom intrude.” (Ellison, 1937)

¹⁰³ Es recurrente el tema financiero en Hurston. Tanto su autobiografía, donde ella lo cuenta personalmente, como los relatos de personas que la conocieron detallan esos momentos de desesperación al verse en la indigencia, teniendo que recurrir a la ayuda financiera de amigos.

¹⁰⁴ “There is something about poverty that smells like death.”

En su relato autobiográfico, Hurston recuerda a sus primeras benefactoras cuando ella asistía a la escuela: dos damas que solían visitar su escuela para evaluar el aprendizaje de los niños afroamericanos. Cuando escucharon su forma de leer, quedaron sorprendidas por su corrección y entusiasmo, premiando tal actuación con dinero y muchos libros, la mayoría clásicos que Hurston disfrutó en medio de una niñez complicada (37-39).

En este contexto, las becas y subsidios que le otorgan son más que vitales para Hurston. Cada empleo agrega a su experiencia: aprende a hablar mejor, viaja y conoce gente de influencia (101) y consigue dinero para financiar un próximo proyecto. En distintas etapas de su crecimiento, Hurston decide que lo único que la puede liberar de una vida desdichada es proseguir y terminar sus estudios. En la secundaria Morgan, socializa con afroamericanos ricos que le ofrecen amistad, alojamiento, comida y sus contactos (124-129). Cuando asiste a Howard conoce a Dr. Locke presidente de la asociación literaria, *The Stylus*, de la que Hurston forma parte y para cuya revista escribe. En 1924 comienza a escribir para la revista *Opportunity* a pedido de su fundador, Charles S. Johnson, cuya intención es presentar nuevos escritores negros al público y a la academia. En 1925 gana premios por su cuento *Spunk* y por su obra de teatro *Color Struck*. Es evidente que estas acciones de relación social y profesional producen cambios y posibilitan el acceso a una posición hegemónica en el mundo literario: “Sumarme al *Stylus* influyó mis siguientes decisiones”¹⁰⁵ comenta Hurston en su autobiografía. Sus relaciones con el mundo artístico neoyorquino le dan acceso al dinero que necesita para terminar estudios e investigar. Hurston entra al Barnard College con una beca ofrecida por Annie Nathan Meyer, co-fundadora de la institución y promotora de la educación superior para mujeres. A partir de este momento, su trabajo

¹⁰⁵ “My joining *The Stylus* influenced my later moves” (138)

de investigación, sus estudios de posgrado—que no finaliza—y su escritura se ven beneficiados con subsidios, que ella agradece reiteradamente en su autobiografía (141). Al mismo tiempo, por su relación con Locke, se contacta con personas que potenciarán su trabajo investigativo y literario. La más importante de ellas es Charlotte Osgood Mason a quien la escritora llama “madrina”, una especie de mecenas de las artes, promotora de Langston Hughes y otros artistas de minorías étnicas: “Ella nos convocaba cuando volvíamos de nuestras tareas [...] y nos felicitaba o nos criticaba según nos había ido”.¹⁰⁶

Hurston firmó un contrato con Osgood Mason en 1927 por el cual obtenía un subsidio de doscientos dólares al mes, un auto y una cámara para ir al sur y recolectar información, transcripciones de música e historias del folclore afroamericano en el cual Osgood Mason se sentía particularmente interesada. El contrato establecía ciertas condiciones, como que el material que Hurston relevara le pertenecería a Osgood Mason. En su ensayo “A Woman Half in Shadows” Mary Helen Washington deduce que Osgood Mason “debe haber sido una mujer extremadamente controladora porque Zora Hurston caminaba sobre cuerda floja para no ofenderla”;¹⁰⁷ y se sorprende de que a pesar de las restricciones que el contrato imponía, Hurston hubiera desarrollado una actitud de reverencia hacia su benefactora, según queda documentada en las cartas que le enviaba, alabando su existencia y requiriendo favores como si fuera, dice Washington, una sacerdotisa (1986: 128). La Sra. Osgood exige, además, que los resultados de las investigaciones de sus becados tenga un sesgo exótico que satisfaga su interés por lo primitivo, dice Hemenway en su biografía de Hurston, *Zora N. Hurston. A Literary Biography* (1980: 117-134). Algunos artistas se rebelan contra estas exigencias

¹⁰⁶ “She summoned us when one of us returned from our labors. [...] and [she] [...] would praise us and pan us, according as [sic] we had done.” (145)

¹⁰⁷ “She must have been a very controlling woman because Zora Hurston was kept walking on a tightrope so as not to offend her.” (Washington, 128)

mientras que Hurston lo acepta en una suerte de obediencia por admiración o necesidad. Langston Hughes describe a Hurston: “En su juventud ella siempre obtenía becas y cosas de los blancos ricos, algunos de los cuales le pagaban para que ella se sentara cerca y representara su ‘rol étnico’ ante ellos”.¹⁰⁸ Justamente en las reuniones que se realizan en la casa de Osgood Mason y en otras, Hurston conoce futuros mecenas de su obra, pero esas acciones siempre producirán una crítica adversa. Se ve entonces cómo su situación financiera desesperante le hace desplegar estrategias para buscar y conservar subsidios, por ejemplo las palabras de agradecimiento hacia sus mecenas en las primeras páginas de sus nuevas novelas.¹⁰⁹ Esta actitud disgusta a sus contemporáneos quienes penalizan la obra por lo que les disgusta de la ideología y personalidad de la escritora.

En ensayos actuales, productos de investigaciones más abarcativas, queda evidente que Hurston tenía una personalidad afable y sumisa a veces, pero muy extravagante y poco flexible otras. Expresaba su ideología en forma clara pero intolerante hacia lo que se le opusiera, sobre todo si ella intuía ataques personales o injusticias. Esto se suma a intereses y envidias personales que se entremezclan con valores ideológicos o poéticos. Por ejemplo hacia final de los años cuarenta y luego durante el macartismo, ella expresa abiertamente su oposición al comunismo, partido al que Wright había pertenecido por un tiempo (Hemenway, 1986: 80)

La crítica a su relación con los mecenas se expresa de esta manera: en la revista *Crisis*, el escritor y activista social Harold Preece acusa a Hurston de ser individualista, y comenta que la autobiografía de Hurston es “la tragedia de una mente dotada, fagocitada por el egocentrismo que se alimenta de la admiración condescendiente del

¹⁰⁸ “In her youth she was always getting scholarships and things from wealthy white people, some of whom simply paid her just to sit around and represent the Negro race for them.” (1986:14)

¹⁰⁹ “A mi querida amiga Sra. Annie Nathan Meyer quien tuvo que acarrear la arcilla para hacerme, pero quien igual me quiere”. “To my dear friend Mrs. Annie Nathan Meyer who hauled the mud to make me but loves me just the same” *Mules and Men* (1990: v)

mundo dominante blanco”.¹¹⁰ Preece también la llama una “trepadora literaria”: “Porque cuando un negro describe su raza con términos tan serviles como ‘mulas y hombres’, los miembros críticos de su raza necesariamente deben evaluar al autor como un trepador literario”.¹¹¹ Es evidente que los críticos trascienden el ámbito artístico, y expresan su rechazo por la ideología y la personalidad de la escritora.

En los setenta, cuando se redescubre la obra de Hurston y se revaloran sus logros como escritora, surge una nueva serie de textos críticos en los que se destacan sus conocimientos como etnóloga y folklorista, enfatizándose la autenticidad de sus hallazgos y su habilidad para reproducir el dialecto de las gentes de las comunidades que ella visitó. En esas críticas se hace una nueva apreciación de Janie, el personaje femenino de su novela más famosa, viéndola como representativa de la lucha de género. El contexto ha cambiado y Hurston tiene otro valor. En el prólogo a la novela *Their Eyes Were Watching God* (1998), Mary Helen Washington declara que la recepción de la obra de Hurston ha cambiado y después de describir la crítica de los contemporáneos de Hurston, Sterling Brown, Alain Locke, Richard Wright, comenta que “[l]os críticos afroamericanos fueron mucho más duros en sus juicios de la novela. [...]. Hurston fue severamente criticada por no escribir ficción en la tradición de protesta.”¹¹² La prologuista evalúa la opinión de los nuevos críticos, comenzando por su propia apreciación de la heroína femenina y la tradición afroamericana:

Lo que me gustó de esta novela además de su elevada poesía y su heroína, fue su interés en las tradiciones del folclore afroamericano. Finalmente aquí hay una

¹¹⁰ “the tragedy of a gifted mind, eaten up by an egocentrism fed on the patronizing admiration of the dominant white world.” (Preece, *Tomorrow*, 19--)

¹¹¹ “For when a Negro author describes her race with such a servile term as ‘Mules and Men,’ critical members of the race must necessarily evaluate the author as a literary climber.” (Preece, *Crisis*, 1936)

¹¹² “Black male critics were much harsher in their assessments of the novel, [...] Hurston was severely criticized for not writing fiction in the protest tradition.” (ix)

mujer en busca de su identidad [cuyo] viaje la llevaría más profundamente hacia la negritud.¹¹³

El personaje femenino, dice Washington es fuerte, se expresa bien, es autosuficiente y radicalmente diferente de cualquier otro personaje femenino que hubiera existido hasta entonces (xi). Washington cita a distintos académicos como Andrea Rushing quien sobre la novela dice: “principalmente me encantó porque no era una mujer patética.”¹¹⁴ Esta vez la evaluación literaria parte de académicas que enseñan la obra de Hurston en la escuela y en la universidad.

En los años setenta hay una escritora que desarrolla gran admiración por Hurston y con su acción y escritura rescatará la obra de Hurston del olvido y a Hurston misma del deshonor. Sus artículos, ensayos y conferencias reposicionan a Hurston en un lugar central. Cuando las obras de Hurston estaban prácticamente fuera de catálogo y olvidadas, el entusiasmo de Walker ayuda a posicionar a la escritora y su producción en el canon de nuevo. La escritora comenta su propia reacción al leer *Their Eyes Were Watching God* una y otra vez: le sorprende que Hurston hubiera escrito la novela en un tiempo muy corto, a la vez que considera que el lenguaje, “ese ‘cómico dialecto negro’ del cual se han reído, al cual han negado, ignorado, o ‘mejorado’ para que la gente blanca y los negros cultos puedan entender, en el que está escrita es hermoso.”¹¹⁵

En sus ensayos, Walker resignifica tanto la escritura de Hurston como su ideología: “¿Zora Neale Hurston nunca cuestionó América o el sistema, como algunos han

¹¹³ “What I liked about this novel besides its high poetry and its female hero was its investment in black folk traditions. Here, finally was a woman on a quest of her own identity and, [...] her journey would take her deeper into blackness.” (xi)

¹¹⁴ “mostly I loved it because it was a woman who wasn’t pathetic [...]” (xi)

¹¹⁵ “Reading *Their eyes Were Watching God* for perhaps the eleventh time, I am still amazed that Hurston wrote it in seven weeks; that it speaks to me as no novel, past or present, has ever done; and that the language of the characters, that “comical nigger ‘dialect’” that has been laughed at, denied, ignored, or ‘improved’ so that white folks and educated balck folks can understand it, is simply beautiful. (Walker, 1986: 104)

de Hurston en la tradición literaria de América—tanto para nuestra generación de lectores y, en última instancia, para las generaciones venideras.¹¹⁸

Cuatro de los siete libros escritos por Hurston y publicados por Harper Perennial (1990, 1996, 1998, 2006), citados en este trabajo, contienen un epílogo escrito por Gates llamado “A Negro Way of Saying”. En el texto Gates examina la vida de Hurston refiriéndose a la personalidad de la escritora, sus respuestas a la crítica de los artistas contemporáneos, el mecenazgo blanco tan necesario para poder investigar y escribir, sus desacertadas ideas sobre la segregación, y sobre la discriminación. Agrega también cómo la obra ahora se recepciona, acepta y aclama como una novela feminista:

Their Eyes es una novela feminista audaz, la primera de su tipo en la tradición afroamericana. Sin embargo, en su preocupación por el proyecto de encontrar una voz, con el lenguaje como instrumento de daño y de salvación, de individualidad y poder, sugiere muchos de los temas que animan la obra de Hurston en su conjunto.¹¹⁹

Gates, como otros teóricos que estudian la obra de Hurston, se pregunta por qué la escritora murió en la indigencia cuando había sido tan famosa y había recibido premios y becas, y concluye confirmando que la recepción actual—1998—es bien distinta de la que tuvo a la publicación de su obra:

Es evidente, sin embargo, que las reacciones afectuosas, diversas, y entusiastas que el trabajo de Hurston suscita hoy no fueron compartidas por varios de sus contemporáneos afroamericanos más influyentes. Las razones de esto son

¹¹⁸ “In this way, we hope to establish Hurston’s own canon of texts, so that students and scholars can continue the necessary task of evaluating Hurston’s place—both for our generation of readers and ultimately, for generations to come—in the American literary tradition.”(x)

¹¹⁹ “*Their Eyes* is a bold feminist novel, the first to be explicitly so in the Afro-American tradition. Yet in its concern with the project of finding a voice, with language as an instrument of injury and salvation, of selfhood and empowerment, it suggests many of the themes that inspire Hurston’s oeuvre as a whole.” (1998: 197)

complejas y derivan en gran parte de lo que podríamos considerar las ideologías raciales de aquellos hombres.¹²⁰

Obviamente, aquel escritor cuya obra concuerda con la ideología estética, social, política o religiosa dominante recibirá reseñas positivas que lo posicionarán en un lugar central. Lefevere señala muchas posibilidades de interacción entre el mecenazgo y la posición canónica o central a la que accede el escritor. Una es que el escritor se mantenga en una posición central y canónica por un largo tiempo, o por siempre, gracias al buen oficio de los reescritores que con sus reseñas ponen la obra en consonancia con las nuevas poéticas (19). Otras veces, el escritor deja de gozar una posición central por su ideología o poética, pero al cabo de un tiempo su obra puede retornar resignificada, ya sea porque su ideología se lee de otra manera, resaltando nuevos conceptos en ella y perdonando errores pasados, o porque la poética adquiere nuevo valor. Esta tarea de los reescritores—críticos, editores y traductores—hace que una obra que había salido del canon esté en concordancia con un renovado sistema literario cuyos valores han cambiado con el tiempo (19).

Tomando el concepto de acciones primarias, o innovadoras y secundarias, o conservadoras que Even Zohar propone como uno de los tres pares de oposiciones necesarias para inspeccionar el sistema literario, en este caso el sistema literario afroamericano, se observa una acción innovadora en la posición y en la acción de Alice Walker, que, con sus escritos, trae nuevamente a Hurston al canon de las letras afroamericanas. A partir de su ensayo “En busca de Zora Hurston”, aparecido en la revista feminista *Ms.*, en marzo de 1975, y luego con su viaje a la Florida para encontrar la tumba de Hurston, Walker pone en relieve y reinscribe la estética de Hurston por

¹²⁰ “It is clear, however, that the loving, diverse, and enthusiastic responses that Hurston’s work engenders today were not shared by several of her influential black male contemporaries. The reasons for this are complex and stem largely from what we might think of as their racial ideologies.” (199)

medio de sus propia escritura. De ahora en más las escritoras afroamericanas de las décadas del 80 y 90, Walker, Angelou, Morrison por mencionar las más representativas, reproducirán elementos estéticos asimilados de Hurston, pero imprimiéndoles su impronta artística propia.¹²¹ Se inicia un gran cambio en el sistema literario con el resurgimiento de la obra de Hurston.

En las últimas décadas del siglo XX, Hurston ocupa de nuevo un lugar hegemónico en las letras afroamericanas, generando este hecho otras reescrituras: su obra es lectura obligada en los programas de estudios culturales y de literatura afroamericanos en las escuelas y en la universidad, su nombre figura en diversos premios literarios con los que se fomenta la escritura y se produce una película para la televisión basada en su novela más famosa. Oprah Winfrey, personaje célebre de la televisión y activista afroamericana, colabora con este resurgimiento de las letras afroamericanas publicitándolas en su club de libro, Oprah's Book Club,¹²² y produciendo en 2005 la película *Their Eyes Were Watching God* para el sello Hallmark. La importancia de esta empresaria mediática, que ha financiado películas para cine y televisión, ha protagonizado películas exitosas, ha conducido programas de entrevistas y ha dirigido proyectos mediáticos para fomentar la participación de minorías de género y étnicas, afianza y fortalece la obra de Hurston en el canon literario en Estados Unidos.

Cuando se renueva la oferta literaria de la obra de Hurston, se observan en España una cantidad de artículos, seminarios y tesis de Doctorado que surgen de los departamentos de Filología y Literaturas Anglosajonas de diversas universidades

¹²¹ Estas nuevas escritoras experimentan con variedad de registros, y con la oralidad en la que no falta el dialecto. En *The Color Purple*, de Walker, se evidencian elementos coincidentes con la temática de *Their Eyes Were Watching God*, como por ejemplo, la evolución del personaje femenino hacia su propia dignidad, su relación con personajes masculinos y femeninos.

¹²² Winfrey, Ophra. "Oprah's Favorite Book Gallery". [en línea], [consulta: marzo 2008]
<<http://www.oprah.com/entity/oprahsbookclub>>

españolas.¹²³ Conjuntamente con este interés en la literatura afroamericana, se produce otra acción innovadora. En 1995, la editorial Lumen, en su colección Femenino Lumen, publica la traducción de *Their Eyes Were Watching God* con el nombre *Sus ojos miraban a Dios*, que será material de estudio en la próxima sección.

¹²³ Ver Apéndices 3, Recepción académica en España y 7, Universidades españolas con cursos sobre Hurston

Versión en castellano

Cada uno de los teóricos de la traducción, traductores o escritores que se mencionan en nuestro estudio ha intentado en sus textos una definición de traducción que ha resultado limitada e inestable según el contexto que rodea dichas enunciaciones. Es tan complejo definir el campo de la traducción que en muchos casos se arriesga una definición abierta, mínima, que invita a múltiples combinaciones. ¿Se puede definir acaso por su función?: la traducción ¿enriquece el lenguaje y la cultura receptora? o ¿perpetúa una obra instalándola universalmente en muchas culturas? Y otro problema: ¿Qué normas rigen la traducción?: al traducir ¿se debe atender al texto original o al lector? Con las siguientes reflexiones se propone un contexto de posiciones teóricas entre las que se ubica este trabajo de investigación.

Por ejemplo, en *The Experience of the Foreign*, Antoine Berman afirma que la condición impuesta sobre la traducción es la de responder a dos amos: el texto, lenguaje o autor original por un lado, y el lector y su idioma y culturas propias por otro (1992: 3). Son incontables los escritores, traductores y teóricos de la traducción que, incapaces de alejarse de este dilema, se refieren a la traducción como una traición. La elección que se le presenta al traductor es: a) respetar el original y mantener el significado y su riqueza lingüística y poética, lo que puede llegar a producir un texto de difícil lectura; o b) adaptar la obra a la cultura receptora, para que llegue al lector de forma inteligible, corriendo el riesgo, esta vez, de “traicionar” al autor. (4)

Existen numerosos trabajos críticos que evalúan una traducción según estas dos nociones. Generalmente estas evaluaciones suelen ser prescriptivamente feroces cuando califican de ‘malas’ aquellas traducciones que: a) intentan mantener la extrañeza

original, y producen una lectura difícil quizá porque el texto original es en sí extraño: en esos casos se censura al traductor por usar elementos de su propia poética para intentar reproducir la esencia del original y entonces se le critica su ‘visibilidad’; o b) adaptan el texto sometiéndolo a la cultura receptora y perdiendo así la esencia original: en este caso se censura al traductor por perder la esencia al simplificar la poética y “conquistar” el texto. De alguna manera esta oposición será observable en este análisis de la traducción al castellano de la novela de Zora Hurston.

En su libro *Scandals in Translation*, Lawrence Venuti, traductor y teórico de la traducción, reconoce que el proyecto de una traducción es de por sí etnocéntrico, ya que se inicia en la cultura doméstica o receptora, y seguramente por esa razón viene con un “mandato” (1998:11). Venuti, que describe especialmente el sistema literario en Estados Unidos, señala que los textos de esta manera se seleccionan para satisfacer o corresponder a gustos poéticos o ideológicos del sistema literario donde se inscribe la obra traducida. Desde su rol de traductor, Venuti indica que para quebrar el dominio de la cultura doméstica y evitar una traducción clara y transparente, el traductor puede elegir textos que redireccionen modelos y rescaten a literaturas excluidas por el dialecto estándar y por los cánones literarios y/o estereotipos étnicos, y lo puede hacer marcando lo heterogéneo en el texto, lo extraño en él. Venuti llama a este procedimiento “minorizar” la cultura dominante (10-11)

Veremos más adelante dos casos que son en realidad uno solo, y que están estrechamente ligados a los conceptos de domesticación y extrañeza. Uno de ellos figura en forma detallada al final del análisis de la traducción de la novela de Hurston al castellano y el segundo se encuentra en el estudio de las políticas editoriales existentes durante la publicación de *Sus ojos miraban a Dios*. Brevemente los mencionaremos aquí para redondear estos conceptos traductológicos. Por un lado, la traducción al

castellano de *Their Eyes Were Watching God*, realizada por el puertorriqueño Andrés Ibáñez ha sido duramente criticada por varias razones. Por dar un ejemplo, se desaprueba el uso que el traductor hace del hipérbaton característico del habla de Puerto Rico, pero no porque sea una figura poética errónea, sino porque justamente es una variedad idiomática que usa el traductor (Frías, 177). Justamente, este trabajo de tesis aspira a describir cómo representa el traductor al castellano caribeño, y éste a su vez al inglés afroamericano. Venutti diría que el traductor, ha manifestado en su propio lenguaje ‘lo extranjero de la obra extranjera’ (11) en un intento por rescatar una variedad dialectal generalmente excluida en una traducción estándar. El segundo caso muestra cómo esta traducción realizada por Andrés Ibáñez se inicia en la cultura receptora según los gustos poetológicos e ideológicos de un grupo de escritores y escritoras que conforman el comité de lectura de la colección Femenino Lumen. De acuerdo a los parámetros de estos agentes editoriales, se editarán o, usando el término de André Lefevere, se manipulará la traducción al castellano de la novela de Hurston. Esta manipulación se verá en dos instancias: al seleccionar la obra para integrar una colección y al corregir la traducción de la misma al castellano.

La historia de la traducción también puede situar los conceptos de este trabajo en un contexto esclarecedor. Para entender las posiciones e imaginarios de los traductores y ubicar la traducción en un lugar central en los planes de estudios y en la actividad académica, Berman plantea la necesidad de construir una historia de la traducción para apreciar las reflexiones que ha habido sobre esta práctica. Tal panorama se puede apreciar en *Western Translation Theory* de Douglas Robinson donde se presentan las inquietudes de escritores, políticos o religiosos que incursionaron en la traducción y dejaron sus reflexiones sobre la función o las habilidades implícitas en esta tarea. Es interesante ver desde el presente cómo se repiten algunos dilemas o cómo cambian

algunas nociones. Durante el imperio romano, Cicerón comentaba sobre la función pedagógica de la traducción en el entrenamiento del orador, a la vez que relataba su práctica traductológica: leía el original y luego sin tener el texto a la vista, intentaba repetirlo con palabras diferentes (2002 [1997]: 7).¹²⁴ En la temprana Edad Media, San Jerónimo, venerado como el traductor “oficial” de la Biblia al latín, se proponía “conquistar” el texto y traducir el sentido, no las palabras en forma literal (23-27).¹²⁵ A Martín Lutero, traductor de la Biblia al alemán, en cambio, le preocupaba el hecho de que hasta el momento, el texto traducido sólo fuera entendido por unos pocos: él consideraba que el traductor debía acercarlo al lector común, para lo cual entendía que hay que “personalizar y humanizar el lenguaje” (84).¹²⁶ En el siglo XVII, John Dryden sistematizaba y clasificaba las distintas acciones que puede realizar el traductor como “metafrasear”, “parafrasear” e “imitar”, siendo esta última, señalaba él, la que más libertad permite al traductor (171-172).¹²⁷ En el siglo XVIII, Friedrich Schleiermacher, teólogo liberal y hermeneuta, se preocupaba por que el discurso fuera comprendido en su riqueza lingüística, y como producto de un autor que le imprime un estilo (1994: 228), y reiteraba el mismo dilema que obsesionara a otros traductores: usar paráfrasis para reproducir el contenido y acercar de esta manera el autor al lector de manera que éste crea que está leyendo el original y no una traducción; o imitar, produciendo una

¹²⁴ “For my part, in the daily exercises of youth I used to [...] set myself some poetry, the most impressive I found, or to read as much of some speech as I could keep in my memory, and then to declaim upon the actual subject-matter of my reading, choosing as far as possible different words.” (2002 [1997]: 7)

¹²⁵ “I have always attempted to translate the substance, not the literal words[...].” (2002 [1997]: 26)

¹²⁶ Robinson dice “Luther’s most important contribution to translation theory lies in what might be called his ‘reader-orientation’. [...] Instead he personalizes it, humanizes it, [...] he socializes it [...].” (2002 [1997]: 84). Lutero a su vez comenta: “I’ve worked hard in my translation to make my German pure and clear.” (2002 [1997]: 86). Trabajé duro en mi traducción para hacer mi alemán puro y claro.

¹²⁷ Explica Dryden: “The third way is that of imitation, where the translator assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion [...]” (2002 [1997]: 172). La tercera forma es aquella que imita, donde el traductor se toma la libertad de variar la forma y el sentido, renunciando a ambas cuando ve propicia la ocasión.

impresión similar a la del original, haciendo que el lector se acerque al estilo del autor (231).

Ya en el presente, teóricos como Nida y Taber otorgan gran importancia a la traducción del contenido. En su análisis de traducciones de textos bíblicos, Nida y Taber, autores de *The Theory and Practice of Translation*, desde una posición prescriptiva, plantean la necesidad de producir en la traducción una equivalencia dinámica que respete el contenido prioritariamente, y la forma, sólo si es esencial debido al tipo de texto (2004: 12). Justamente para la traducción de la Biblia ellos afirman que la tarea del traductor es evitar la ambigüedad (1-2), y su prioridad, establecer el tipo de lector a quien va dirigida la traducción de manera que no haya posibilidad de error en la interpretación.

En las últimas décadas, los estudios sobre la traducción se focalizan en darle a la actividad un lugar central, independizándola de otras actividades, como la literatura o la lingüística, e intentan un acercamiento más científico a la disciplina al que conjugan con el contexto constitutivo social (Berman, 1992: 1). En esa búsqueda de un método que pueda dar cuenta de la traducción en términos científicos, los teóricos sistémicos—Itamar Even Zohar, Theo Hermans, Gideon Toury y André Lefevere entre ellos—proponen intentar describir la relación de la traducción con la cultura que la solicita y la recibe. Venuti desde otra perspectiva teórica también estudia la cultura que solicita la realización de una traducción.

Al tratar de ubicar el lugar de una obra traducida o de la traducción en sí misma, la Teoría de Polisistemas se pregunta cómo se relaciona la literatura traducida en un contexto que le es ajeno y en el que entra como obra consumada. Even Zohar sugiere:

Mi tesis es que las obras traducidas se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la

literatura receptora [...]; y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos. (2007: 83)

Otro teórico polisistémico, que ha trabajado junto a Even Zohar, Gideon Toury, también sugiere prestar atención a la relación de la obra traducida con el contexto de la literatura receptora para poder apreciar fenómenos difícilmente observables de otro modo (1982: 27-30). Con respecto a la posición que ocupa la literatura traducida en el polisistema literario que la recibe, Even Zohar afirma: “que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca conectada con repertorios innovadores (primarios) o conservadores (secundarios) dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión.” (83). Dice Ian Craig, en un estudio sobre la traducción al inglés de una obra escrita en dialecto caribeño, que la traducción de una obra podría elevar el prestigio de un registro, como el dialecto que se usa en ella (2006: 69).¹²⁸ Even Zohar agregaría que eso puede suceder según desde dónde se publique y promocione la obra. Por otro lado, Edwin Gentzler, se opone a considerar que la traducción sea siempre una actividad periférica y que corresponda a una acción conservadora o secundaria. En respuesta a conceptos formulados por Even Zohar en 1978 en *Papers on Historical Poetics*, Gentzler argumenta en contra de tres postulados del teórico israelí. En una detallada descripción del contexto literario estadounidense en los años 50 y 60, Gentzler refuta esos tres postulados que establecían, primero, que “la literatura traducida se comporta como un sistema secundario con respecto texto originales”; segundo, que “las obras traducidas se apropian de géneros bien establecidos en la cultura”; y tercero, que durante esta apropiación “los textos originales se simplifican, regularizan y

¹²⁸ Craig, Ian (2006) “Translation in the Shadow of the Giants” *Translator. Studies in Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome Publishing. XII: 1, 65-84

esquemmatizan.” (2004: 116).¹²⁹ A pesar de que el mismo Even Zohar concede que ese comportamiento de la literatura traducida sólo sucede en sistemas literarios dominantes y fuertes, mientras que en sistemas literarios en crisis o débiles o jóvenes, la literatura traducida juega un papel central y primario, Gentzler rechaza la premisa original presentando casos de traducción de obras de la literatura española—Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca entre otros autores—al sistema literario estadounidense, un sistema que se vio enriquecido y alterado con formas tradicionales, populares y experimentales (121). Esos casos, señala Gentzler, representan una infinidad de movimientos culturales transformadores que se dieron en EE.UU. después de la Segunda Guerra Mundial, y que están lejos de ser considerados una fuerza secundaria y conservadora (130).

Otros teóricos, como André Lefevere, también abordan la posición de la traducción en el polisistema literario en el que se implanta. Lefevere explica que la actitud hacia la traducción depende del estatus de la obra (o del sistema), de la autoestima de la cultura a la cual se traduce y a los tipos de textos considerados aceptables en esa cultura original (2004: 87). En su libro sobre reescritura y manipulación, Lefevere describe y clasifica la manipulación que sufre una obra literaria desde el momento de su publicación. Sin embargo, en los trabajos de todos ellos, se indica que así como la noción de sistema es un constructo para describir los fenómenos de la literatura—como lo formularon los Formalistas Rusos—, la Teoría de Polisistemas se aplica específicamente a la descripción de la traducción, complementando nociones de estudios de traducción y teorías de la traducción anteriores (Gentzler: 2004, 108), pero revirtiendo de alguna manera los procesos de causa y efecto: los teóricos polisistémicos

¹²⁹ “that translated texts tend to behave like a secondary system with respect to source language texts; that translated texts tend to appropriate from established source language text genres; and that this appropriation tends to be simplified, regularized and schematized. (1996: 116)

estudian cómo “las normas sociales y las convenciones literarias de la cultura receptora (sistema meta) gobiernan los supuestos estéticos del traductor, y de esa manera influyen las decisiones traductológicas” (2004:108).¹³⁰ La Teoría de Polisistemas, no obstante, enfatiza la dimensión diacrónica o sea la evolución histórica y secuencial de la traducción, y aquí está su innovación, ya que esta perspectiva da lugar a descripciones más adecuadas (108), porque no hay una sola equivalencia en una traducción: esa equivalencia, dice Gentzler, se relativiza (109) al entrar en contacto con contextos, culturas y poéticas correspondientes a períodos diferentes. La Teoría de Polisistemas es una especie de constructo dinámico que permite explicar con mayor rigor la situación de una traducción, como por ejemplo, la poética del traductor, o las omisiones y ganancias que se ven en ella. Observando una traducción desde un eje polisistémico, se pueden entender las relaciones intra e intersistémicas, históricas o presentes, y de esta manera, se obtiene una génesis detallada del trabajo traductivo.

André Lefevere se concentra en los factores sociales, estéticos e ideológicos que producen una manipulación de una traducción. Efectivamente, en el prefacio de *Translating, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Susan Bassnet, editora de gran cantidad de trabajos de teóricos polisistémicos, parte de la premisa de que la “traducción es, por supuesto, una reescritura del texto original. [...] La reescritura es manipulación, asumida al servicio del poder [...]” (2004: VII),¹³¹ y, como tal, refleja una ideología y una poética que influyen en la manipulación de la obra literaria en función de una sociedad específica que, en ese momento, desarrolla unos valores estéticos e ideológicos determinados. En el capítulo cuarto de dicho libro, Lefevere, retoma las nociones de ideología y poética al afirmar que hay dos factores que influyen

¹³⁰ “Polysystem theorists presume the opposite: that the social norms and literary conventions in the receiving culture (‘target’ system) govern the aesthetic presuppositions of the translator and thus influence ensuing translation decisions”

¹³¹ “Translation is, of course a rewriting of the original text. [...] Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power [...]”

la traducción: la ideología del traductor impuesta o propia y la poética dominante en la literatura receptora de la traducción al momento en que se hace la traducción (41). Estos dos factores pueden llegar a tener una fuerte influencia en las estrategias que desarrolla el traductor para resolver problemas, limitando o permitiendo decisiones más “arriesgadas” (48).

Al establecer una suerte de paralelismo entre los conceptos “fidelidad” al autor o al lector de Schleiermacher y los conceptos de domesticación y extranjerización de Lawrence Venuti, se verá que hay una semejanza con los dos estereotipos de traductor que presenta Hookham Frere y que cita Lefevere en su libro: el traductor “fiel” y el traductor “arriesgado” (50). El traductor “fiel” traduce de una forma conservadora sin actualizar o modernizar los usos lingüísticos manteniéndose cercano a la ideología y valores estéticos de su contexto literario. Por el contrario, el traductor “arriesgado” no duda en transformar algunos lugares y elementos del universo del escritor original a elementos del mundo actual (50), lo cual posiblemente produzca una ruptura en el sistema de creencia estética del lector que hace que éste se cuestione la obra y no la vea como escrita originalmente en su propio idioma, sino como una traducción (50).¹³²

Además de la posición ideológica y estética del traductor, Lefevere ve otras presiones que afectan la esencia de una traducción: la ideología imperante puede obligar a expurgar elementos ideológicos y estéticos. Muchas veces esta presión viene del grupo editorial, una instancia de mecenas, que subvencionará la publicación de una obra (64). Con respecto a la poética, Lefevere considera que el prestigio de la obra o del género al que la obra pertenece pueden influir su acceso a otra cultura, concepto que comparte con Gentzler, sin embargo, es muy probable que si la obra traducida introduce una nueva poética dentro de un sistema, de alguna manera la traducción manipule el

¹³² “it is often his intention to shock the audience by ‘updating’ the original in such a way that it tends to lose at least some of its ‘classical’ status. He gladly takes the risks involved in the anachronism. His rewriting is, in essence, subversive.[...]” (50)

original para que el público tenga fácil acceso a esta nueva poética (74). Otro elemento que afecta la traducción, es el “universo discursivo”—ciertos ‘objetos, costumbres y creencias’ pertenecientes a una cultura que a veces resulta imposible de transferir a otra (87-95).

Si se toma la traducción en general como una forma de manipulación, se plantean interrogantes sobre tres cuestiones: primero, cómo la traducción puede reformular desde un lugar de poder; segundo, de qué manera el reescritor/traductor manipula un texto para que se ajuste a los parámetros poetológicos o ideológicos del contexto (8); y por último, de qué manera la traducción de una obra canónica se inscribe en la periferia o en el centro de un sistema meta.

En este caso la traducción al castellano de la novela *Their Eyes Were Watching God* realizada por el traductor Andrés Ibáñez, puede ser considerada en primer lugar una acción innovadora de un comité editorial, que apuesta a una escritora afroamericana anteriormente ubicada en la periferia del sistema literario estadounidense, pero ya reinstalada en el centro del mismo. Asimismo, la traducción al castellano en sí misma es una apuesta parcialmente innovadora cuando el traductor intenta un acercamiento al dialecto afroamericano, alejándose del castellano estándar, y crea su propia poética para responder al reto original. Veremos más adelante que hay acciones más conservadoras donde la ideología y la poética de la editorial y de la academia limitarán, controlarán la obra por medio de reseñas, y artículos críticos, motivando una segunda edición con ajustes.

Antes de pasar a describir la traducción al castellano de la novela de Hurston en términos poéticos, especialmente focalizando el trabajo en lo que Lefevere llama “universo del discurso”, se hará una introducción a las características regionales del

castellano en América, para luego compararlas a las características lingüísticas de las dos versiones en castellano.

El análisis de Fraile Marcos, mencionado previamente durante la descripción de la poética de Hurston, es esencial aquí para comparar el desarrollo del dialecto afroamericano con las teorías que surgen a fines del siglo XIX sobre el origen del castellano en América. Curiosamente existe un paralelismo entre las teorías sobre las lenguas vernáculas anglo afroamericanas descritas en el capítulo uno del libro *Planeamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston* de Fraile Marcos y las presentadas por Fontanella de Wainberg en su libro *El español en América*. El primero es un estudio sobre la lengua vernácula en la literatura afroamericana, y el segundo, un trabajo teórico sobre el origen de la diversidad dialectal del español en América. Como introducción a su estudio del castellano en América, Fontanella de Wainberg cita varias teorías que en el siglo XIX explican la evolución del idioma castellano en las colonias y su relación con las distintas lenguas amerindias (1993: 25-42), principalmente la teoría del sustrato y la teoría andalucista. En esencia ambas teorías se ven reflejadas en las explicaciones del origen y características del dialecto afroamericano.

En un repaso de estas teorías se aprecian coincidencias claras. Como en todo proceso de encuentro lingüístico, dice Fontanella de Wainberg, se dan casos de eliminación, adopción y/o amalgamiento de expresiones (1993: 42-43). Cuando el idioma castellano (o una variedad del mismo) viaja al Caribe y América del Sur—o cuando el inglés lo hace a América del Norte, donde las variedades lingüísticas se combinan a su vez, con otras lenguas como las lenguas africanas y amerindias—se produce un proceso de simplificación que se concreta en la elección de uno de los elementos de oposiciones fonológicas o sintácticas. Fontanella de Wainberg indica que

en los primeros años de la conquista las variedades dialectales coexisten, para luego amalgamarse en una sola variable (44).

Si quisiéramos complementar estas teorías con las que explican el origen del castellano en América y luego poder aplicar algunos de estos conceptos a la variedad dialectal usada en la traducción, sería interesante intercalar aquí las ideas de López Morales, quien, en *El español del Caribe*, un estudio sobre afronegrismos en el castellano cubano, afirma que aquellos términos que erróneamente se denominan africanos en la América hispana no poseen en realidad raíces africanas sino que han sido tomados de los conquistadores y colonos (1992: 255). Esta noción puede sugerir una actitud etnocéntrica a la que Fraile Marcos se refiere en su estudio del dialecto afroamericano (2003: 64). Desde esta posición etnocéntrica se afirmaría que si bien el esclavo negro debe haber aportado sus propios elementos léxicos y fonéticos al idioma dominante, es probable que muchos de los elementos que hacen su dialecto característico hayan sido asimilados, en realidad, de aquellos con quienes en principio tenía contacto, como el capataz blanco de las plantaciones, es decir la facción menos educada del grupo dominante, siendo esta la razón por la cual su habla rompe las reglas del castellano estándar.

Tanto para analizar el dialecto afroamericano, como el castellano hablado en el territorio americano y ver esto reflejado en las equivalencias propuestas por el traductor en la traducción de la novela de Hurston al castellano, es esencial entender las nociones de koinización y estandarización propuestos por Fontanella de Weinberg en *El español de América* sobre los procesos que se observan cuando ocurren “trasplantes de lenguas o contactos dialectales” (1993: 43). Se define “koiné”, y luego el proceso de koinización como el resultado de la confluencia de dialectos regionales o literarios. En esta confluencia se observa la coexistencia de características de varios dialectos, hasta que se

conforma una nueva variedad que se caracteriza por una simplificación de rasgos (45). Esta simplificación se produce cuando en presencia de una oposición lingüística, desaparece la oposición y se adquiere una de las dos versiones o el resultante de una asimilación entre las dos. Una vez elegida una de las variables de una oposición, se estandariza la norma y se refuerza o altera aún más con otros encuentros dialectales—en las colonias las confluencias suceden entre los colonos, los nativos americanos pertenecientes a diversas etnias, y los esclavos negros traídos para trabajar en las plantaciones y minas. Este proceso sucede desde la conquista y durante los siglos subsiguientes hasta la independencia de las colonias en el siglo XIX (1993: 32, 43, 44).

Por ejemplo ante una oposición lingüística como la oposición fonológica /v/ /b/, lo más factible es que en este encuentro de hablantes, desaparezca la oposición y se adopte sólo una de las dos versiones o el resultante de una asimilación entre las dos y efectivamente eso pasa en el castellano americano: la oposición /v/ /b/ se convierte en /β/. Cuando el proceso se está llevando a cabo, se produce una estandarización de las normas con una cantidad de hablantes nativos producto de este encuentro. En el caso del español—lo mismo ocurre con el inglés en Estados Unidos y otras colonias, según se desprende del estudio realizado por Shana Poplack acerca de la historia del inglés afroamericano¹³³—sucede un encuentro dialectal de las distintas regiones españolas que emprenderán la conquista y colonización de América previo a la venida a las colonias. Se evidencia en este proceso una importante presencia de fonemas de la región andaluza. Una vez en las colonias, el proceso de koinización se refuerza o se altera con otros encuentros dialectales, con lo nativos de América, con los esclavos negros de distintas etnias traídos para trabajar en las minas, y con la clase alta española que viene

¹³³ Poplack, Shana.(2000) *The English History of African American English*. [en línea], Cornwall: Blackwell Publishers. [consulta: 15 junio 2009]

<http://books.google.com.ar/books?id=fXvm6zZw2lkC&printsec=frontcover&dq=shana+poplack&source=bl&ots=g1P5FFHKZL&sig=JIThmebmrOh8vQKcY4PoUxGB5gQ&hl=es&ei=AVSATO2iC8T48Aa2rZiuAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=11&ved=0CEIQ6AEwCg#v=onepage&q&f=false>

a las colonias a ocupar puestos de gobierno y administración. Si entonces es más fácil para el dialecto que tiene un conjunto de oposiciones perderlas que para aquél que no los tiene adoptarlas, agrega Fontanella,

[...] a ello debemos agregar que en las regiones en las que la población indígena o africana tenía un volumen significativo, también para ellos, en la alternativa de aprender una variedad con mayor número de oposiciones o una variedad simplificada, les resultaba más sencilla la segunda posibilidad. (47)

Desde un enfoque histórico, Fontanella de Wainberg hace un corto relato de las etapas por las que pasó cada uno de estos fonemas hasta llegar a su forma actual, marcándose en dicho relato las diferencias entre varias regiones en la América hispana. El aspecto diacrónico de una traducción puede estar relacionado, por ejemplo, con un estudio como éste en el que se destacan distintos usos de una misma lengua a lo largo del tiempo, ya que una traducción que se origina en un momento dado seguramente arrojará resultados distintos de una traducción originada en otro momento de la historia literaria de una obra. Éste sería sólo un ejemplo de cómo la Teoría de Polisistemas puede llegar a dar cuenta de la complejidad de lo que sería el contexto donde ocurre una traducción en una forma más completa.

Se puede aplicar el concepto de simplificación entre oposiciones a la representación de dialecto que crea Hurston para encarnar el habla de los afroamericanos en *Their Eyes Were Watching God* para ver como el sistema de representación se logra aquí por medio de una nueva lengua, una koiné del grupo afroamericano. Se nota cómo el ejemplo de opuestos que menciona Fontanella de Weinberg se ve reproducido en el habla de los personajes de Hurston¹³⁴ en inglés, cada vez que entre la oposición de sonidos / ð / fricativos dentales y /d / oclusivos alveolares

¹³⁴ Ver en Recayte, Liliana.(2006) *Voces Afroamericanas*. II Jornadas de Estudios Comparados. Santa Fé, Argentina

en inglés, queda como único exponente el sonido alveolar /d/ y cada vez que los diptongos se convierten en vocales simples o cuando se debilitan sonidos consonánticos en posición media o final. Asimismo, se puede apreciar una simplificación sintáctica cuando se usa el mismo orden sintáctico para la afirmación y para la interrogación; cuando se niega con el mismo auxiliar: ‘ain’t’; cuando se usa el participio pasado ‘done’ como verbo auxiliar en “they done heard about you just what they hope done happened” (1998: 5) y en una amplia variedad de funciones, todos estos ejemplos se hallan detallados en la descripción de elementos sintácticos del dialecto afroamericano.

En la traducción de la novela de Hurston al castellano, Ibáñez nos acerca a una variedad de español que bien podría sonar como un español cubano, o centroamericano pero también—rescatando la discusión sobre este tema, que sugiere que en realidad estas formas americanas del español estaban presentes antes de la conquista y en realidad todavía existen en Andalucía—podría sonar como andaluz.¹³⁵ En su estrategia para mantener la esencia de la oralidad, Ibáñez recurre a tres acciones básicas:¹³⁶ en primer lugar, marca el debilitamiento de la consonante intervocálica del participio pasado: “¿como se le ha ocurrió volver pa acá vestía con eso ‘pantalone’ de faena?” (1995: 8). En segundo lugar, señala la pérdida y aspiración del sonido /s/ preconsonántico y en posición final siendo la letra reemplazada por un apóstrofe. “¿e’ que no tenía ningún vestío que ponerse?” “¿Qué hace una mujer de cuarenta año’ llevando la melena suelta como si fuera una chiquilla?” (8). Este es un rasgo muy evidente de la koiné del castellano en América y que tiene una fuerte impronta en el dialecto representado por el traductor de la novela de Hurston. En tercer lugar, agrega el

¹³⁵ La versión en castellano de la novela de Hurston fue probada fonológicamente y semánticamente por dos castellano-parlantes de dos variedades distintas: un lector cubano y uno andaluz. Ambos lectores identificaron su propia variedad dialectal con el registro regional de la novela.

¹³⁶ Con variaciones que se podrán apreciar en su totalidad en el Apéndice 2 Elementos poéticos en la novela *Sus ojos miraban a Dios*.

debilitamiento y caída de consonantes en posición intervocálica “volver **pa** acá”; “¿Qué ha hecho él con **to** el dinero de ella?” (8); “A mí ella no me interesa para **na**” (9).¹³⁷

En una segunda edición de la traducción, firmada también por Ibáñez, se evidencian menos elementos que sugieran un español hablado por la comunidad afrocaribeña o de América del Sur. Ya no todos los sonidos /s/ desaparecen o se aspiran y, donde sí faltan, no son reemplazados por un apóstrofe. Se mantienen las debilitaciones consonánticas del participio pasado y las intervocálicas, no registrándose otros elementos significativos. Más adelante se discutirá si esto se debe a una operación editorial.

Cabe destacar que dos casos descritos por Fontanella de Wainberg como elementos del koiné castellano americano, y presentes a lo largo de toda América del Sur: el par /v/ - /b/, mencionado previamente, que se resuelve en América hispana con el sonido fricativo bilabial sonoro /β/; y el par fricativo dental /θ/ y alveolar, /s/, que se resuelve con el sonido alveolar /s/ no se evidencian en la traducción al castellano de la novela de Hurston.

Sus ojos miraban a Dios tampoco registra elementos dialectales o regionales en su sintaxis, salvo por el uso de infinitivo en una función imperativa “Examinarlos¹³⁸ con cuidado para ver si son blancos o negros” (1995: 210); “Examinadlos [...]” (1997: 190)

¹³⁷ No se observa un solo patrón al representar el habla, por lo que aparecerán usos dialectales indicados con puntuación diferente—en algunos casos se indica una omisión con el apóstrofe mientras que en otros simplemente aparece la palabra apocopada.

¹³⁸ El diccionario de la Real Academia Española señala que no se considera correcto, en el habla esmerada, el uso del infinitivo en lugar del imperativo para dirigir una orden a una segunda persona del plural, como se hace a menudo en el habla coloquial:

¡Venir aquí ahora mismo, granujas!

Poneros el pijama y dormiros cuanto antes.

Solo es válido el empleo del infinitivo con valor de imperativo dirigido a una segunda persona del singular o del plural cuando aparece precedido de la preposición *a*, uso propio de la lengua oral coloquial: *¡Tú, a callar!*; *Niños, a dormir*. *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], [consulta: 3 de diciembre 2009]

<[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/\(voAnexos\)/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/\\$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap9](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/(voAnexos)/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap9)>

Se ha mencionado anteriormente la existencia de dos ediciones de la novela *Sus ojos miraban a Dios*, la segunda de las cuales presenta una simplificación de elementos dialectales como se puede apreciar en el cuadro comparativo en el apéndice de elementos poéticos. La primera edición de Lumen de 1995 da cuenta de la extrañeza de la lengua vernácula con más artificios que la edición de Círculo de Lectores de 1997, la cual se acerca más al castellano estándar. En líneas generales se podría afirmar que de las tres acciones que realiza el traductor para representar el dialecto afroamericano en castellano en la segunda edición de la novela, la primera acción—debilitamiento y caída de la consonante intervocálica del participio pasado—se mantiene, e incluso se agregan más ejemplos de este caso, es de creer, debido a la frecuencia de su uso en el castellano peninsular; la segunda acción—pérdida y aspiración del sonido /s/ preconsonántico y en posición final—sólo se mantiene en un veinticinco por ciento (25%) de los casos; mientras que la tercera—debilitamiento y caída de consonantes en posición intervocálica—se mantiene en la mayoría de los casos. Cabe aclarar que visualmente hay un gran cambio al estandarizar el sonido /s/ preconsonántico y en posición final ya que, al hacerlo, se omiten los apóstrofes y tildes que señalan esa omisión, y, en consecuencia, al haber una reducción gráfica, la lectura se simplifica.

Si ésta ha sido la razón de producir una edición simplificada de *Sus ojos miraban a Dios*, no queda explícito, pero ante la imposibilidad de una entrevista con el traductor,¹³⁹ hasta ahora, para entender las razones de esos cambios, se pueden aplicar los conceptos del sociólogo Bourdieu, quien ve el campo literario y al campo editorial como un lugar de luchas, que sólo se comprende cuando se identifica el interés que genera la práctica editorial. Cuando este interés es económico y muy grande, y los

¹³⁹ NB Se desconoce si los cambios a la edición 1997 de *Sus ojos miraban a Dios*, fueron realizados por el traductor o por la editorial.

costos altos, las editoriales toman decisiones que no siempre implican un desafío artístico (2006: 224).

En lo que respecta a las imágenes visuales o sonoras, las metáforas y las expresiones idiomáticas, se trasluce una intención en mantener su esencia y su función de representar enojo, humor, ironía o sarcasmo. Por lo tanto hay en la traducción al castellano de la novela de Hurston una variedad de expresiones y exclamaciones, algunas de ellas reconocibles en el uso americano del castellano: “horita” (1995: 13),¹⁴⁰ otras más cercanas al uso peninsular, pero informal: “se cargaban” (1995: 55; 1997: 59)¹⁴¹, pero en su mayoría apreciables como pertenecientes a una variedad internacional del castellano.

Para analizar la traducción de las imágenes, metáforas y expresiones, nos referiremos a tres teóricos que, aún desde posiciones teóricas diferentes, en principio coinciden en la dificultad que presentan las figuras retóricas al momento de la traducción. En *The Theory and Practice of Translation*, Eugene Nida y Charles Taber, insisten en que el objetivo de una traducción es atender al mensaje. En su libro ellos se focalizan en la traducción de los textos bíblicos y requieren del traductor un profundo conocimiento de los idiomas en juego, imaginación para prever todas las connotaciones de una opción lingüística o estilística y consideración de la audiencia para convertir a la traducción en un hecho comunicativo real. La traducción, en este doble cuidado de respeto de lector y escritor, comunicación y poética, requiere del conocimiento profundo de todas las posibilidades idiomáticas del idioma meta (4), del tema tratado en el texto, de la naturaleza de la comunicación y de la riqueza literaria del escritor. Al analizar entonces una traducción se debe considerar cuán apropiada es la equivalencia propuesta en el idioma meta. En ese sentido, Andrés Ibáñez, traductor de la novela de

¹⁴⁰ En su original en inglés: “now” (5)

¹⁴¹ En su original en inglés: “ruined like that” (42). Ver Apéndice 2 Elementos poéticos, pag 10.

Hurston al castellano, logra básicamente reproducir el significado y el estilo, aunque se observan pérdidas en la riqueza poética de la escritora: mientras “Mouth-Almighty” (5) mantiene la extrañeza del original en “Todopoderosa Murmuración” (13), “**You** can almost hear it [...]” (1998: 67)¹⁴² la pierde en: “Uno casi puede oirlo [...]” (1995: 86), cuando realmente tú daría una sensación más cercana a la oralidad. O mientras se mantiene la riqueza idiomática en “When his bluff was called” (37) que se traduce como “[...] cuando se descubriera que se había tirado un farol” (1995: 50; 1997: 54),¹⁴³ se pierde la expresión idiomática en “Give the devil his due.” (49),¹⁴⁴ traducido como “Hay que ser justos” (1995: 64; 1997: 66). Es evidente que el traductor intenta respetar el original, pero por razones desconocidas, en varios casos simplifica su propuesta.

Ahora bien, contrapuesto a esta visión, Gideon Toury, de la Escuela de Tel Aviv, sugiere andar el camino inverso para analizar una traducción: en su artículo sobre estudios descriptivos de la traducción (DTS) “A Rationale for Descriptive Translation Studies”, Toury sostiene que la problemática de la traducción se debe trabajar desde el texto traducido, desde el sistema donde se inscribe la traducción.¹⁴⁵ En el texto traducido aparecerán hechos observables, necesarios para cualquier estudio, que cuando se ponen en perspectiva junto a textos originales, o textos traducidos, producen problemas de otra índole y ello a su vez produce nuevos hallazgos (Toury 1982: 27-30). Recién después de esta etapa se puede inferir el proceso que ha llevado al traductor a tal resultado pudiéndose observar si el traductor genera acciones de compensación, que pasarían inadvertidas si sólo nos acercáramos a este estudio comparativo examinando

¹⁴² Mi versión: “Lo podés casi oír”

¹⁴³ La Real Academia Española indica el significado de “tirarse or marcarse un farol” como: Hecho o dicho jactancioso que carece de fundamento. Su origen se registra en el juego de naipes. *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], [consulta: 10 de octubre 2008] <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=inventiva>

¹⁴⁴ Mi versión “ Hay que darle al diablo lo que es suyo”, a partir de una libre asociación con “Dale al diablo lo que es suyo: lujuria, envidia y orgullo” del Refranero Popular Español [en línea] [consulta: 10 Julio 2010] <http://www.frasesweb.com/refranes/refranes_d_01.htm>

¹⁴⁵ Toury se refiere específicamente a la traducción de textos al hebreo.

las equivalencias encontradas en la traducción. En este caso se ha intentado estudiar la versión castellana de la novela desde el sistema literario castellano-peninsular en el cual se inscribe, como así también estudiar los paralelismos entre el original y sus traducciones. Este análisis conjunto desde dos contextos lingüísticos, asegura Toury, transforma la tarea de estudio de una traducción en un emprendimiento científico.

Tanto Nida y Taber (106) como Toury (1982: 30) coinciden en que al apreciar la traducción de figuras retóricas, entre ellas las imágenes que contienen símiles, metáforas y las expresiones idiomáticas, se presentan problemas que se resuelven con procesos diversos, muchos de ellos concretados en la traducción de la novela de Hurston:¹⁴⁶

a) se reemplaza la expresión idiomática o la metáfora con la misma expresión o metáfora en el idioma meta. Por ejemplo, “when dat big gut reach over and grab dat little one” (1998:30),¹⁴⁷ en la versión en castellano es “cuando note que el intestino gordo se te agarra al pequeño” (1997: 47); o “Maybe he ain’t nothing’, [...] but he is something in my mouth” (76),¹⁴⁸ que en castellano se lee “A lo mejor él no es ná—se advertía a sí misma—,pero en mis labios es algo” (1995: 97; 1997: 94).

b) se reemplaza la figura retórica por otra expresión o metáfora distinta—en este caso es un cliché por otro—, una acción válida si la metáfora en versión traducida tiene sentido en el contexto de la cultura meta. Así, “uh thimble full uh sense” (1998: 44)¹⁴⁹ se convierte en “do dedo de frente” (1997: 61).

¹⁴⁶ Ver Apéndice 2 Elementos Poéticos para un listado exhaustivo.

¹⁴⁷ Literalmente, “cuando el intestino gordo alcance y agarre al pequeño”.

¹⁴⁸ Literalmente, “Quizá él no es nadie, pero es algo en mi boca”.

¹⁴⁹ Mi versión: “un dedal (lleno de)de sentido común”

c) se reemplaza la metáfora o expresión idiomática con una expresión no idiomática o no metafórica. En este caso “Give the devil his due” (1998: 49)¹⁵⁰ aparece traducido como “Hay que ser justos” (1997: 66); o “Well, if she must eat out of a long-handled spoon, she must” (1998: 81)¹⁵¹ que se traduce: “Bueno, si ella tenía que pasar por aquello, pasaría por aquello” (1995: 102; 1997: 99).

d) se omite la figura literaria del todo. El siguiente ejemplo podría encuadrarse parcialmente en esta opción: Hurston caracteriza a algunos personajes con una tendencia a adornar sus discursos con cierta ostentación lingüística, por la cual los hablantes inventan palabras y se dan aires de buenos oradores. Así, los vecinos de Eatonville critican los aires de superioridad de Joe Starks y dicen de él: “Dat chastisin’ feelin’ he totes sorter give yuh de protolapsis uh the cutinary linin’.” (1998: 49)¹⁵², frase en la cual existen términos sin referencia en diccionarios: *protolapsis* y *cutinary*.¹⁵³ El traductor acerca un significado en un nivel pero omite la figura literaria cuando su versión ofrece: “Siempre habla como si te fuera a castigar” (1997: 66).

e) se plasma una metáfora, o expresión para traducir una expresión no metafórica. Un ejemplo de este caso sería la metáfora “preguntas mudas” (1997: 20) que el traductor crea para reemplazar la expresión “unasked questions” (1998: 4) que literalmente significaría preguntas no preguntadas. También encontramos la expresión idiomática “con su pan se lo coma” (19) que reemplaza a “let her g’wan” (3), cuyo significado es “que siga así”. De esta forma se compensan otras pérdidas.

¹⁵⁰ Mi versión: “Dale al diablo lo que es suyo”

¹⁵¹ Mi versión “Bueno, si ella tiene que comer de un cucharón de mango largo, que lo haga”

¹⁵² Mi versión “ Esa sensación de castigo que ostenta casi como que hace que se desplomen las carnes”

¹⁵³ “Protolapsis” puede ser en realidad “prolapso” o caída de los órganos; “cutinary” lining puede surgir de “cute lining” o revestimiento bonito.

f) se crea una metáfora cuando en el original no existe nada que la sugiera, pero no se ha encontrado evidencia de este caso.

Cuando se analiza el texto traducido solamente en contraste con el original, es muy probable que sólo se aprecien pérdidas de poética o de riqueza expresiva. Se observan intentos de encontrar equivalencias de la obra original en el idioma meta, aspirando a conservar el significado, pero esto sucede a expensas de la fuerza expresiva que se pierde en la simplificación u omisión.

Cuando, además, se pone al texto traducido en contraste con otros textos en el mismo idioma, sean éstas traducciones o no, es decir en el sistema literario en el que se instala, el elemento a estudiar se configura como problemático de estilo o lingüístico y es en ese momento en que se estudia la traducción: se analiza el registro elegido, las expresiones y metáforas creadas, intentado comprender de esta manera la importancia que el traductor asigna a la poética del original y al resultado que quiere obtener (Toury 1982: 31). Evidentemente, este acercamiento descriptivo complementario al trabajo traducido da como resultado una visión más completa del proceso que lleva a cabo el traductor, valorándose su accionar desde una posición claramente más positiva.

Con la intención de enriquecer este estudio descriptivo, se han agregado al análisis anterior dieciocho expresiones idiomáticas seleccionadas por su extrañeza en el idioma original y en castellano.

De ellas, diez llaman la atención por la elección lingüística, dialéctica y poética del traductor: “Florituras” (1995: 37 y 46; 1997: 43 y 51); “cría de teta” (1995: 40; 1997: 45); “¡Narice’!” (1995: 42; 1997: 47); “¡Cáscara’!” (1995: 82; 1997: 82); “cabrearía” (1995: 51; 1997: 55); “Se cargaban” (1995: 55; 1997: 59);¹⁵⁴ “Lo que voy a hacer e’ tenerte en la inopia todo el tiempo” (1995: 82; 1997: 81); “una bazofia chamuscada,

¹⁵⁴ cargar.: (Del lat. vulg. *carricāre*, y este del lat. *carrus*, carro). pñl. coloq. Romper, estropear algo. *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea], [consulta: 10 de octubre 2008] <<http://buscon.rae.es; www.rae.es>>

apelmazada e insípida”. (1995: 91; 1997: 90); “aligátor” (1995: 63; 1997: 65); “enfurrañada” (1995: 80) o “enfurruñada” (1997: 80). Vistas estas expresiones desde un enfoque regionalista, se advierte que no todas son comunes a un lector de la región sur de América del Sur, por lo menos en ciertos momentos de la historia del lenguaje. Algunas expresiones idiomáticas se identifican como castellano-peninsulares, otras como perteneciente a una variedad dentro de la península o como centroamericanas.

Tres expresiones, algunas de ellas ya mencionadas en secciones anteriores, presentan un reto lingüístico tanto en el original como en la traducción: “to worry my gut into a fiddle string with no s’posin’.” (30), traducido como “calentarme los casco con matraca y suposiciones” (1995: 43; 1997: 48), pero que literalmente se acerca a: “preocuparme tanto que mis tripas se conviertan en cuerdas de violín (por lo tirantes) con suposiciones”; “When his bluff was called” (37), traducido como “[...] cuando se descubriera que se había tirado un farol” (1995: 50; 1997: 54), que literalmente significa: “cuando lo llamaran a mostrar las cartas”;¹⁵⁵ y “Pouting over it” (62), traducido como “ponerse de morros” (1995: 80; 1997: 80), una expresión castellana muy común en la variedad peninsular y que se acerca al significado original, pero que en otra variedad regional hubiera sido “le puso mala cara” o puso “trompa”. Una descripción de una traducción desde el sistema lingüístico y literario meta plantea nuevos e interesantes cuestiones: de momento seguir la pista del origen etimológico de expresiones parece ser la más atractiva.

Dos más interesan porque son términos creados por Hurston, según Gates, como parte de la inventiva del folclore afroamericano: “Scuse mah freezolity, Mist’ Killicks” (26) traducido como “Usté perdone la libertá” (1995: 37; 1997: 43); y “questionizing” (63), traducido como “Quiere preguntarte” (1995: 82; 1997: 81).

¹⁵⁵ Otra posibilidad: “poner las cartas sobre la mesa”.

Las tres restantes parecen indicar que el ‘universo discursivo’ del traductor rescata la expresión, la picardía y mantiene el registro oral: “You can’t git her wid no fish sándwich” (1998: 39),¹⁵⁶ traducido como “no la va’ a conseguir por tu cara bonita”(1995: 52; 1997: 56); “cut de monkey” (42)¹⁵⁷, traducido como “meter su cucharada” (1995: 56; 1997: 59);¹⁵⁸ y “Y’all really playin’ de dozens tuhnight.” (79),¹⁵⁹ traducido como “esta noche o’ estái’ cantando la’ cuarenta de verdá!”(1995: 100; 1997:97). En estos elementos dialectales se observa el intento del traductor de lograr una representación de la oralidad con más o menos aciertos, manteniendo algunas imágenes y expresiones idiomáticas y creando otras.

Antes de concluir esta sección, será muy ilustrativo hacer referencia a un artículo sobre Zora Hurston y su obra, aparecido en 2008 en la revista literaria venezolana, *Letralia*,¹⁶⁰ donde la autora, María Eugenia Sáez¹⁶¹ describe vida y obra de Hurston. En ese texto, Sáez traduce varias citas de la novela *Their Eyes Were Watching God*, indicando que dicha traducción es suya. En este extracto se citan partes de la novela en las cuales se aprecian opciones dialectales no usadas por Ibáñez, pero ciertamente ricas en ‘provocativos’ sonidos caribeños: “yeba la llabe der reino de lo’ sielo’ ” para “de keys to de kingdom” (Hurston: 1998,109); “tú no baya a tene’ mieo ‘e desi’ lo que piensa’ ” para “have de nerve to say whut you mean.” (109); o “Si tu pue’ be’ la lu’ del

¹⁵⁶ Literalmente “no la puedes conseguir con un sándwich the pescado”

¹⁵⁷ Esta expresión idiomática deriva de “monkey business” (asuntos del mono) que significa tonterías, estupideces. “Cut the monkey” significaría, entonces, dejar de decir tonterías. El traductor ha apostado a perder la simbología de la similitud con el mono ofreciendo una expresión idiomática en castellano que tiene sentido dentro del diálogo. *Dictionary.com* [en línea], [consulta: 15 Marzo 2008] <<http://dictionary.reference.com/browse/monkey+business>>

¹⁵⁸ La expresión correcta es “meter la cuchara” que significa: introducirse inoportunamente en la conversación de otros o en asuntos ajenos.

¹⁵⁹ “Play the dozens” es una expresión usada principalmente por afroamericanos que significa intercambiar comentarios ingeniosos y a veces insultos. *Your Dictionary.com* [en línea], [consulta: 15 Marzo 2008] <<http://www.yourdictionary.com/play-the-dozens>>

¹⁶⁰ Véase extracto en Apéndice 8, Revistas hispanoamericanas sobre Hurston.

¹⁶¹ Sáez, María Eugenia. “La reina “hudu” de la literatura estadounidense: Zora Neale Hurston” en *Letralia*. [en línea], Cagua, Venezuela, 2008 Año XIII. N° 189. [consulta 21 junio 2009] <<http://www.letralia.com/189/articulo02.htm>>

amanese’, no te ba a impolta’ si te muere’ al atardesé’.” para “If yuh kin see de light at daybreak, you don’t keer if you die at dusk.” (159). Estos sonidos, que Fontanella de Wainberg menciona como pertenecientes a la koiné del castellano en América, aparecen en la ‘adornada’ propuesta de Sáez: el sonido /y/, cuyo uso se llama yeísmo, como en “yabe” y “baya”; el sonido sibilante /s/ cuyo uso se llama seseo, como en “sielo y desí”; el intercambio de los sonidos /r/ y /l/, como en “impolta”; y la simplificación de la oposición /v/ - /b/ en un solo sonido, /β/ como en “yabe” y “baya”. Con sus conocimientos de lingüística, Sáez compara el dialecto afroestadounidense con el dialecto caribeño:

En este tipo de inglés negro del “Deep South”, no se conjugan bien los verbos, diciéndose, p.e., “you is” (tú es), y se desdibuja la pronunciación de aquellos fonemas europeos ajenos a la de los africanos subsaharianos, p.e. las interdental (“the” se torna en “da”). Este rasgo es análogo al de los negros hispanocaribeños que pronuncian la “z” como “s”: “caza” es “casa”, etc. En cuanto a la -r final y la -r intermedia, el saltársela o aspirarla, es común a ambas formas dialectales, aunque en la de los negros hispano caribeños es más común trocarla por una -l: “mi amol”, “puelto” (2008, XIII: 189)

Asimismo, una mirada a obras de la literatura afrocaribeña puede enriquecer la percepción del “universo del discurso” del que quizá se haya nutrido el traductor de la novela de Hurston. Elegimos aquí un representante de la literatura caribeña, y más precisamente afrocaribeña, por su ritmo y temática: Nicolás Guillén (1902-1989). En los años 30, Nicolás Guillén establece amistad con Langston Hughes con quien comparte estética, ideología y proyectos. En *Soul Brothers / Hermanos del Alma*¹⁶², Tomás Gayton señala que en 1930 Langston Hughes visitó Cuba y conoció a Guillén cuando el cubano

¹⁶² Tomás Gayton. *Soul Brothers / Hermanos del Alma Langston Hughes (1902 – 1967) / Nicolás Guillén (1902-1989)* [en línea], [consulta: 2 Noviembre 2009]

<<http://www.afrocuba.org/Antol4/Books/SOUL%20BROTHERS.pdf>>

aún buscaba su ‘voz’. Hughes le recomendó que en su poesía plasmara el ritmo cubano: “Hughes had a recommendation for Guillén—that he should make the rhythm of the Afro-Cuban Son, the authentic music of the black masses [...] as Hughes himself had done with Blues and Jazz” (2). El son es uno de los ritmos fundacionales de la música cubana. Es una amalgama de melodías y ritmos africanos con instrumentos y músicas hispánicas. En el prólogo al *El libro de los sones* de Nicolás Guillén, Ángel Angier cita a Alejo Carpentier, estudioso de la música cubana, cuando este describe que “la forma ‘pregunta-respuesta’ entre el solista y el coro, nos viene de los juegos cantados del África” (7). En este prólogo Angier presenta un completo estudio de la historia y de la estructura del son cubano “La evolución del pegajoso ritmo tiene lugar durante la década de los años 20” (14), y, en particular, es un exhaustivo análisis del desarrollo del son en Guillén. Sus primeros poemas-son fueron publicados en 1930 y fueron aclamados por su forma y contenido (20). Guillén explica que quiso, en su primera escritura, trasladar la música al poema y lo logra en toda su producción de sones por medio de una variedad en la métrica, por medio de la repetición, y el enlace de fonemas. Sabe Guillén escuchar el habla de los marginados de la gran ciudad y lo plasma con su variedad dialectal y con la expresión de sus problemas y situaciones. El poema-son se convierte así en una unidad rítmica que produce un efecto musical auditivo (22-25). Este ritmo se ve en “Mulata”, poema escrito en 1930, en el cual se aprecia la fonología del etnolecto y sociolecto cubano:

MULATA...

Ya yo me enteré, mulata,

mulata, ya sé que dise

que yo tengo la narise

como nudo de cobbata.

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poque tu boca é bien grande,
y tu pasa, colorá.

[...]

Si tú supiera, mulata,
la veddá:
que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa ná!

Se puede apreciar el seseo del castellano americano: “dise”, “narise”; la elisión de ‘r’ en posición preconsonántica y expresada en ortografía por una duplicación de consonante: “cobbata”, “porque”, “veddá”; la omisión de la ‘s’ final en “narise”, “ere”, “é”, “supiera” y de ‘d’ final en “veddá”; y la caída de consonantes en posición intervocálica o en posición final: “adelantá”, “colorá”, “pa”, “ná”.

Para completar esta apreciación del mundo castellano parlante en el Caribe, es interesante hacer referencia al estudio lingüístico de la variedad dominicana realizado por Orlando Alba. En su libro *Cómo hablamos los dominicanos*, Alba estudia la variedad lingüística de su país, analizando aspectos fonológicos, sintácticos morfológicos y semánticos, algunos de los cuales se ven representados en la traducción realizada por Ibañez. Sin embargo, la minuciosa investigación de Alba concede que cada una de las variables fonológicas regionales tiene su subvariable social y situacional. Por dar un ejemplo, Alba dice que la omisión de la consonante /d/ intervocálica, tan común en España en casi todos los niveles sociales, no es tan

frecuente en las clases altas en República Dominicana y otros países caribeños (53).¹⁶³ De la misma manera analiza la /s/ al final de sílaba y palabra, y la alternancia de la /r/ y /l/ al final de sílaba y palabra como “puelta” por “puerta” o “vedde” por “verde” (85), rasgos que según Alba pueden indicar la procedencia del hablante dentro del país. Se puede observar que algunos de estos elementos fonológicos aparecen indicados por Sáez en su propuesta de traducción de extractos de la novela de Hurston, contándose entonces con tres versiones del castellano-americano con características comunes. Con respecto a las variaciones sintácticas, Alba señala que el uso muy frecuente del pronombre frente al verbo y el cambio de orden en la pregunta son rasgos comunes en el castellano caribeño:

Igual que en el resto del Caribe, en el habla dominicana se produce el uso abundante de sujetos pronominales que acompañan a los verbos. En las conversaciones que sirven parcialmente de fuentes de información de estos análisis, se repiten ejemplos como los siguientes: ‘esa hoja que **tú** traes...; ya **tú** sabes ...’(123)

En las interrogaciones, el sujeto suele mantenerse colocado delante del verbo y no pospuesto, como prefiere la norma general del español. De este modo, en lugar de las oraciones interrogativas típicas del español, según el modelo de ‘¿Cuándo llegó Ana?’ o ‘¿Qué quieres (tú)?’, en el español dominicano es normal escuchar: ‘¿Cuándo Ana llegó?’ ‘¿Qué tú quieres?’ (128)

Asimismo, hay otros autores centroamericanos, coetáneos de Hurston que experimentan con el dialecto, tratando de encontrar esa forma de representación de una identidad propia. Salarrué es un escritor salvadoreño nacido en 1899, señalado por el prologuista a su libro *La lumbra y otros textos*, Antonio Fernández Ferrer como un

¹⁶³ Alba, Orlando (2004) *Cómo hablamos los dominicanos*. [en línea] Grupo León Jimenes [consulta: 13 julio 2009] <http://www.glj.com.do/home.php/biblioteca_virtual/como_hablamos_los_dominicanos>

escritor de resistencia y “elemento esencial de la mitosfera de su país” (1998: 13). Fernández destaca “la insondable capacidad metafórica de su imaginación”, “las posibilidades lúdicas de la invención lingüística” (25), y “sus giros un tanto arbitrarios, imitativos de las peculiares formas conversacionales del pueblo salvadoreño” (28).¹⁶⁴ “Sí pues, lo llevamos a enterrar al pueblo. Como aquí noai quien lo cargue, luamarramos en el caballo y luechamos adelante, pero el jodido se nos apuró mucho [...]”. (137)¹⁶⁵

Antes de presentar una conclusión sobre la traducción de la novela de Zora Hurston al castellano, es necesario analizar una crítica que recibe la primera edición (1995) de *Sus ojos miraban a Dios*. María Frías Rudolphi escribe en 1996 un ensayo sobre esta traducción al castellano, llamado “How to Desecrate a Glorious Text: Andrés Ibáñez’s Translation of Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God*”¹⁶⁶ (1996: 173-180).

En dicho texto Frías critica dos intervenciones: la de la editorial Lumen, y la del traductor, el puertorriqueño Andrés Ibáñez. En lo que se refiere a la edición de 1995, efectivamente hay errores de tipografía, y la tapa ciertamente muestra desconocimiento del contenido de la novela al elegir una imagen que no representa al personaje principal: aunque la protagonista es una sensual mulata con pelo negro al que se hace frecuente referencia en la novela, la tapa muestra la imagen de una mujer negra con pelo corto (175). Con respecto a la labor del traductor, Frías le recrimina dos faltas: primero, que no tiene en cuenta al lector: piensa la académica que se deberían explicar los elementos

¹⁶⁴ Nótese en estos comentarios el paralelismo con la descripción de los elementos poéticos de Hurston en las reseñas presentadas en este trabajo. Ver Apéndice 1, Reseñas, prólogos y ensayos.

¹⁶⁵ Salarrué. (1986) “La marimba”. *La lumbra y otros textos*. Ed. Fernandez Ferrer, Antonio. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica

¹⁶⁶ El artículo está escrito en inglés y figura en *Una realidad interdisciplinar*, que recoge los trabajos presentados en “Encuentros en torno a la traducción”. Alcalá de Henares 1996. En castellano equivale a “Como profanar un texto glorioso: la traducción de Andrés Ibáñez de *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston”

culturales específicos del folclore afroamericano por medio de notas al pie de página para establecer un enlace entre la cultura original y la cultura receptora (176); y segundo, que su representación de la poética de Hurston resiente el fluir discursivo en las expresiones, los dichos, las metáforas y las imágenes (174). Entre los errores del traductor, Frías menciona su tendencia a usar palabras extranjeras, cuando algunas podrían traducirse al castellano, como ejemplo menciona: “Sears, Roebuck, and Company” sugiriendo “Sears, Roebuck, y Cía.” como su equivalencia.

Efectivamente hay una tendencia a mantener ciertos términos en su idioma original, un hecho que se puede deber a varios motivos, como puede ser, que el traductor en su castellano puertorriqueño use vocablos en inglés, al ser Puerto Rico un estado asociado de Estados Unidos de Norteamérica. Puede ser, también, que sea difícil encontrar una equivalencia cultural por lo que el traductor, como parte de su “firma profesional” mantiene la otredad del universo del discurso de esta novela. Un ejemplo de este caso es “muffin”, término que Frías también clasifica como término no traducido y que puede interferir en la comprensión (176). Al señalar los ‘errores’ en esta traducción, Frías—que está en lo correcto en varios casos—lo hace desde una posición prescriptiva, cuando indica, por ejemplo, una forma correcta según su visión del lenguaje: para “Thanky, Ma’am”, traducido por Ibáñez como “Gracia”, Señora”, Frías propone “Gracias, mujer!” como una opción mejor (177).

Es posible que, en un intento por minorizar el lenguaje y el aspecto cultural de su traducción (Venuti, 1998: 10), el traductor haya mantenido su forma original, “muffin”, que—definitivamente—no equivale a “mollete”¹⁶⁷ como sugiere Frías en su artículo, aunque sí se habría podido usar “panecillo” como una palabra más general. Lo mismo sucede con las palabras: “kettle”, y “overalls”, para las cuales Frías, en una posición

¹⁶⁷ “Muffin” es un tipo de panecillo o madalena dulce horneado en pequeñas porciones. Mollete es un pan originario de Antequera, Andalucía, parecido al pan árabe.

etnocéntrica, propone términos y conceptos como “tetera” y “pantalones o mono de trabajo”, mientras que si se tuvieran en cuenta los usos regionales, podría usarse: “pava” y “overoles”. Atender a estos usos regionales, se podría inferir, produciría una extrañeza que desterritorizaría el uso estándar del castellano, y rescataría para cualquier lector, inclusive para el lector peninsular, una literatura de minorías, con otra representación cultural.¹⁶⁸

En su artículo, Frías analiza desde la palabra hasta la imagen, pasando por la sintaxis, y dentro de ella, el uso del hipérbaton, de los tiempos verbales y la voz pasiva. De estos ejemplos problemáticos que propone la académica no se desprende que haya pérdida de imágenes, o del fluir del discurso literario (174): el orden sintáctico que señala aquí Frías: “ya tú sabe” y para el cual la académica propone una mejor opción: ‘tu ya sabes’ de ninguna manera interfiere con el fluir del discurso literario, por el contrario, crea el efecto de regionalismo.¹⁶⁹ Del mismo modo “no hay ni con mucho habitacione’ suficiente” se acerca más a “‘Tain’t nowhere near enough rooms” que la opción sugerida por Frías “Ni siquiera había habitaciones suficientes” (178) que domestica totalmente el discurso, borrando las marcas dialectales—que son parte de la esencia de la poética de Hurston. Con respecto a la metáfora, se puede dejar el mismo reto intelectual al lector de una traducción que al lector de la obra literaria en lengua original. Para la imagen “But mostly she lived between her hat and her heels”, el traductor mantiene la extrañeza de la imagen proponiendo “vivía entre su sombrero y sus tacones”, siendo la propuesta de Frías “pero ella vivía totalmente ensimismada”, (179) en cuyo caso se pierde la imagen y se convierte, además, en una sobre interpretación.

Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boschi
Facultad de Humanidades
U.N.M.D.P.

¹⁶⁸ Véase el concepto de Frías “lector medio español”, “average Spanish reader” (Frías, 1996: 176)

¹⁶⁹ Ver análisis sintáctico de Orlando Alba en el habla de los dominicanos en páginas precedentes.

En los párrafos anteriores se han puesto de relieve y descrito brevemente oposiciones teóricas con respecto a la traducción: respeto por el texto original vs. respeto por lector, domesticación del discurso vs. extranjerización, función vs. acto artístico, con la intención de ubicar la Teoría de Polisistemas en un contexto de ideas sobre la traducción. Por la importancia que tiene para la Teoría de Polisistemas el contexto receptor de una traducción, se describe dicho contexto desde la lingüística y la ideología. Pero también se ha contrastado la traducción de la novela de Hurston con el valor estético y los elementos poéticos de la obra original para entender acciones y decisiones del traductor. Numerosos interrogantes han guiado esta investigación: ¿qué sucede cuando el texto original por su extrañeza exige una relectura, como sucede con la novela de Hurston? ¿Su traducción debe resolver ese problema, simplificando la tarea lectora?

Es cierto que se observa una simplificación de elementos dialectales, pero el traductor pareciera compensar parcialmente con su propia propuesta poética,¹⁷⁰ manteniendo algunas variaciones dialectales y creando nuevas. Por lo tanto, ante la idea de que la traducción es simplificante y produce sobre todo omisión de elementos poéticos, se puede afirmar que en su totalidad la novela no oculta o borra la poética de la escritora Zora Hurston y que parcialmente mantiene la representación del dialecto afroamericano. Con respecto a la complejidad de la lectura, que el original produce especialmente con la escritura fonológica del discurso, en la traducción esa dificultad se desplaza entre algunos signos fonológicos y otros culturales, en parte conservando la otredad del original. Efectivamente, el análisis de esta traducción desde el contexto poético y lingüístico receptor nos permite apreciar el trabajo de traducción desde un ángulo más completo.

¹⁷⁰ Ver Apéndice 2 Elementos poéticos en la novela *Sus ojos miraban a Dios*.

Ante la cuestión de a qué variedad del castellano corresponde la traducción, hemos mencionado algunas características del castellano en América, que Fontanella de Wainberg presenta en una dimensión diacrónica y sincrónica. Se mencionan los cambios fonológicos y sintácticos realizados a través del tiempo y se ha entendido que el universo del discurso de distintas zonas del continente americano ofrece variaciones propias que enriquecen el idioma castellano. Sin embargo, la mayoría de las traducciones al castellano, están realizadas en España y esto remite de nuevo al concepto de etnocentrismo en la traducción, o incluso en las políticas editoriales que originan la traducción de obras extranjeras. Por lo tanto, ante la pregunta: ¿qué variable regional dará cuenta de la variedad regional? (Craig, 2006: 66), este estudio describe una traducción que intenta un desafío, aunque con omisiones, y una labor editorial que, insatisfecha con los resultados, sugiere una nueva traducción (Frías: 1996, 173).

Después de describir las elecciones poéticas del traductor, y analizarlas a la luz de conceptos de la Teoría de Polisistemas, se nota, en el trabajo de Andrés Ibañez, una intención de representar el habla de la comunidad afrocaribeña. Queda claro que se presentan dificultades al trasladar las expresiones idiomáticas, que generalmente son estrictamente locales, pero, el repertorio establecido con la obra de Guillén y otros caribeños permite apreciar una elección de habla en cuya formación se evidencia la contribución de la población africana. Al comprender este factor, se puede concluir que las alternativas propuestas por el traductor resultan acertadas a la vez que estéticamente representativas del estilo de la obra original.

Si tomamos la traducción como una forma de reescritura, y a la reescritura como una operación que añade un valor agregado a esa escritura que va en busca de un público lector (Lefevere: 4), se puede sugerir que esta traducción ha sido una instancia más de la manipulación ejercida sobre esta novela de Hurston. Es interesante aunque

más no sea hipotetizar cómo se indicó la necesidad de corregir la traducción antes de que la novela fuera adquirida por Círculo de Lectores. ¿De qué manera esta traducción ha sido manipulada, y se ha reformulado ajustándose a los parámetros poetológicos o ideológicos del contexto (8). En este caso la traducción al castellano de la novela *Their Eyes Were Watching God*, que se publica en 1995 con el nombre *Sus ojos miraban a Dios*, y una segunda edición, que aparece en 1997, pueden ser consideradas acciones innovadoras para el contexto en que se inscriben desde el momento en que intentan representar en castellano una poética diferente al castellano estándar, pero la reformulación o corrección de la segunda edición cae bajo la categoría de acción conservadora ya que de algún modo se intenta atraer al público masivo y lograr mayores beneficios de venta (Sagastizabal, 1995: 58-59; Getino, 1995: 53).

Políticas Editoriales

La novela de Hurston en castellano se publica en España por Lumen y, dentro de esta editorial, pertenece a una colección llamada Femenino Lumen que responde a un público lector femenino y que ofrece “narrativa de mujeres para mujeres”.¹⁷¹ Existe también una segunda edición del Círculo de Lectores, del año 1997. Cuando se inicia la búsqueda de estos dos textos, la novela traducida consta fuera de catálogo en Argentina, mientras que en España se ubican dos ejemplares en Barcelona: uno en la biblioteca de la Universidad de Barcelona, y el otro en la biblioteca de un centro barrial en la misma ciudad. Ambas son traducciones de Andrés Ibáñez, sin embargo muestran diferencias mínimas que creemos responden a decisiones editoriales.

Asimismo, la segunda edición, viene prologada por Àngels Carabí, una académica que no sólo incluye a Hurston en su cátedra de Literatura Norteamericana, en la carrera de Filología Inglesa en la Universidad de Barcelona, sino que es miembro fundador y activo de un centro de estudios de la mujer, dependiente de esa universidad. Para describir el sistema que produce la traducción de la novela de Hurston es necesario preguntarse: ¿Cómo se relaciona el mundo académico con la editorial que traducirá y publicará a la escritora afroamericana? ¿Qué repercusión tienen para el mundo hispánico las cátedras de literatura norteamericana de universidades españolas en la recepción de la traducción al castellano de la novela de Hurston?

A fin de comprender las decisiones editoriales que circunscriben la publicación de la novela de Hurston traducida al castellano, *Sus ojos miraban a Dios*, usaremos las nociones de *centro* y *periferia*, de acciones *primarias* y *secundarias* como las concibe Even Zohar dentro de la Teoría Polisistemas, y la noción de *campo* intelectual y cultural de Bourdieu aplicada al mundo editorial español, promotor de la versión en castellano.

¹⁷¹ Según se desprende de su fundamentación en el sitio de Booksellers, Libreros Reunidos S.L.[en línea], [consulta. 20 julio 2007] <<http://www.barataria.com/femina/>>

A tal efecto se usarán como instrumentos ilustrativos los siguientes: en primer lugar una definición de objetivos de la editorial Lumen y de la colección Femenino Lumen; en segundo lugar, una descripción de la colección con las palabras de su fundadora, la escritora y editora Esther Tusquets. Luego se incluirá una descripción del grupo editorial Random House Mondadori, que absorbe Lumen en 2006, incluyendo el nombre de las editoriales que el grupo abarca, y la cantidad y nombres de autores publicados en la actualidad. Se hará, también, un breve análisis del mundo editorial en Argentina y España en el siglo XX; luego se incluirá una entrevista a Àngels Carabí, prologuista de la edición de 1997 de la novela; y una entrevista a Nora Catelli, miembro del Consejo de Lectura de la colección Femenino Lumen. Por último se tendrá en cuenta una variedad de artículos académicos publicados al final de los años noventa y en los primeros años del siglo XXI.

Previo a la descripción del contexto editorial al momento de la publicación de la traducción de la novela de Hurston, sería esencial rever aquí la definición de los conceptos de acciones primarias y secundarias hecha por Even Zohar:

La oposición primario frente a secundario es la de innovación frente a conservadurismo en el repertorio. Cuando se establece un repertorio y todos sus modelos derivados se construyen de completo acuerdo con lo que permite, nos las habemos con un repertorio (y sistema) conservador. Cualquier producto individual (enunciado, texto) será entonces altamente predecible, y cualquier desviación se considerará escandalosa. A los productos de tal estado los denomino "secundarios". Por otra parte, el aumento y re-estructuración de un repertorio mediante la introducción de elementos nuevos, como resultado de lo cual cada producto se vuelve menos predecible, son expresiones de un repertorio

(y sistema) innovador. Los modelos que ofrece son de tipo "primario" [...] (2007: 16).

Acerca del lugar desde el cual surgen las acciones innovadoras, hay versiones contradictorias que el mismo Even Zohar intenta dirimir. Even Zohar lo describe así: “cuando un modelo canónico está agotado, se desliza hacia la periferia mientras que nuevas manifestaciones ‘ascienden’ al lugar central”.¹⁷² Para que esta innovación se produzca, se necesitan actores que intervengan con acciones primarias, o aquellas que promueven un cambio, aquellas que producen ruptura con lo establecido, reestructuran y expanden, transformando las relaciones que se dan en el sistema. Acciones secundarias, por otro lado, son aquellas que consolidan, que conservan, pero a veces paralizan y estancan.

Veremos como acciones primarias, es decir innovadoras, la decisión de editar una colección de escritoras mujeres e incluir en ella a escritoras de minorías. En su página de Internet, www.editoriallumen.com, la colección Femenino Lumen se presenta así:

En una época en que las grandes consumidoras de literatura de ficción son las mujeres y en que existen en casi todos los países de Europa Occidental colecciones femeninas, Lumen presenta la más sólida e imaginativa colección de literatura contemporánea escrita por mujeres, concebida como un espacio para la libertad en la diferencia. Ligado a la colección se concede anualmente el Premio Femenino Lumen.”¹⁷³

¹⁷² “The relations between center and periphery, or primary and secondary activities (social, cultural, etc.) usually conform to the following pattern: phenomena in the center are gradually driven towards the periphery and remain there as new phenomena arise in the center—and may sometimes be even those of the periphery” Even Zohar, Itamar. *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem. VIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, [en línea], Montreal Ottawa, August 13 – 19, 1973 [consulta: 20 Septiembre 2009] <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf>>

¹⁷³ Véase <http://www.barataria.com/femina/>

En dicha página se ofrecen obras de Maya Angelou, Cristina Peri Rossi, Virginia Woolf, Micheline Dusseck y Zora Hurston entre muchas otras escritoras y editoras o compiladoras. Destacamos las razones que invitan a realizar esta colección:

En una época en que las grandes consumidoras de literatura de ficción son las mujeres y en que existen en casi todos los países de Europa Occidental colecciones femeninas, Lumen presenta la más sólida e imaginativa colección de literatura contemporánea escrita por mujeres.¹⁷⁴

Por el otro lado, la misma editorial Lumen se define como una editorial que:

[...] se ha distinguido por buscar autores y obras que tuvieran fuerza suficiente para convertirse en clásicos, y por la voluntad de rescatar del olvido lo mejor de la literatura de todos los tiempos. El Lumen del siglo XXI quiere seguir apostando por lo clásico en el sentido más amplio de la palabra.¹⁷⁵

lo cual constituye una clara acción de afianzamiento de obras ya consagradas o clásicos.

En el transcurso de esta investigación se contactó al Círculo de Lectores, que produjo la segunda edición en 1997.¹⁷⁶ Círculo de Lectores funciona como un club de libro, solicita los derechos y publica un tiraje para sus asociados. En la revista del Círculo de Lectores, septiembre/octubre 1997, se promociona la novela de Hurston, destacando el prólogo escrito por la académica, Àngels Carabí. Mientras que la corta reseña resalta esta maniobra de rescate de una obra literaria, también invita a la lectura de “una narración imprescindible para entender las duras condiciones de las mujeres negras en Estados Unidos a principios de siglo” (1997: 26).

¹⁷⁴ Leyenda que presenta los títulos de la colección Femenino Lumen. [en línea], [consulta: 10 de abril 2006] <<http://www.barataria.com/femina/>>

¹⁷⁵ Vease el sitio de Random House Mondadori [en línea], [consulta: 2 de Enero 2008] <<http://www.randomhousemondadori.com/Sellos/SellosFicha.aspx?id=12#FichaSello>>

¹⁷⁶ Hemos intentado contactar a la editorial Lumen, que en 2006 se fusiona con Random House Mondadori, pero lamentablemente no ha sido posible.

En una entrevista que la escritora María del Mar Cabrales realiza a Esther Tusquets, fundadora de la Colección Femenino Lumen, y que aparece en el capítulo 12 de su libro *Palabras de Mujeres* (2000), la escritora y editora es presentada como referente intelectual de las luchas por los derechos de la mujer en la era posfranquista en España, más particularmente en Barcelona. Cabrales se refiere a ella con palabras como “valiente”, “decidida”, y con “ideas extraordinariamente abiertas y progresistas” (152). Ante la pregunta de la entrevistadora sobre cómo surgió la colección, Tusquets explica que, por un lado, había en Lumen un porcentaje muy interesante de escritura realizada por mujeres y eso la inspiró a comenzar la colección (153), y, por otro lado, le pareció que una colección femenina haría justicia a la producción de mujeres.¹⁷⁷ Además comenta acerca de la institucionalización de un premio literario de novela femenina. En otra entrevista a la editora, realizada por Marina Mariasch para la revista de cultura *Ñ*, Tusquets señala su estilo personal en el mercado editorial cada vez que editó lo que le gustaba y lo que podría ser una propuesta original por sobre un éxito comercial. Estas revelaciones ilustran el carácter innovador de esta editora.

Para mejor comprender el sistema donde se publica la traducción de la novela de Hurston, *Sus ojos miraban a Dios*, recurriremos al concepto de “campo cultural” del sociólogo Pierre Bourdieu. En su búsqueda por dar cuenta de la distinción que hace que se incluya o excluya, que se seleccione o, en este caso, se publique, o no, una obra literaria, los conceptos de Bourdieu complementan las nociones de *sistema* de Even Zohar y de Lefevre, ambas referidas con anterioridad. Bourdieu define el campo como un sistema relacional, es decir, de relaciones entre agentes que ocupan determinadas posiciones y que de acuerdo a ellas, actúan. Su habitus y las posiciones que ocupan, con

¹⁷⁷A fin de delimitar la fecha de comienzo de esta colección, en la entrevista a Nora Catelli, miembro del comité de lectura de Femenino Lumen, ella dice que la colección es anterior al premio Nobel de Literatura otorgado a Toni Morrison 1993 y menciona 1985 como una posible fecha, que sin embargo, no coincide con los cálculos hechos a partir de la entrevista de Cabrales a Tusquets, sitúa el comienzo de la colección “cinco o seis” años previo a la entrevista.

más o menos poder, determinan de alguna manera su accionar, conjuntamente con el interés que mueve esas acciones. Este sistema de relaciones está determinado y condicionado por la estructura del campo al que el agente pertenece, e implica una constante lucha entre las posiciones, lo cual a su vez redefine los límites del campo (2006: 224). Bourdieu no ve al campo como una estructura estática, sino como algo relacional y dinámico, en constante lucha, muchas veces independiente de las voluntades de los actores, ya que, repetimos, sus acciones están determinadas por la posición que ocupan, por el capital que poseen y por su ‘habitus’—moldeado por la educación y tradiciones de la comunidad—o disposición a actuar de cierta manera, según el cual, luego, se juegan las distintas luchas. Bourdieu sugiere que para ser minucioso en este aspecto uno debería investigar el grupo social al que pertenecen los agentes, y la educación a la que éstos tuvieron acceso. Esas luchas responden, además, al interés que hay en juego (*illusio*); a la fuerza o saberes que otorga el capital acumulado de luchas anteriores, y a reglas previamente establecidas. Siguiendo con el ejemplo de Esther Tusquets, en los párrafos introductorios a la entrevista, López-Cabrales comenta: “Cuando se habla de Tusquets es notorio percibir una seguridad que se podría decir adquirida por el paso de los años y la fama.” (152), seguridad otorgada por el saber actuar (*habitus*), el conocimiento del campo editorial (*capital cultural / intelectual*) y su buena percepción de lo que está en juego (*illusio*).

Al final de esta lucha se ganan o pierden beneficios o capital, que puede ser económico, simbólico o cultural. Este capital acumulado, cultural y económico viene en el caso de Tusquets, de su familia como lo indica en la entrevista:

M.M.L.C: ¿En la editorial Lumen, cuándo empezaste a trabajar?

E.T.: En el año sesenta.

M.M.L.C: ¿Cómo surgió en ti esa vocación?

E.T.: Por pura casualidad. Mi padre tenía un hermano que era propietario de una editorial religiosa, la quiso vender, mi padre se la compró y, de repente, lo religioso desapareció y la familia se chifló con el trabajo: la parte literaria la llevé yo, la visual mi hermano, y mi padre la comercial.(164)

Es luego el tamaño de la estructura con los beneficios logrados, el que determina las elecciones que se tomarán más adelante. Expresado en estos términos, el concepto de *campo* de Bourdieu, al igual que la noción de *sistema* de Even Zohar y Hermans, es una entidad observable, dinámica con la cual se construye el hecho social.

Según Bourdieu para examinar el ‘campo’, en este caso el campo editorial—derechos de autor, publicación, distribución, mercadeo, traducciones—primero se debe estudiar e identificar el interés que hay en juego, es decir, aquello por lo que se entra en el juego, lo que él llama “illusio”. Generalmente el interés es lograr capital económico, que domina a los otros tipos de capital: el capital simbólico—poder o fama—y el capital cultural—saberes o conocimiento. La acumulación de estos tres tipos de capitales, juntos o en forma individual puede luego usarse en futuras luchas, garantizando un éxito más rotundo. En el caso de las editoriales, el capital cultural ‘incorporado’, o bien los conocimientos y habilidades que los agentes poseen hacen que ellos ocupen distintas posiciones de poder en las editoriales y una vez en esas posiciones, tengan poder de acción para potenciar acciones de innovación en el campo.

Para conocer el capital simbólico, y cultural que posee la editorial Lumen y la editora de la colección Femenino Lumen que publica la traducción de la novela de Zora Hurston en 1995, se puede leer la propia descripción de objetivos y definición de la editorial:

El sello Lumen, fundado en 1960, siempre se ha distinguido por buscar autores y obras que tuvieran fuerza suficiente para convertirse en clásicos, y por la voluntad de rescatar del olvido lo mejor de la literatura de todos los tiempos.

y la presentación que hace Cabrales de Esther Tusquets:

Esther Tusquets (Barcelona, 1936) es una de las escritoras españolas de más fama dentro y fuera del país. Muchas son las tesis doctorales y artículos dedicados única y exclusivamente a su obra [y] dirige Lumen desde los años 60 [...]. (2000: 151-152).

Para entender el crecimiento del capital económico que se logra con buenas publicaciones, conocimiento del campo donde se actúa y las relaciones con otras editoriales y/o grupos será interesante ver como se autodefine el grupo editorial al que se fusiona Lumen:

Random House Mondadori, S.A., uno de los líderes en edición y distribución en lengua española, es resultado de una *joint venture* entre Random House, división editorial de Bertelsmann AG, la mayor empresa internacional de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y Mondadori, editorial líder en libros y revistas en Italia.¹⁷⁸

Un analista del mundo editorial argentino desde sus comienzos, Octavio Getino describe las nuevas relaciones entre editoriales. En su libro *Las industrias culturales en Argentina*, Getino señala que luego de un período de crecimiento que comienza a fines del siglo XIX y posterior caída de las empresas editoriales después del boom latinoamericano en los años 70, período durante el cual las editoriales son grupos autónomos alrededor de un dueño-fundador, se observa la alianza entre editoriales y grupos editoriales de diversos países, lo cual ha producido un espacio de gran poder

¹⁷⁸ Ver sitio de la editorial Random House [en línea], [consulta: 2 de Enero 2008]
<<http://www.randomhousemondadori.com/Quienes/QuienesGrupo.aspx>>

económico que abarca un conglomerado de industrias de campos diversos nucleadas alrededor de una noción tan amplia como la comunicación (1995: 24-25). Nora Dottori, en la revista *La Marea* también se refiere a esa realidad y describe el proceso de absorción de pequeñas empresas editoriales por otras más grandes, la declinación de la industria en Argentina, el reposicionamiento de España y el surgimiento de empresas trasnacionales (1999: 17). Asimismo, Getino indica que el gran grupo Bertelsmann, por ejemplo, que figura en el año 1989 como la compañía de medios de comunicación con mayor venta y que posee Círculo de lectores, Plaza y Janes, Lumen, Debate, absorbió a Sudamericana y opera como Grupo Editorial Sudamericana, que a su vez se ha fusionado con el Grupo Planeta. Este dato también figura en la presentación de Random House Mondadori, actualizado con nuevas fusiones en su página de inicio: “Desde 2001 forman parte de Random House Mondadori los sellos Areté, Beascoa, Debate, DeBolsillo, Collins, Electa, Grijalbo, **Lumen**, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents y Sudamericana”.¹⁷⁹ Esta información ilustra de alguna manera el poder económico de este grupo editorial¹⁸⁰ y la importancia de este agente en el mundo librero hoy.

Aunque el grupo Random House Mondadori no publica la novela de Hurston, se menciona aquí su capital simbólico porque se entiende supublicación de la novela de Hurston,¹⁸¹ se puede comprender que parte del capital simbólico que tiene el grupo ahora fue aportado por cada una de las editoriales que se fusionaron con él. En su sitio

¹⁷⁹ Ver sitio de la editorial Random House [en línea], [consulta: 2 de Enero 2008]

<<http://www.randomhousemondadori.com/Quienes/QuienesGrupo.aspx>>

¹⁸⁰ Grupo Editorial Random House Mondadori, Sociedad Limitada», y «Editorial Lumen, Sociedad Anónima Sociedad Unipersonal», han acordado, en fecha 4 de mayo de 2006, su fusión, mediante la absorción de «Grupo Editorial Random House Mondadori, Sociedad Limitada», y «Editorial Lumen, Sociedad Anónima Sociedad Unipersonal», por «Random House Mondadori, Sociedad Anónima Sociedad Unipersonal» en Boletín Oficial del Estado [en línea] [consulta: 2 enero 2008]

<<http://www.boe.es/g/es/borme/dias/2006/05/22/360.php>>

¹⁸¹ Véase creación del grupo Random House Mondadori en *ABC* 14 de Julio, 2001. [en línea], [consulta: 10 mayo 2010]

<<http://www.ucm.es/BUCM/be/prensa/buscar.php?p=4&dt=1&tema=CC00&year=2001&mes=07&um=12&pa=2000&ua=2002>>

de Internet, este grupo editorial enumera a noventa y dos escritores comprometidos con el sello, entre los que se encuentran varios Premios Nobel—premisa necesaria según Bourdieu para evaluar el poder simbólico de la editorial. Efectivamente, Bourdieu señala que el capital simbólico habría que encontrarlo en el nombre de la editorial, en su solidez, y antigüedad en la tarea editorial, la calidad de los títulos, especialmente si cuenta con autores que han sido recompensados con premios como el Premio Nobel u otro (2006: 234).

Las decisiones editoriales, innovadoras o primarias, y conservadoras o secundarias, no son enteramente individuales o pertenecientes a una sola editorial, sino a una tendencia, a una disposición del campo editorial como un todo y a una disposición de los agentes de ese campo como editores, directores de colección o traductores (Bourdieu, 2006: 224). Comenzar una colección, convocar a la prologuista perteneciente a la academia que agregará capital simbólico a la obra publicada, son decisiones que trasladarán o acumularán, por un lado, capital simbólico y, por otro, económico. Si la posición dentro de la estructura de campo es la que define las acciones, Bourdieu encuentra que cuando una editorial está posicionada en el centro del campo editorial, sus acciones van a tender a estar al servicio de autores conocidos, en detrimento de acciones innovadoras (225) o sea que cuando mejor posicionadas ellas están, más se desea lograr un éxito comercial en vez de promover la calidad o innovación.

Al intentar observar y reconstruir las condiciones objetivas que rodean las publicaciones en 1995 y luego en 1997 de la novela de Hurston, se entiende que ambas ediciones están inmersas en un movimiento propiciador de escritura y lecturas de género y minorías como se aprecia en la promoción de la colección *Femenino Lumen*. En este caso vislumbramos un estrecho lazo entre la editorial y la universidad, cuando los

académicos pertenecientes a departamentos de filología son convocados para formar parte de los consejos de redacción o de lectura, como por ejemplo Nora Catelli, profesora titular de Teoría literaria y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona, investigadora del Centre Dona i Literatura e integrante del Comité de Lectura de la colección Femenino Lumen, o Àngels Carabí quien escribe el prólogo de la edición *Círculo de Lectores*, 1997. Los saberes de estas personas convocadas para decidir, evaluar o escribir sobre una traducción, previo a su publicación constituyen su capital cultural, y las posiciones que ocupan en el mundo universitario y cultural constituyen su capital simbólico. Estos capitales les permiten seleccionar, evaluar y recomendar publicaciones.

Una cuestión importante aquí es entender la convocatoria de Àngels Carabí¹⁸² para escribir el prólogo de la edición 1997. Esta docente de la carrera de Filología Inglesa es cofundadora del Centre Dona i Literatura,¹⁸³ dependiente de la Universidad de Barcelona, España, y desde 1994 a 2003 fue su co-directora, es docente titular en la carrera de Filología Inglesa y en las asignaturas que dicta incluye a Zora Hurston en su idioma original. En una entrevista que concede a la autora de este trabajo, describe su interés por la escritura de minorías étnicas y de género y su participación en la cátedra Literatura.¹⁸⁴ Carabí explica que en 1980 ella se desempeñaba como asistente de cátedra de la asignatura Literatura perteneciente al departamento de Filología Inglesa, en la UB, y que en carácter de tal sugirió incluir a escritoras afroamericanas en el programa de la asignatura, comenzando con Gloria Naylor. En 1988, realizó su tesis doctoral sobre Toni Morrison, y desde ese momento no ha dejado de incluir a mujeres escritoras

¹⁸² Ver Apéndice 4, Prologuista a la edición 1997.

¹⁸³ Véase sitio de la institución, [en línea], [consulta: 20 mayo 2007]

<<http://www.ub.edu/cdona/fichas/carabi.htm>>

¹⁸⁴ La entrevista a Àngels Carabí tiene un carácter informal. Mientras algunas preguntas se contestan vía correo electrónico, otras se realizan personalmente en medio de su tarea académica como directora de doctorandos en la Universidad de Barcelona en septiembre 2007.

pertenecientes a minorías étnicas. Carabí recuerda que, a raíz de su tesis doctoral sobre Toni Morrison, fue entrevistada y tuvo cobertura mediática cuando la escritora afroamericana visitó Barcelona después de recibir su premio Nobel. Por esa razón fue considerada un referente de la escritura afroamericana e invitada a prologar la novela de Hurston. En la actualidad es profesora Titular y dicta el curso de grado "Modernitat i literatura" sobre literatura norteamericana de la primera mitad del siglo XX dedicando tres sesiones a escritoras afroamericanas, entre ellas Zora Neale Hurston y su novela *Their Eyes Were Watching God*. En la actualidad está preparando un libro con entrevistas a escritoras étnicas norteamericanas.

Para completar esta descripción del mundo editorial al momento de la publicación de *Sus ojos miraban a Dios*, se incluyen aquí los comentarios de Nora Catelli, miembro del comité de lectura de la colección Femenino Lumen. Catelli es una crítica literaria y ensayista argentina, que ha desarrollado su actividad académica en la Universidad de Barcelona, donde ejerce como profesora titular de teoría literaria y literatura comparada. Además, como investigadora, forma parte del Centre Dona i Literatura en Barcelona. En una entrevista, Catelli aporta datos interesantes que definen un poco más acotadamente el contexto editorial en 1995:¹⁸⁵ señala la académica que como parte del comité de lectura su función era dar un informe sobre una obra sugerida para la publicación. Comenta que algunas obras de aquella colección eran rescates de obras a través de la traducción, otras venían precedidas por la fama en su cultura de origen. Así como lo especifica Esther Tusquets, Catelli define el momento de creación de Femenino Lumen y, por extensión, el de la publicación de *Sus ojos miraban a Dios*, como uno de innovación ante la necesidad de modernizar y convocar a nuevos lectores. La selección de obras para la colección era estricta, en búsqueda de calidad literaria.

¹⁸⁵ Ver Apéndice 5, Encuesta Editorial

El panorama editorial descrito en los párrafos que anteceden demuestra la estrecha relación entre los agentes—usando términos de Bourdieu—que participan de las distintas etapas previas a la publicación de una obra. En este caso, dos personas ligadas a la publicación de la novela de Hurston están conectadas a la labor académica y por esa razón son convocadas. A partir de los juicios estéticos de estas profesionales, la editora y fundadora de la colección Femenino Lumen, publica *Sus ojos miraban a Dios* en medio de acciones de ruptura de un status quo en un momento en que el sistema literario español necesitaba un cambio.

Conclusión

Al ver las circunstancias que condicionaron la publicación de la novela *Their Eyes Were Watching God* de Zora N. Hurston tanto en su primera edición de 1937, como durante su resurgimiento en los años 60 y 70 en los EE.UU. se entienden las fuerzas que actuaron sobre esta obra literaria para publicarla y promocionarla, o para, en otro momento de la historia, dejarla en una pila de proyectos interrumpidos. Conocer las acciones que se ejercen sobre el arte le otorga a la obra un valor relacional necesario para comprenderla en su totalidad y profundidad, ya que una producción literaria no es un acontecer independiente, sino que está relacionada con otros elementos del campo cultural en general, y del sistema literario en particular (Bourdieu: 1997:14; 2000: 129).

Desde la primera edición de la novela de Hurston, ésta experimentó primero un desplazamiento hacia el centro del sistema literario afroamericano, y luego, desde el centro hacia la periferia, hasta el punto en que Hurston debió esperar mucho hasta ver su última novela publicada. Cuando Alice Walker redescubrió la obra de Hurston, ésta se reposicionó en el centro de nuevo, pero como señala Even Zohar, la vuelta al centro generalmente se realiza en un contexto nuevo y con un significado nuevo (2007: 14, 15). Esta vez se reeditó la novela en medio de un extenso debate sobre y en defensa de la mujer. Se entiende entonces que el período histórico—en medio del movimiento feminista—en el que reapareció la obra de Hurston en EE.UU. cobra una significación de peso, ya que fue ese uno de los factores que determinó el desplazamiento desde la periferia al centro.

Los pormenores de la publicación de la traducción al castellano en 1995 nos llevan a concluir que posiblemente la fama que ya tenía la obra de Hurston en el sistema literario estadounidense y particularmente en el sistema literario de minorías, condicionó su selección para la colección Femenino Lumen. La cultura que recibió la

versión castellana de la novela, se encontraba también en el medio de luchas por los derechos de la mujer.

Even Zohar considera la literatura traducida como un elemento activo dentro de un polistema literario sólo en casos en que la literatura del sistema meta esté en crisis, necesitando la importación de elementos nuevos (2007: 83-84). No desea ver la traducción en un lugar periférico, según indican algunos estudios literarios. En el caso de la literatura española de los 80 y 90, los agentes editoriales observaron una carencia estética y temática que contrarrestaron con traducciones de obras de otras culturas: era un momento en el que se evidenciaba, según Nora Catelli, un “cierto estancamiento en la producción editorial respecto de las mujeres”. Una traducción pasa a ser, entonces, una acción primaria o innovadora. Tal es el caso de este nuevo contexto donde hay una literatura que necesita exponentes de literatura femenina y universal, y la colección Femenino Lumen lo proveerá traduciendo a autoras de diversas culturas, algunas de ellas de minorías étnicas.

La Teoría de Polisistemas, principalmente los conceptos de mecenazgo, reescritura, control ideológico y poético expuestos por André Lefevere sirvieron para explicar la razón de la recepción desfavorable o nula de la obra de Hurston desde los cincuenta hasta los setenta, cuando Alice Walker redescubrió a la escritora. Como resultado de investigaciones realizadas en su mayoría por miembros de la comunidad afroamericana a partir de los años 70, y en medio de una gran producción de ensayos, aparecieron textos de contemporáneos de Hurston, como Fanny Hurst, artista y escritora que la empleó como secretaria, o como Langston Hughes y Richard Wright que en algunos casos y períodos coincidieron con la ideología de la escritora, mientras que en otros casos se opusieron fervientemente a su posición estética y racial, estableciéndose un perfil de la escritora, especialmente su ideología sobre el racismo y la negritud. Estas

dos cuestiones aparecen repetidamente tratadas en biografías de Hurston¹⁸⁶ y en su propia autobiografía.

Este aspecto extraliterario de la escritora produjo giros fundamentales en su vida y obra: en primer lugar su carisma y su determinación la contactaron con las personas justas, en el momento justo que ella necesitaba para avanzar en su carrera literaria. Estas personas, interesadas en el exotismo de su trabajo de investigación, subsidiaron su tarea académica y le permitieron un espacio para su escritura. Sin ellas es difícil pensar en la existencia de Hurston, la escritora, pero sin ellas, si acaso, Hurston no habría sido tan severamente criticada. Su personalidad, genio literario, y su asistencia a reuniones en casa de sus mecenas, le permitieron alternar con personas cruciales para su vida artística. Esto hizo que pronto ganara un lugar en las letras afroamericanas, y que recibiera muy buenas críticas de su producción literaria. Sin embargo, tanto su personalidad como su relación con los mecenas blancos produjeron al poco tiempo críticas adversas. El punto de vista que Hurston tenía con respecto al racismo y al progreso del individuo afroamericano difería de la opinión existente en ese momento— años 40 y 50—en el país. Mientras ella creía que el individuo forja su propio futuro con sus propias armas, más allá del color de su piel, y expresaba esta idea abiertamente en su escritura, sus colegas tenían una concepción más radical de lo que se debía decir a través del arte. Esos contemporáneos, algunos de ellos colegas, otros críticos literarios, en su mayoría afroamericanos, no escatimaron palabras para desaprobare su estilo literario—especialmente el uso de dialecto—, pero a través de la crítica a su estilo, estaban indirectamente atacando su ideología. Evidentemente, Hurston no encajaba en los años 50 y la nueva demanda de justicia racial. Se necesitaban temas más agresivos

¹⁸⁶ Existe otra biografía de Zora Hurston, escrita por Valerie Boyd: *Wrapped in Rainbows. The Life of Zora Neale Hurston* N.Y.: Scribner, 2003, y un libro de cartas escrito por Carla Kaplan: *Zora Neale Hurston, A Life in Letters*. Nueva York: Doubleday, 2003, que agregan más información sobre las confrontaciones ideológicas entre Hurston y sus contemporáneos.

que denunciaran el racismo. Ante la negativa de la escritora a abrazar esos temas, el sistema la rechazó y la expulsó del centro para dejarla en la periferia.

En los setenta el sistema literario, social y económico había cambiado valores de nuevo. Aparecieron nuevos ensayos que ponderaron un aspecto distinto de la obra de Hurston. Apreciamos en esa nueva crítica el poder de las reescrituras. La novela de Hurston, al haber sido redescubierta durante un período en el que, por el devenir de los tiempos, la literatura, la cultura y la sociedad toda se hallaba inmersa en el reclamo de justicia hacia las minorías étnicas y hacia las mujeres, gays y lesbianas—por eso la importancia de los estudios diacrónicos de las expresiones culturales—supo contar justo con los ingredientes necesarios para ‘satisfacer’ tal demanda: el tema y el delineación del personaje femenino, fueron esta vez el eje de críticas, ensayos, prólogos y reseñas. El sistema literario sentía en ese momento la influencia de una segunda etapa del movimiento feminista que tuvo su manifiesto en la publicación de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan en 1963. Entre 1960 y bien entrado los 80 se percibieron distintos movimientos sociales en demanda de la igualdad social y laboral de la mujer. Las reescrituras posteriores al ensayo de Alice Walker “In Search of Zora N. Hurston”, jugaron un papel importante en la canonización de la obra de Hurston. Esos ensayos podrían ciertamente acreditarse la vuelta de la obra de Hurston a las currículas de muchos cursos en las universidades estadounidenses, como así también su inclusión en los programas de literatura en las carreras de filología en idioma inglés de las universidades extranjeras, entre ellas las universidades españolas. Muestra de ello es la cantidad de doctorados, ensayos y ponencias escritos sobre Hurston y su novela en la década de los 90 en los encuentros de Estudios Norteamericanos en España.

Desde entonces la obra de Zora Neale Hurston ha sido, y es, en la actualidad, objeto de estudio de muchos centros universitarios: centros de investigación literaria, y

de estudios culturales afroamericanos, de género, de la subalternidad y de poscolonialismo. Es material referencial en la historia de la literatura afroamericana. Infinidad de artículos se han escrito sobre su novela más conocida, y su obra es lectura iniciática de escritoras como Maya Angelou, Toni Morrison y Alice Walker entre otras. Una encuesta realizada a tres universidades argentinas—La Plata, Buenos Aires y Mar del Plata—pone de relieve que se incluye la escritura afroamericana en los planes de estudio, pero con énfasis en escritores y escritoras contemporáneas, como Walker y Morrison.¹⁸⁷

Cuando la versión en castellano de *Their Eyes Were Watching God* se publicó en España, el contexto receptor de la obra tenía características propias: ya se habían escrito varios artículos en castellano y en inglés sobre la escritora y su obra en revistas de estudios norteamericanos, REDEN, muchos inicialmente escritos para conferencias sobre la cultura norteamericana desde 1992 hasta 2006. Estos artículos versan sobre distintos aspectos de la escritura de Hurston. Hay varios que la estudian desde el feminismo, otros, desde la identidad racial, otros hacen un estudio poscolonial. Justamente, en esa década el sistema literario se había interesado en escrituras de mujeres y de minorías. Las entrevistas a editora y miembro del comité de lectura evidencian el carácter innovador de la propuesta de creación de la colección Femeino Lumen. Efectivamente, las acciones editoriales encaradas en esa etapa fueron innovadoras, rescatándose lecturas de la periferia y trayéndolas a un sistema que respaldaba y fomentaba nuevos valores literarios e ideológicos.

El estudio de la versión castellana de la novela de Hurston produjo diversas conclusiones: en primer lugar, se puede afirmar que el trabajo del traductor Andrés Ibañez mantiene la mimesis del dialecto afroamericano por medio de elementos

¹⁸⁷ Ver Apéndice 6, Hurston en planes de estudios en universidades argentinas.

dialectales que refieren a la oralidad. Analizado este trabajo de traducción desde el punto de vista de equivalencia con el original, la mayoría de los elementos poéticos se mantienen en la traducción, ya sea con el mismo tipo de recurso literario o reemplazando la metáfora o expresión idiomática por una similar. Se notan, sí, omisiones o simplificaciones, pero en su mayor parte se ha visto que la traducción conserva la riqueza original. Observando, como sugiere Gideon Toury, esta traducción desde el sistema literario y lingüístico meta, los resultados encontrados han sido diferentes. Por un lado, las omisiones apreciadas al comparar la versión castellana con el original son compensadas con otros recursos literarios que el universo discursivo del traductor—de origen caribeño, según se desprende del artículo de Frías Rudolphi—provee, enriqueciendo la prosodia y sintaxis castellanas con una propuesta regionalista acorde al mundo que habita la novela de Hurston.

Sin embargo, esta impronta recibió una crítica negativa en 1996. Aunque el artículo fue publicado dentro del marco académico—y no dentro del círculo editorial o comercial—ciertamente constituyó un tipo de reescritura que fácilmente podría expulsar una obra fuera del centro del sistema. Según ese artículo crítico sobre la edición de 1995, el producto de la tarea del traductor no fue bueno. La reseñista, María Frías Rudolphi, no encontró valor alguno en ese trabajo. En su artículo comentó la posible futura corrección de la traducción y de los errores de edición. Efectivamente, hubo una edición de *Círculo de Lectores* en 1997 que mostró varios cambios: los errores de tipografía se corrigieron, y también se ajustaron o simplificaron, o incluso se resolvieron algunas expresiones y metáforas, aparentemente, en un intento de facilitar la tarea del lector. Asimismo el dialecto, que es la característica más sobresaliente en la traducción también sufrió algunas modificaciones en el mismo sentido.

Entonces, en principio se observa una acción innovadora, primaria, que rescata la escritura de género y de minorías étnicas. La editora, en este caso apostó a renovar el mundo literario con escritura femenina siguiendo una convicción personal como se desprende de sus entrevistas. La elección del traductor, puede haber sido también una acción innovadora si al elegir al puertorriqueño se pretendía un acercamiento al universo del discurso castellano-caribeño.¹⁸⁸ Pero el mismo mundo editorial realizó acciones secundarias o conservadoras cuando en una segunda edición simplificó la propuesta dialectal en un intento de simplificar la lectura. Esto demuestra que una vez que una editorial encarga una traducción, el trabajo obtenido pertenece al editor, que a su vez puede efectuar alteraciones según su parecer—según su ideología diría Lefevere. Estas acciones conservadoras o secundarias, son parte de la función de control que realiza el agente editor.

La historia de la novela *Their Eyes Were Watching God*, parece ser, por ahora, una historia con final feliz en el sistema literario estadounidense: han pasado setenta años desde que fuera publicada por primera vez, y sigue generando lecturas nuevas con el paso del tiempo. Recordemos las nuevas ediciones de la novela y de otras obras de Hurston como así también la nueva edición de su autobiografía en 2006. Se sumó a este movimiento innovador, la película realizada por el sello Hallmark para la televisión. Todas estas acciones mantienen la obra de Hurston en el centro del sistema literario. Asimismo, ha inspirado una nueva generación de escritoras afroamericanas que a su vez han producido nuevas escrituras que toman de Hurston muchos de sus elementos poéticos. Estas nuevas reescrituras garantizan la supervivencia de escritora y obra en la historia de la literatura estadounidense y, se podría aventurar, en la literatura universal.

¹⁸⁸ Desafortunadamente, no se ha podido entrevistar al traductor para entender algunas iniciativas suyas y los cambios efectuados a la edición 1997.

Por lo antedicho, y considerando el adagio “cada generación debe traducir a sus clásicos”, quizá sea el momento para aventurar una nueva traducción de la novela y otras obras de Hurston al castellano, esta vez, dentro de un contexto que ofrece un espacio más respetuoso con la diferencia cultural y lingüística y que, por lo tanto, permite manifestaciones regionales y étnicas; de género y de opción sexual. Esta posible nueva traducción rescataría el trabajo realizado por Andrés Ibañez y lo enriquecería con otros elementos del universo afrocaribeño capaces de desafiar y resistir las convenciones y prácticas estructuradas, en definitiva, una traducción que transite un camino multicultural de integración. ∞∞∞

✠ Apéndice 1 Reseñas, prólogos, ensayos sobre la obra de Zora Hurston.

El material que figura en este anexo ha sido seleccionado de dos listas de reseñas escritas al momento de la publicación de distintas obras de Hurston; de prólogos y epílogos a obras de Hurston reeditadas, y ensayos sobre la autora y su escritura escritos entre 1936 y 1984.

Las fuentes consultadas son: la autobiografía *Dust Tracks on a Road*, los prólogos y anexos a sus obras de ficción: *The Complete Stories*, *Mules and Men*, *Every Tongue Got to Confess*, *Their Eyes Were Watching God* y los ensayos contenidos en *Zora Neale Hurston* editados por Harold Bloom. Además, las reseñas figuran específicamente en dos sitios de Internet correspondientes a la Universidad de Central Florida y a la Universidad de Virginia.

Las reseñas se han seleccionado y agrupado según la obra que comentan, comenzando por su novela más famosa *Their Eyes Were Watching God* y continuando con sus obras anteriores y posteriores a ella, dispuestas en orden cronológico y resaltándose los conceptos **positivos** en negrita y los negativos con subrayado. Las notas al pie traducen las partes resaltadas en las reseñas sobre la novela objeto de este estudio.

Their Eyes Were Watching God.

☑ In *Their Eyes Were Watching God*, Miss Hurston has fulfilled the early promise of her first books. Her writing is of the **essence of poetry**, deeply communicative, possessed of a primitive **rhythm** that speaks truly to the consciousness even before thought can form. This new novel is one of warmth and **humor** and rich, transcendent beauty.[...] This is the story of Miss Hurston's **own people**, but it is also a story of all peoples--of **man and of woman**, and of the mystery that the world holds. (Prólogo sin

firma, primera edición de *Their Eyes Were Watching God*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1937)¹⁸⁹

☑ This is Zora Hurston's third novel, **again about her own people**—and it is **beautiful**. It is about Negroes, and a good deal of it is written in **dialect**, but really it is about every one, or least every one who isn't so civilized that he has lost the capacity for glory. [...] Indeed, from first to last this is a well nigh perfect story—a little sententious at the start, but the rest is simple and beautiful and shining with **humor**. In case there are readers who have a chronic laziness about **dialect**, it should be added that the **dialect here is very easy to follow**, and the **images** it carries are irresistible. (Reseña de Lucille Tompkins, *New York Times Book Review*, 26 Septiembre 1937)¹⁹⁰

☑ Not that Miss Hurston has to depend on wit and feeling in *Their Eyes Were Watching God*. Here is an author who writes with her head as well as with her **heart**, and at a time when there seems to be some principle of physics set dead against the appearance of novelists who give out a cheerful warmth and at the same time write with **intelligence**. [...] As a great many novelists—good and bad—ought to know by this time, it is awfully easy to write nonsense about Negroes. That Miss Hurston can write of them with simple **tenderness**, so that her story is filled with the ache of her **own people**, is, I think, due to the fact that she is not too much preoccupied with the current fetish of the primitive. (Reseña de Sheila Hibben, *The New York Herald Tribune Weekly Book Review*, 26 Septiembre 1937)¹⁹¹

Las siguientes reseñas cuestionan tema o escritura:

☑ It is difficult to evaluate [...] Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*. This is not because there is an esoteric meaning hidden or implied [...]; but rather

¹⁸⁹ “Esencia poética; ritmo; humor; su propia gente; hombre y mujer”

¹⁹⁰ “De nuevo su propia gente; hermosa; dialecto; sentenciosa al principio; humor; dialecto; el dialecto aquí es fácil de seguir; imágenes.”

¹⁹¹ “corazón; inteligencia; ternura; su propia gente.”

because [it does not have] a basic idea or theme that lends itself to significant interpretation. Miss Hurston seems to have no desire whatever to move in the direction of serious fiction[...]Miss Hurston can write, but her prose is cloaked in that facile sensuality that has dogged Negro expression since the days of Phillis Wheatley. Her dialogue manages to catch the psychological movements of the Negro folk-mind in their pure simplicity, but that's as far as it goes.

Miss Hurston *voluntarily* continues in her novel the tradition which was *forced* upon the Negro in the theatre, that is, the minstrel technique that makes the "white folks" laugh. Her characters eat and laugh and cry and work and kill; they swing like a pendulum eternally in that safe and narrow orbit in which America likes to see the Negro live: between laughter and tears. (en "Between Laughter and Tears," una reseña de Richard Wright en *The New Masses*, 5 Octubre 1937)¹⁹²

☑ It isn't that this novel is bad, but that it deserves to be better. In execution it is too complex and **wordily pretty**, even dull--yet its conception of these simple Florida Negroes is **unaffected and really beautiful**.[...] Through these chapters there has been some very **shrewd picturing** of Negro life in its naturally creative and unselfconscious grace; the book is absolutely free of Uncle Toms, absolutely unlimbered of the clumsy formality, defiance, and apology of a Minority Cause. [...] action is described and characters are talked about, and everything is more heard than seen. The **speech** is founded in observation and sometimes wonderfully so, a gold mine of traditional sayings. [...] But although the spoken word is remembered, it is not passed on. Dialect is really sloppy, in fact. Suggestion of speech difference is a difficult art, and none should practice it who can't grasp its first rule--that the key to difference must be

¹⁹² "No tiene una idea o tema básico; no hay deseo de tratar ficción seria; su prosa está cubierta por esa sensualidad superficial que persigue la expresión afroamericana desde los días de Phillis Wheatley; la técnica bufonesca que hace reír al blanco; en esa órbita segura y estrecha en la que a los Estados Unidos le gusta ver a los negros vivir: entre risa y lágrimas."

indicated by the signature of a different **rhythm** and by the delicate tampering with an occasional main word (Reseña de Otis Ferguson, *The New Republic*, 13 Octubre 1937)¹⁹³

☑ Many incidents are unusual, and there are narrative gaps in need of building up. Miss Hurston's forte is the recording and the creation of **folk-speech**. Her devotion to these people has rewarded her; *Their Eyes Were Watching God* is chock-full of earthy and touching poetry. [...] Though inclined to violence and not strictly conventional, her people are not naive primitives. About human needs and frailties they have the unabashed shrewdness of the Blues. It is therefore surprising when, in spite of her clear innocence, all the Negroes turn away from Janie at her murder trial. [...] But this is not **the story of Miss Hurston's own people**, as the foreword states, for *the* Negro novel is as unachievable as the Great American Novel. Living in an all-colored town, these people escape the worst pressures of class and caste. There is little harshness, there is enough money and work to go around. The author does not dwell upon the "people ugly from ignorance and broken from being poor" who swarm upon the "muck" for short-time jobs. But here is bitterness, sometimes oblique, in the enforced folk manner, and sometimes forthright. (Reseña de Sterling Brown, *The Nation*, 16 October 1937)¹⁹⁴

☑ Hurston "has a **healthy scorn for the Negro's endeavor** to pattern his life according to white bourgeois standards." Hunton, W.A. (1938) "The Adventures of the Brown Girl in Her Search for Life." En *Journal of Negro Education* Enero 1938, v. 7, no. 1, pp 71–72. ¹⁹⁵

¹⁹³ "demasiado compleja; expresivamente hermosa; sencilla y realmente hermosa; sagaz representación; el habla; el dialecto está descuidado; ritmo."

¹⁹⁴ "Hay vacíos narrativos; creación de dialecto afroamericano; la historia de la gente de Hurston; estas personas escapan la peor presión de clase y casta. Hay poca dureza; pero aquí hay amargura."

¹⁹⁵ "demuestra un desprecio saludable por el trabajo de los negros."

☑ [...] ¹⁹⁶ THEIR EYES WERE WATCHING GOD—Zora Neale Hurston—Lippincott (\$2). U. S. Southerners are sure that, within the narrow limits they allow, they understand the Negro better than Northerners do. To Northerners the Negro is not a social problem but a minor, hardly noticeable industrial phenomenon. Nevertheless, even dyed-in-the-wool descendants of Lincoln's emancipators sometimes find it a socially embarrassing experience to encounter the emancipated Negro, whether in Harlem or between the covers of a book. Southerners would simply disregard the equalitarian gropings implicit in such novels as [...] *Their Eyes Were Watching God*; Northerners might well find in them some indigestible food for thought. [...] Negro Author Hurston paint[s] their racial pictures, with little shading, in glistening blacks and lurid tans. But to white readers who object to their violent brushwork they might truthfully reply: Negro life is violent. [...] In *Their Eyes Were Watching God*, an upstanding coffee-colored quadroon outlasts all three of her men—the last only because she was quicker on the trigger than he was—goes back to her village to rest in peace and to make her friends' eyes bug out at the tales of what she and life have done together. ¹⁹⁷ *Time Magazine* [en línea], September 20, 1937 Vol XXX N°.12 [consulta: 30 octubre 2008] <<http://www.zoranealehurston.ucf.edu/contemporaryreviews.php>>

Recepción de la obra de Hurston en sus nuevas ediciones

(en subrayado doble, la nueva apreciación de la obra)

Los siguientes juicios han sido extraídos de prólogos, prefacios y epílogos que figuran en nuevas reediciones de las obras de Hurston.

¹⁹⁶ Ésta es una reseña de dos novelas de autoras afroamericanas, aquí se ha seleccionado sólo la novela de Z. Hurston

¹⁹⁷ El crítico malinterpreta el tema de la narrativa de Hurston al comentar: “Una cuadrana de color café sobrevive a sus tres hombres- al último porque ella es más rápida con el revolver. - vuelve a su pueblo para descansar y asombrar a sus amigas con sus relatos de lo que la vida y ella hicieron juntas.” Mi traducción

◆ Like African-American instrumental jazz, Hurston's writing imitates human voice. [...] Zora Neale Hurston's representation of the folk voice in her anthropological work, autobiography, and fiction expanded the idea of what counts as literature, reframing the relationship between spoken and written verbal art, high versus low culture, affirming folk voices, female voices. (Wideman. "Prólogo", en Hurston, Zora *Every Tongue* 2002 [2001] : xiii y xiv)¹⁹⁸

◆ Zora Neale Hurston is now famous—iconic even—as the author of the justly celebrated black female bildungsroman *Their Eyes Were Watching God*. Hurston wanted to present authentic African American folklore, not something doctored to suit either dominant aesthetics or stereotyped notions of black culture. (Kaplan. "Introducción" en *Every Tongue* 2002 [2001] : xxii y xxiii)¹⁹⁹

◆ Black male critics were much harsher in their assessments of the novel, [...] Hurston was severely criticized for not writing fiction in the protest tradition. [...] "What I liked about this novel besides its high poetry and its female hero was its investment in black folk traditions. Here, finally was a woman on a quest of her own identity and, [...] her journey would take her deeper into blackness." [...] Rushing²⁰⁰ says, 'but mostly I loved it because it was a woman who wasn't pathetic, wasn't a tragic mulatto, who defied everything that was expected of her, who went off with a man without bothering to divorce the one she left and wasn't broken, crushed, and run down.' [...] Rushing's comment on the female as hero and Williams's story about the joyful portrayal of a culture together epitomize what critics would later see as the novel's unique contribution to black literature: it affirms black cultural traditions while

¹⁹⁸ "la escritura imita la voz humana; arte hablado y escrito; afirma las voces femeninas del folclore afroamericano."

¹⁹⁹ "Ahora es famosa; el auténtico folclore afroamericano."

²⁰⁰ Andrea Rushing, Profesora del Departamento de Estudios Afroamericanos en Harvard al momento de la escritura del prólogo.

revising them to empower black women. (Mary Helen Washington. “Prólogo” en Hurston, Zora *Their Eyes Were Watching God*, 1998: ix - xvi)²⁰¹

◆ In this way, we hope to establish Hurston’s own canon of texts, so that students and scholars can continue the necessary task of evaluating Hurston’s place—both for our generation of readers and ultimately, for generations to come—in the American literary tradition. (Sieglinde Lemke y Henry Louis Gates. “Introducción” en Hurston, Zora Neale. *The Complete Stories*. Harper Collins: New York. pp x-xi)²⁰²

Recepción de otras obras de Zora Neale Hurston

Jonah's Gourd Vine, 1934 (novel).

◆ *New York Post*, May 5, 1934, Herschel Brickell, p. 13. Hurston **"has authentic talent of a high quality** and ought to go far with the start she has made. [...] Many people do not read dialect, and this is the only reason I can think of that will stop *Jonah's Gourd Vine* from being popular."²⁰³

◆ *The Crisis*, June 1934, Andrew Burris, v. 41, pp. 166–67. "[...] this reviewer is compelled to report that *Jonah's Gourd Vine* is quite disappointing and a failure as a novel . The defects of Miss Hurston's novel become the more glaring when her work is placed beside that of contemporary white authors of similar books [...]. Lest this criticism of *Jonah's Gourd Vine* seem too severe, let us add that there is much about the book that is fine and distinctive, and enjoyable. Zora Hurston has assembled between

²⁰¹ “fue criticada severamente por no escribir en la tradición de protesta; por fin hay aquí una mujer que no es patética; la mujer como heroína, una alegre descripción de la cultura; afirma las tradiciones culturales negras.”

²⁰² “esperamos establecer el canon de textos propios de Hurston.”

²⁰³ “tiene auténtico talento de alta calidad”

the pages of the book **a rich store of folklore**. She has captured the lusciousness and **beauty of the Negro dialect as have few others [...]**²⁰⁴

Mules and Men, 1935 (folklore)

♦ *The New York Herald Tribune Weekly Book Review*, October 11, 1935, Lewis Gannett.

The result is *Mules and Men*, and **I can't remember anything better since Uncle Remus**. [...] Some of these 'lies' are sheer tall tales; some are Bible legends. Scattered, in this book, with liberal dosages of realistic contempt for men who take to preaching because they do not like hard work in the sun; still others are out of that amazing mass of race poetry, still growing in the South.²⁰⁵

♦ *Crisis*, December, 1936, Harold Preece, v. 43, no.12, pp. 363, 367.

Hurston was devoting her literary abilities to recording the legendary amours of terrapins . . . The resentment of some Negro circles toward the work of Miss Hurston is easily explained. [...] For when a Negro author describes her race with such a servile term as 'Mules and Men,' critical members of the race must necessarily evaluate the author as a literary climber.²⁰⁶

Tell My Horse (1938).

♦ *Saturday Review*, October 15, 1938, Elmer Davis, v. 18, no. 25, pp. 6–7.

Miss Zora Neale Hurston has gone afield from the scenes of her previous work . . . and turned in the inexhaustible mines of Voodoo and witchcraft in Haiti and Jamaica. *Tell My Horse* is a curious mixture of remembrances, travelogue, sensationalism, and anthropology. The **remembrances are vivid**, the travelogue tedious, the sensationalism

²⁰⁴ “Es bastante decepcionante y un fracaso como novela; los defectos de la novela de Miss Hurston son más evidentes cuando su trabajo se compara con el de otros escritores blancos; un repertorio rico de folclore; ha captado la belleza del dialecto negro como pocos.”

²⁰⁵ “No recuerdo nada mejor desde *Uncle Remus*.”

²⁰⁶ “Porque cuando una escritor negro describe su raza con términos serviles como *Mulas y hombres*, miembros críticos de la raza deben necesariamente evaluar al autor como un trepador literario.”

reminiscent of Seabrook, and the anthropology a mélange of misinterpretation and **exceedingly good folklore** [...]. *Tell My Horse is full of fine things*. Miss Hurston has an immense ability for catching **the idiom of dialogue**, of seeing the **funniest of exaggeration**, or recognizing the essence of a story. And yet, though these qualities do carry through at all times, there is a constant conflict between anthropological truth and taletelling, between the obligation she feels to give the facts honestly and the attraction of (as one of her characters says in *Mules and Men*) the 'big old lies we tell when we're jus' sittin' around here on the store porch doin' nothin'. That Miss Hurston loves Haiti is obvious, but there is a general feeling that the material was not completely digested.²⁰⁷

Moses, Man of a Mountain, 1939 (novel).

♦ *Saturday Review of Literature*, "Old Testament Voodoo," November 11, 1939, Louis Untermeyer, v. 21, no. 3, p. 11. In *Moses, Man of a Mountain* Zora Hurston has depicted the central figure of the Old Testament not so much as a questioning rebel or an illuminated lawgiver but, chiefly, as the great voodoo man of the Bible. Miss Hurston's approach is **as arresting as it is fresh**. . . . The fancy is whimsical and infectious; the contrasting characters [...] are **convincing**; the setting has the charm of a **continually changing** panorama. But the whole is less successful than the parts, and the total effect is that of unfulfilled expectation. The prime disappointment is in the character of Moses himself. The balance between his royal Egyptian breeding and his Hebraic adaptation is insufficiently adjusted; his growth from a warrior-prince to

²⁰⁷ " los recuerdos son vívidos, el diario de viaje, tedioso; tergiversación excesiva y excelente folclore; *Tell my Horse* está lleno de finos elementos; habilidad para capturar la expresión idiomática en el diálogo, para ver la exageración más graciosa; una sensación general de que el material no ha sido totalmente digerido."

prophet and seer is weakly motivated; the paradox of his violence and his proverbial meekness is scarcely explicated."²⁰⁸

Dust Tracks on a Road, 1942 (autobiography).

♦ *Literary Journal*, November 1, 1942, Ernestine Rose, v. 67, no. 19, p. 950.

"Written with little finish, though this literary crudity may have been chosen deliberately, to heighten effect. Told dramatically, with immense verve and gusto. **Will be wanted by all libraries collecting contemporary material on Negro** and will be particularly **valuable** as an addition to meager number of Negro biographies available."²⁰⁹

♦ *Saturday Review*, November 28, 1942, Phil Strong, v. 25, p. 6. "This book is more of a summary than the autobiography it advertises itself as being. It is a **delightful one** and a wise one, **full of humor, color, and good sense**. It is told in exactly the right manner, simply and with candor, with a seasoning— not overdone.[...] She gives one chapter to "My People"—perhaps the most sensible passage on the subject that has ever been written. She agrees with Booker T. **Washington that if the stuff is in you it is likely to come out and that if it isn't it doesn't make any difference whether you are white, black, green, or cerise It is a fine, rich autobiography, and heartening to anyone, white, black, or tan.**"²¹⁰



²⁰⁸“el enfoque de Miss Hurston es llamativo y fresco; los personajes, convincentes; el escenario tiene el encanto de un panorama en continuo cambio; sin embargo el todo es menos satisfactorio que las partes; expectativas insatisfechas.”

²⁰⁹“escrita con poco refinamiento; será valiosa y buscada bibliotecas que coleccionen material sobre la vida de afroamericanos.”

²¹⁰“es un encantador resumen, más que una autobiografía, lleno de sentido del humor y color. Es una autobiografía rica, magnífica, alentadora para cualquiera, ya sea blanco, negro o moreno.”

✠ Apéndice 2 Elementos poéticos en la novela *Sus ojos miraban a Dios* de Zora N. Hurston. Traducción Andrés Ibáñez.

La siguiente es una lista de elementos poéticos encontrados en el original de la novela de Zora Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, y en las dos ediciones de su traducción al castellano.

La lista ha sido elaborada para analizar la traducción al castellano. Se han seleccionado y clasificado varios casos: 1- elementos dialectales fonológicos; 2- imágenes y metáforas; 3- expresiones idiomáticas; 4- vocabulario y gramática; y 5- estilo indirecto libre y 6- otros elementos interesantes²¹¹. Cada uno de estos apartados cuenta con un glosario donde se han subrayado los significados correspondientes al contexto semántico.

La primera edición de *Sus ojos miraban a Dios* es Lumen, 1995 y forma parte de la colección Femenino Lumen. La segunda edición es Círculo de Lectores, 1997

1- Dialecto

En el capítulo 1 de cada edición se han relevado puntualmente los elementos dialectales. La mayoría de los ejemplos indican una variación en la pronunciación.²¹² No se observa un solo patrón al representar el habla, por lo que aparecerán usos dialectales indicados con puntuación diferente—en algunos casos se indica una omisión con el apóstrofe mientras que en otros simplemente aparece la palabra apocopada. En esta clasificación se incluyen todos los ejemplos de una edición y sus respectivos paralelos en la otra. En algunos casos la edición de Círculo de Lectores da cuenta de la extrañeza de la lengua vernácula mientras que la edición de Lumen no lo hace (lo cual

²¹¹ Algunas expresiones y elementos léxicos conforman la variedad dialectal.

²¹² A excepción del hipérbaton, y este en contados casos, no se registran casos de usos sintácticos que pertenezcan a un dialecto. Los verbos se conjugan en segunda persona *tú y vosotros*.

contrapone una de las hipótesis de este trabajo). Para una mejor lectura se han mantenido los ejemplos en el mismo renglón.

1- Dialecto : Fonología

| Edición Lumen 1995 | | Edición Círculo de Lectores 1997 | |
|---|---|--|---|
| Descripción de casos | | Descripción de casos | |
| Acción 1 | | | |
| <i>Omisión del sonido d en la terminación ado / ido. Total 21 casos, algunos repetidos.</i> | dejao, demasiao, escapao, estao, gastao, llevao, marío, parao, pasao, portao, tenío, toa, vestía, vestío. | <i>Omisión del sonido d en la terminación ado / ido. En total : 21 casos</i> | dejao, demasiao, escapao, estao, gastao, llevao, marío, parao, pasao, portao, tenío, toa, vestía, vestío. |
| <i>2 casos de evidencia inversa²¹³</i> | chamuscado pasado | <i>2 casos nuevos de omisión con respecto a edición anterior</i> | chamusco pasao |
| Acción 2 | | | |
| <i>Omisión de s final y reemplazo por apóstrofe</i> | amiga', año', apresurara', boca', casa', chico', contarle', contarno', cosa', cotilla', cuanto', | <i>Escritura estándar</i> | amigas, años ,apresuraras, bocas, casas, chicos, contarles, contarnos, cosas, cotillas, cuantos, |

²¹³ Se llama evidencia inversa cuando se observa que el modelo de representación oral desobedece el patrón establecido

| | | | |
|--|--|----------------------------|---|
| <p>Algunas de estas palabras se repiten y llegan a un total de 142 casos</p> | <p>cuenta', decirle', decirno', dólare', e', ella', entenderá', entonce', ere', eso', está', estaría', everglade', gracia', ha', hace', haga', hemo', hubiéramo', intente', intima', jovene, junta', la' le', lo', modo', muchá', no', nosotros', noveciento', ocupamo', oiro', pace', palabra', parece', pasa', paso', pendiente', pié', piensa', podemo', podríamos', preocupe', pue', puede', quiere', reunida', ropa', secreto', segura', sentada', sentarno', silla', su', tiene', toda', todo', tu', uno', va', vamo', vaya', vece', verá', vivo', vosotra', vuelva', vuelve'.</p> | | <p>cuentas, decirles, decirnos, dólares, es, ellas, entenderás, entonces, eres, esos, estás, estarías, everglades, gracias, has, haces, hagas, hemos, hubiéramos, intentes, íntimas, jóvenes juntas, las, les, los, modos, muchas, nos, nosotros, novecientos, ocupamos, oiros, paces, palabras, pareces, pasas, pasos, pendientes, pies, piensas, podemos, podríamos, preocupes, pues, puedes, quieres, reunidas, ropas, secretos, seguras, sentadas, sentarnos, sillas, sus, tienes, todas, todos, tus, unos, vas, vamos, vayas, veces, verás, vivos, vosotras, vuelvas, vuelves.</p> |
| <p><i>Omisión de s</i></p> | <p>ademá', ante', año',</p> | <p><i>Omisión de s</i></p> | <p>ademá, ante, año, buena,</p> |

| | | | |
|--|--|--|---|
| <p><i>final y reemplazo por apóstrofe</i></p> <p><i>Algunas de estas palabras se repiten y llegan a un total de 37 casos</i></p> <p><i>1 caso de evidencia inversa *</i></p> | <p>buena' capace', cosa', detrá', Dio', ere', estai', fijao', habéi', hablái', Jesú', lo', má', mi', modale', noche', nosotra', nosotros', pantalone', pie', prestái', pue', tenéi', todo', va', vece'.</p> <p>vez</p> | <p><i>final sin marcar apóstrofe.</i></p> <p><i>1 nuevo de omisión con respecto a edición anterior</i></p> | <p>capace, cosa, detrás, Dio, ere, estai, fijao, habéi, hablái, Jesú, lo, má, mi, modale, noche, nosotra, nosotro, pantalone, pié, prestái, pue, tenéi, todo, va, vece.</p> <p>vé</p> |
| <p><i>Omisión s sin apóstrofe</i></p> | <p>Má, Dio,</p> | <p><i>Ídem en algunos casos con tilde</i></p> | <p>Má, Dió,</p> |
| Acción 3 | | | |
| <p><i>Omisión de sonido final -da / -do / -de.</i></p> <p><i>14 casos en</i></p> | <p>to, ná, to, ná, ná, ná, ná, to, to.</p> | <p><i>Omisión de sonido final -da / -do. Se marca el tilde.</i></p> | <p>tó, ná, tó, ná, ná, ná, ná, tó, to.</p> |

| | | | |
|--|---|--|--|
| <i>total,</i> <i>5 de ellos, de</i> <i>evidencia</i> <i>inversa</i> | todo, todo, todo, nada, puede | | tó, tó, tó, ná, pué. ²¹⁴ |
| <i>Omisión de</i> <i>sonido final -ra</i> <i>11 casos</i> | pa, pa, pa, pa allá, pa, para allá, pa, pa, para, pa, para. | <i>Omisión de</i> <i>sonido final -</i> <i>ra</i> Indicación con apóstrofe en algunos casos | pa, pa, pa, p'allá, pa, p'allá, pa, pa, pa, pa, pa. |
| Otros | | | |
| <i>Omisión de</i> <i>sonido final d</i> | verdá, | <i>Omisión de</i> <i>sonido final d</i> | verdá |
| <i>Omisión de</i> <i>sonido final r</i> | decir, Señor, mejor, reir | <i>Omisión de</i> <i>sonido final r</i> | decí, Señor, mejó, reí |
| <i>Omisión sonido</i> <i>semivocálico y</i> | mu tiesa, mu difícil | <i>Omisión sonido</i> <i>semivocálico y</i> | Mu tiesa, mu oscuro, mu difícil. |

2- Imágenes y Metáforas

En la traducción de las imágenes en la novela de Zora Hurston se mantiene la metáfora / imagen cuando ésta existe o tiene sentido en castellano, y se ha intentado reemplazarla cuando no existe en el idioma. El reemplazo ha sido por otra imagen y/o metáfora, por una expresión no metafórica, y omitiéndose en otros casos. Sólo en

²¹⁴ Se considera importante resaltar que estos casos pueden haber quedado igual, incluso agregando nuevos casos de apócope debido a que esta expresión es muy común en el castellano peninsular estándar.

contados casos ha el traductor creado una imagen cuando esta es inexistente en el texto original.

Se incluye aquí una lista de imágenes, cada una de ellas seguida de su traducción correspondiente, con referencias a las ediciones 1995 y 1997. En negrita se resalta la imagen. Cuando el traductor propone una traducción diferente de una equivalencia literal, se consigna en letra pequeña una versión literal para apreciar la elección del traductor. Se puede afirmar que la mayoría de las metáforas y expresiones idiomáticas se mantienen o son reemplazadas por figuras literarias.

- ◆ Logan Killicks, primer marido de Janie, le advierte que sin su dinero y protección no podrá ir muy lejos, se morirá de hambre y no tardará en volver:

“[...] when dat **big gut reach over and grab dat little one** [...]” (1998:30)

“[...] cuando note’ cómo el intestino gordo se te agarra al pequeño [...]”
(1995:43; 1997: 47)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘cuando el intestino gordo alcance y agarre al pequeño’. (RETENCIÓN DE IMAGEN)

- ◆ Joe le advierte a Janie que para manejar la tienda sólo se necesita:

“uh **thimble full uh sense.**” (44)

“do dedo de frente.” (1995: 57; 1997: 61)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘un dedal (lleno) de sentido común’

- ◆ A Janie le gusta el momento del día en que los vecinos se reúnen en el porche a contar cuentos:

“When people sat around on the porch and **passed around the pictures of their thoughts** for the others to look at and see, it was nice.” (51)

“Que la gente se sentara en el porche sin hacer nada y que, para que los demás lo vieran, se pasaran unos a otros los cuadros de sus pensamientos, era agradable”.
(1995: 66; 1997: 68)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘se pasaban entre ellos las pinturas de sus pensamientos’ (RETENCIÓN DE IMAGEN)

- ♦ Janie sobre la imposibilidad económica de dejar a su marido:

“Maybe he ain’t nothing’, [...] but **he is something in my mouth.**” (76)

“A lo mejó él no es ná -se advertía a sí misma-, pero en mis labios es algo.”
(1995: 97; 1997: 94)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘Quizá él no es nadie, pero es algo en mi boca’ (RETENCIÓN DE IMAGEN)

- ♦ Janie se da cuenta de la patética existencia de Jody:

“For the first time she could see a **man’s head naked of its skull.**” (77)

“Por primera vez Janie podía ver la cabeza desnuda de un hombre hasta la calavera” (1995: 98; 1997: 95)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘Por primera vez ella podía ver la cabeza de un hombre debajo del cráneo’ (IMAGEN NO EQUIVALENTE)

- ♦ Janie, harta de que Jody la ridiculice en frente de los vecinos, usa el mismo tipo de agresión con él:

“When you pull down your britches, you look **lak de change uh life.**” (79);

“¡Tú, cuando te baja’ lo’ pantalone’ parece’ la menopausia en persona!” (1995: 100; 1997: 97)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: Cuando te bajas los pantalones pareces el cambio de la vida. ²¹⁵ (REEMPLAZO DE METÁFORA)

- ♦ El silencio entre Janie y Joe anticipa un futuro ingrato:

“**But the stillness was the sleep of swords**” (81);

“Pero el silencio significaba que las espadas dormían”. (1995: 102)

“Pero bajo esa calma se escondían tempestades.” (1997: 99)

²¹⁵ “change of life” es un eufemismo del siglo XIX que significa menopausia.

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘Pero la quietud era el dormir de las espadas’ (REEMPLAZO DE METÁFORA)

♦ Cuando Jody se siente herido por las palabras de Janie, la comunicación se reduce a lo necesario:

“Well, if she must **eat out of a long-handled spoon**, she must” (1998: 81);

“Bueno, si ella tenía que pasar por aquello, pasaría por aquello” (1995: 102; 1997: 99)).

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘Bueno, si ella debe comer de una cuchara de mango largo, pues que lo haga’.²¹⁶

♦ Ante la inminente muerte de Jody, la gente pasa por la casa y espera:

“Rumour, that **wingless bird**, had shadowed over the town.” (84);

“El rumor, ave sin alas, había planeado sobre la ciudad.” (1995: 106; 1997: 102)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘El rumor, ese pájaro sin alas, había ensombrecido el pueblo’ (RETENCIÓN DE IMAGEN)

♦ Janie sospecha que Tea Cake la ha abandonado:

“A **little seed of fear was growing into a tree**” (136)

“La diminuta semilla de miedo comenzaba a convertirse en árbol. (1995: 170; 1997: 155). (RETENCIÓN DE IMAGEN)

♦ La dueña de la cafetería donde comen Janie y Tea Cake no es del agrado de este último:

“[Tea Cake] claimed that **she had been shaped up by a cow kicking her from behind**.” (139);

“Pretendía que una vaca le había dado forma coceándola por detrás” (1995: 173; 1997: 158)

²¹⁶ **eat out of a long-handled spoon**: es una figura recurrente en la literatura inglesa. Shakespeare la usa en *La comedia de los errores*: “He must have a long spoon that must eat with the devil.” que significa “Aquel que trate con el diablo debe manejarse con una cuchara de mango largo.” Es un dicho muy común en inglés.

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘le había dado forma una vaca pateándola por detrás’ (RETENCIÓN DE IMAGEN)

- ♦ Tea Cake rechaza al hijo de Mrs. Turner, por interferir en su matrimonio:

“And dat son! He’s jus’ **uh dirty trick her womb placed on her.**” (143)

“¡Y ese hijo, que no es má que una mala jugarreta que le gastó la tripa!” (1995: 177; 1997: 162)

Traducción literal para apreciar poética del traductor: ‘Él es sólo un juego sucio que su útero le jugó a ella’ (RETENCIÓN DE IMAGEN)

- ♦ Sobre Dios y los truenos previos a la furia del huracán, Motor Boat, un amigo de Janie y Tea Cake, expresa:

“**Big Massa draw him chair upstairs.**” (159);

“El gran Massa ha movió su silla allá en lo alto” (1995: 195; 1997: 178)

3- Expresiones Idiomáticas

La expresión idiomática no soporta una traducción literal y está estrechamente ligada a un regionalismo. En este caso se verán dos columnas: en la columna de la izquierda se encuentra la creación original y en la columna de la derecha, la versión en castellano con datos de las dos ediciones. El número *1-* a la izquierda de cada expresión indica que en el original esa frase implica un reto para la traducción; el número *2-* indica que la versión castellana responde marcadamente a un regionalismo.

| | |
|--|---|
| [...] let her g’wan! (3) | 2-[...] con su pan se lo coma (1995: 9; 1997: 19) |
| 1-She sits high but she looks low. (3) | Ella se sienta mu tiesa pero mirando pa abajo. Ella se sienta mu tiesa pero ha caído muy bajo. (1995: 10; 1997: 19) |

| | |
|--|--|
| old enough to be weaned (28) | 2-cría de teta (1995: 40; 1997: 45) |
| Shucks! (30) ²¹⁷ | 2-¡Narice'! (1995: 42; 1997: 47). ¡Cáscara'! (1995: 82; 1997: 82). ²¹⁸ |
| I- [...] to worry my gut into a fiddle string with no s'posin' (30). | 2- [...] calentarme los casco con matraca y suposiciones (1995: 43; 1997: 48). ²¹⁹ |
| I-When his bluff was called (37). ²²⁰ | 2- [...] cuando se descubriera que se había tirado un farol (1995: 50; 1997: 54). ²²¹ |
| git mad (38). | 2-cabrearía (1995: 51; 1997: 55). ²²² |
| I-You can't git her wid no fish sándwich (1998: 39). | [...] no la va' a conseguir por tu cara bonita (1995: 52; 1997: 56). |
| Ruined (42). | 2-Se cargaban (1995: 55; 1997: 59). ²²³ |
| I-Cut the monkey (42). ²²⁴ | Meter su cucharada (1995: 56; 1997: 59). ²²⁵ |
| 'gator (48). | 2-Aligátor (1995: 63; 1997: 65). ²²⁶ |
| I-Give the devil his due (49). | Hay que ser justos (1995: 64; 1997: 66). |
| I-Pouting over it. | 2-ponerse de morros (1995: 80; 1997: 80). ²²⁷ |
| Ah aims tuh keep yuh in de dark all de time (64). | 2-Lo que voy a hacer e' tenerte en la inopia todo el tiempo (1995: 82; 1997: 81). ²²⁸ |

²¹⁷ **Shucks**: Exclamación arcaica e informal usada para expresar desilusión y desagrado: *You're real cute.* 'Aw shucks, do you think so?'

²¹⁸ **Cáscaras**: interjección, coloquial que denota sorpresa o admiración.

²¹⁹ **Casco**: Cráneo; en plural, cabeza, juicio, capacidad, talento. **Calentar** a alguien **los ~s** expresión coloquial: Inquietarle con preocupaciones. **Matraca**: expresión coloquial: Importunación, insistencia molesta en un tema o pretensión.

²²⁰ **Call someone's bluff**: provocar a alguien para que pruebe que lo que dice es verdad. Generalmente se usa para afirmar que uno no cree lo que el otro dice. Se usa también en el Poker.

²²¹ **Farol**: Hecho o dicho jactancioso que carece de fundamento. *Marcarse, tirarse un farol.*

²²² **Cabrear**: coloq. Enfadar, amostazar, poner a alguien malhumorado o receloso

²²³ **Cargar**: coloq. Romper, estropear algo.

³ ²²⁴ **Monkey business** (asuntos de mono): expresión idiomática. Conducta o acción tonta, traviesa o engañosa esta expresión transfiere los trucos de los monos al comportamiento humano.

²²⁵ El traductor interpreta la expresión idiomática y propone **Meter la cucharada**, sin embargo la expresión castellana es **Meter la cuchara** que significa: introducirse inoportunamente en la conversación de otros o en asuntos ajenos.

²²⁶ **Aligátor**: Caimán, especie de cocodrilo.

²²⁷ **Morros** /poner **morros**: coloq. Poner cara de enfado.

| | |
|---|---|
| <i>I-Y</i> 'all really playin' de dozens tuhnight (79). ²²⁹ | “[...] esta noche o' estái' cantando la' cuarenta de verdá!”(1995: 100; 1997:97). |
|---|---|

4- Vocabulario y Gramática

Los elementos que forman parte de la siguiente lista han sido seleccionados de acuerdo a dos criterios, indicándose un número por cada criterio al inicio de la cita.

1-En el original presentan un reto para la traducción—en negrita véase la palabra o estructura clave; subrayados figuran vocablos posiblemente inventados por Hurston. (Gates, 1988: 198-199)

2-En la traducción se destacan por ser un uso no convencional de la lengua estándar, porque responden muy marcadamente a un regionalismo, o porque existe un cambio notable entre las versiones en castellano.

Nota: los números *1*- o *2*- delante de la cita indican las categorías de selección; los números en paréntesis al final de la cita indican el número de página en la correspondiente edición.

| Versión Original | Edición Lumen | Edición Circulo de Lectores |
|---|---|---|
| <i>I-Watcher</i> (1) ²³⁰ | El que los contempla (7) | Quien los contempla (17) |
| <i>I-mocked to death by Time</i> (1) ²³¹ | Frustrados con el tiempo sus sueños por la muerte. (7) | Burlados sus sueños por la muerte y el tiempo. (17) |

²²⁸ **estar en la inopia: inopia.**

(Del lat. *inopĭa*). f. p. us. Indigencia, pobreza, escasez.

loc. verb. coloq. Ignorar algo que otros conocen, no haberse enterado de ello; estar distraído o no enterarse de lo que sucede alrededor; indigencia, escasez.

²²⁹ **playin' de dozens** trading insults, usually in a predictable way, but the insults are based on exaggeration of personal traits and involve derogatory statements about members of each other's family—often, someone's mother.

²³⁰ En mayúsculas en el original.

| | | |
|--|--|--|
| <i>I</i> -They passed nations through their mouths (1) ²³² | Opinaban por sus bocas (8) | Opinaban por sus bocas (17) |
| <i>I</i> - What she doin coming back[...] (2) | Pero ¿cómo se le ha ocurrió volver[...] (8) | Pero, ¿a qué juega volviendo[...] (18) |
| Where's dat blue satin dress she left here in? (2) | ¿Dónde está aquel vestío de raso azul que se ponía? (8) | 2 -Donde está aquel vestío de raso azul con el que andaba de un lao pa otro por aquí? (18) |
| <i>I</i> - where all that money [...] (2) | Y to aquel dinero que tenía su marío [...] (8) | Y tó aquel dinero que pilló su marío, [...] (18) |
| <i>I</i> - [...] and let folks know [...] (3) ²³³ | [...] contarle' a su' paisano [...] (9) | [...] contarle a su gente[...] (19) |
| Ah done scorched up dat lil meat and bread [...] (4) | 2 -A mí el pan y la carne ya se me habrán chamuscado [...] (11) ²³⁴ | 2 -Ya se me habrán chamuscao el pan y la carne [...] (20) |
| <i>I</i> -De booger man might ketch yuh. (4) ²³⁵ | No sea que tenga' un mal encuentro (11) | No sea que te encuentres un fantasma (20) |
| <i>I</i> -[...] no booger would have me. (4) ²³⁶ | ¿Quien iba a molestar en meterse connigo? (11) | [...]ningún fantasma que se precie se metería connigo.(20) |
| <i>I</i> -Ah takes dat flattery | 2 -[...] deja ya de hacerme | [...] dejate ya de |

²³¹ Ídem.

²³² "pasaban naciones". Literal (mi traducción)

²³³ **Folks**: gente en general. Gente perteneciente a un grupo específico.

²³⁴ **Chamuscar**: quemar por la parte exterior.

²³⁵ **Booger**, también **booger man** o **bogeyman**: ser imaginario maligno que supuestamente se lleva los chicos que se han portado mal.

²³⁶ Ídem

| | | |
|--|--|---|
| offa you, Pheoby, 'cause Ah know it's from de heart. (4) ²³⁷ | la rosca , aunque ya sé que lo hace' de corazón [...] (12) ²³⁸ | cumplidos, porque ya sé que lo haces de corazón [...] (21) |
| Unasked questions (4) | 2-[...] preguntas mudas . (11) | 2- [...] preguntas mudas.(20) |
| <i>I</i> -[...] with the lamps filled and the chimneys cleaned.(4) | 2-[...] con todos los quinqués llenos y los tubos limpios.(11) ²³⁹ | 2-[...] con todos los quinqués llenos y los tubos limpios. (20) |
| <i>I</i> - overhalls (2,4,7) ²⁴⁰ | Pantalone' de faena / pantalone'/ overol (8,12,14) | Pantalone de faena/ pantalone/ 2- mono de trabajo (18,21,23) ²⁴¹ |
| <i>I</i> - Mouth-Almighty (5) | 2- Todopoderosa Murmuración (13) | Todopoderosa Murmuración (21) |
| Now (5) | 2- horita (13) ²⁴² | Ahora (21) |
| <i>I</i> - Zigaboos (6) ²⁴³ | 2- Cotilla ' (13) ²⁴⁴ | 2-Cotillas (22) |
| <i>I</i> -So long as they have a name to gnaw on [...] (6) | 2-Lo que quieren es alguien para cotillear (14) ²⁴⁵ | 2-Lo que quieren es alguien para cotillear (23) |

²³⁷ **Flattery**: Cumplido halagador; alabanza insincera

²³⁸ **Hacerle rosca a alguien**: Halagarle para obtener algo.

²³⁹ **Quinqué**: Lámpara de mesa alimentada con petróleo y provista de un tubo de cristal que resguarda la llama. (del nombre del primer fabricante de esta clase de lámparas)

²⁴⁰ **Overalls**: pantalón usado por granjeros o trabajadores de fábrica confeccionado en tela fuerte con una especie de babero que se sostiene con tirantes. A veces se usa sobre otros pantalones para protegerlos.

²⁴¹ **Mono de trabajo**: Prenda de vestir de una sola pieza, de tela fuerte, que consta de cuerpo y pantalón, especialmente utilizada en diversos oficios como traje de faena. NB: los términos 'overol', 'mameluco', 'mono' y 'braga' son prendas de vestir con un uso similar—cubrir casi totalmente el cuerpo protegiendo la ropa que una persona o bebé tiene debajo. En algunos países de Hispanoamérica son sinónimos.

Véase debate sobre su uso y significado en <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=772247> (consultado 25 Noviembre, 2009)

²⁴² **Horita**: adverbio usado en Cuba y Mexico. Apocope de Ahorita. Nótese que en la segunda edición, "horita" ha sido reemplazada por "ahora"

²⁴³ **Zigaboo**: (insulto) hombre negro que pasa el tiempo sin hacer nada, que pierde el tiempo.

²⁴⁴ **Cotilla**: Persona amiga de chismes y cuentos

| | | |
|--|---|--|
| <i>I-monstropolous</i> (7) | Monstruosa (15) | Monstruosa (24) |
| <i>I-'Scuse mah freezolity,</i> Mist' Killicks[...] (26) | Usté perdone la libertá [...] (37) | Usté perdone la libertá [...] (43) |
| Rhymes (26) Speeches (34) | 2-Florituras (37 y 46) ²⁴⁶ | 2-Florituras (43 y 51) |
| <i>I-diasticutis</i> (31) | Posaderas (44). | Posaderas (49) |
| Sullen (62) | 2-Enfurrañada (1995: 80) | 2-Enfurruñada (1997: 80) |
| <i>I-Questionizing</i> (63) | Quiere preguntarte (82) | Quiere preguntarte (81) |
| [...] slips a scorchy, soggy, tasteless mess ²⁴⁷ into pots and pans. (71) | 2-[...] se las ingenia para introducir en sus cazos y sartenes una bazofia ²⁴⁸ chamuscada, apelmazada e insípida. (91) | 2-[...] se las ingenia para introducir en sus cazos y sartenes una bazofia chamuscada, apelmazada e insípida. (90) |

5-Estilo indirecto libre

Se incluyen a continuación ejemplos del estilo indirecto libre de acuerdo a la definición y descripción realizada por Henry Louis Gates (1988:191-208) y desarrollada en las páginas 30-35 de este trabajo de tesis. La lista que sigue es un agregado a aquélla que figura en el cuerpo principal del trabajo.

- ⊙ Anyhow, she wasn't going back to Eatonville to be laughed at and pitied. She had ten dollars in her pocket and twelve hundred in the bank. But **oh God, don't let** Tea Cake be off somewhere hurt and **Ah not know** nothing about it. (1998:120)

²⁴⁵ **Cotillear**: chismorrear.

²⁴⁶ **Florituras**: Adorno en cualquier ejercicio o en otra cosa.

²⁴⁷ **Scorchy**: quemado en los bordes, seco; **Soggy**: blando.

²⁴⁸ **Bazofia**: Comida poco apetitosa.

- *De cualquier modo ella no pensaba volver a Eatonville para que se rieran y se compadecieran de ella. Tenía diez dólares en su bolsillo y mil doscientos más en el banco. ‘Pero, oh Dios’, no permita’ que Tea Cake esté por ahí herido sin que yo sepa ná. (1995:149)*
- ⊙ **Now**, women forget all those things [...] (1)
- *Las mujeres, en cambio, olvidan todo aquello [...] (1995:7) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.*
- ⊙ **So**, the beginning of **this (esto)** [...] (1)
- *Bueno, todo comenzó con una mujer [...] (1995:7) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.*
- ⊙ **These (estos)** sitters [...] (1)
- *Los allí sentados [...] (1995:8) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.*
- ⊙ He was accusing her of carelessness. She **ought to** realize that water buckets needed washing like everything else. [...] **Come to think about it**, he hadn’t had a drink since **yesterday**. (175) (Pensamientos de Tea Cake)
- *La estaba acusando de descuidada. Ella **tenía que darse cuenta** de que los baldes, como cualquier otra cosa, hay que lavarlos de vez en cuando. [...] **Ahora que pensaba**, no había bebido ni una gota desde el día anterior. (1995:215) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.*
- ⊙ Janie fooled around outside awhile to try and think it wasn’t so. [...] Did He mean to do **this** thing to Tea Cake and **her?** (178) (Janie se dirige a Dios)
- *Janie se pasó un rato dando vueltas fuera de la casa e intentando pensar que nada era verdad. [...] ¿Se había propuesto Él que a Tea Cake y a ella les sucediera todo aquello? (1995:219) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.*

- ⊙ She fanned on down the road to town and found Dr. Simmons. **Yes**, he had had an answer. [...] **No**, it wouldn't do for her to hire no car to go after it. (179)
- Janie se apresuró camino de la ciudad y se encontró con el doctor Simmons. **Sí**, había tenido respuesta.[...] **No**, no serviría de nada que ella alquilara un coche para ir hasta allí. (1995:220) En subrayado la traducción no da cuenta del estilo.

6- Otros elementos interesantes

La escritora juega con los alardes discursivos de sus personajes, pero esto no se refleja en la traducción:

◆ “it's a pledger for her to be amongst us” (1998: 42)²⁴⁹

“nosotros la recibimos con los brazos abiertos” (1995: 55; 1997: 58)

◆ Jurisdiction (42)

Jurisdicción (1995: 56) / rugisdicción (1997: 59)²⁵⁰



²⁴⁹ “Es un placer para ella estar entre nosotros”. Con esta frase, Hurston irónicamente muestra las características verbales de los habitantes de Eatonville.

²⁵⁰ Al no haber N. del T., podemos concluir que esta posibilidad tiene un error de impresión.

✠ Apéndice 3 Revistas españolas con trabajos académicos sobre o con mención de Zora Neale Hurston

Para entender la repercusión que tiene la inclusión de escritoras de minorías en los departamentos de filología y literatura, véanse algunos títulos que se publicaron en revistas de traducción y estudios norteamericanos. Muchos de estos títulos corresponden a presentaciones realizadas previamente en jornadas y congresos.

Se hallan subrayados y marcados con viñetas aquellos trabajos relacionados con la obra de Hurston. Hacia el final de este apéndice, se incluye el perfil de Ana María Fraile Marcos, que realizó su tesis doctoral, sobre la estética de Hurston en 2003. Este trabajo, estrechamente ligado al libro de Henry L. Gates, *The Signifying Monkey*, ha sido consultado para la realización de este trabajo.

⦿ Dialnet

REDEN: Revista española de estudios americanos

[en línea], [consulta: 15 mayo 2007]

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?db=1&t=zora+Hurston&td=ARTREV>>

Información General: la Revista Española de Estudios Norteamericanos

(REDEN) se pone en marcha en 1989 con el objetivo de fomentar y constituir un foro abierto para investigadores de ambos lados del Atlántico. Se publica de forma bianual.

La revista tiene un carácter multidisciplinar, es bilingüe incluyendo entre sus contenidos una amplia gama de perspectivas que exploran el pasado, el presente y el futuro norteamericanos. Engloba varios objetivos, como por ejemplo,

- Ofrecer un foro en el que tengan cabida una amplia variedad de aproximaciones a los estudios de las sociedades y culturas, del pasado y presente de Norteamérica.

- Dedicar un particular a aquellas áreas de investigación relacionadas con las temáticas de mayor interés para el IUIEN: latinos, medio ambiente, literatura americana, estudios culturales, los Estados Unidos y la globalización, relaciones transatlánticas, estudios americanos, nuevas tecnologías y otros temas.
- Anunciar publicaciones recientes y acontecimientos venideros relacionados con los estudios norteamericanos.

Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos :

Recoge los contenidos presentados a: Congresos de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos.

- ⊙ Zola Neale Hurston y su aportación a la literatura afro-americana: un estudio de Sweat de Ana María Fraile Marcos
- ⊙ Hurston's 'Spunk' and Hamlet de David G. Hale. En *Studies in short fiction*, ISSN 0039-3789, Vol. 30, Nº 3, **1993**, pags. 397-398
- ⊙ How to desecrate a glorious text: Andrés Ibañez' translation of Zora Neale Hurston's Their eyes were watching God de María Frías Rudolphi. En *Una realidad interdisciplinar* / coord. por Carmen Valero Garcés, **1996**, ISBN 84-8138-143-8, pags. 173-180
- ⊙ Book Review: Women of the Harlem Renaissance, and: Every Tub Must Sit on Its Own Bottom: The Philosophy and Politics of Zora Neale Hurston, and: "Who set you flowin"?: The African-American Migration Narrative de Beth McCoy. En *Modern fiction studies*, Vol. 43, Nº 4, **1997**. ISSN 0026-7724, pags. 993-1001
- ⊙ El discurso del matrimonio en la obra de Zora Neale Hurston: marriage doesn't make love de María Frías Rudolphi. En Alcalá de Henares: Centro de Estudios Norteamericanos, Universidad de Alcalá, **1998**. ISBN 84-8138-293-0

- ⊙ Imagen de la mujer negra en una novela de la escritora afro-americana Zora Neale Hurston de María Dolores Vargas Oliva. En *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género* / coord. por María José Jiménez Tomé, Universidad de Málaga: Servicio de Publicaciones, **1999**, ISBN 84-7496-725-2, pags. 321-346
- ⊙ Racial identity through autobiography: Re-covering the past - Shaping the Future = Identidad racial a través de la autobiografía: Recuperando el pasado y dando forma al futuro de Belén Rodríguez Mourelo. En *REDEN: Revista española de estudios americanos*, Año nº 10, Nº 17-18, **1999** ISSN 1131-9674,

 - The Verdict from the Porch: Zora Neale Hurston and Reparative Justice de Philip Joseph. En *American literature: A journal of literary history, criticism and bibliography*, ISSN 0002-9831, Vol. 74, Nº 3, **2002**, pags. 455-483
 - Zora Neale Hurston: A Life in Letters (Book) En *New York Times* book review, ISSN 0028-7806, Nº 52501, **2003**, pag. 26
 - Zora Neale Hurston, Maya Angelou y Jill Nelson: identidad, mestizaje cultural y experiencia postcolonial en la autobiografía femenina afroamericana de Isabel Carmen Anievas Gamallo
 - The Story of Louis Pasteur and the Making of Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*: A Famous Film Influencing a Famous Novel? *Literature / Film* quarterly, ISSN 0090-4260, Vol. 32, Nº 1, **2004**,
 - Ethnic Modernism: Anzia Yezierska, Zora Neale Hurston, Jean Rhys, and the Aesthetics of Dislocation (Book) de Steven J. Belluscio. *Modern fiction studies*, ISSN 0026-7724, Vol. 50, Nº 2, **2004**, pags. 517-519
 - "To Walk with the Storm": Oya as the Transformative "I" of Zora Neale Hurston's *Afro-Atlantic Callings* de Keith Cartwright. En *American literature: A*

journal of literary history, criticism and bibliography, Vol. 78, N° 4, 2006, pags.
741-767, ISSN 0002-9831

Libros

>Literary and Cultural Studies

[en línea], [consulta: 18 mayo 2007] <<http://www.aedean.org/Publications-Lit.htm>>

>Fraile Marcos, Ana M^a. *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003. [en línea], [consulta: 18 mayo 2007]

<<http://www.uma.es/Servicios/Biblioteca/bcaAREAhumanidadesTESINAS.HTM>>

También por Ana María Fraile Marcos, artículos:

>“Zola Neale Hurston y su aportación a la literatura afro-americana: un estudio de Sweat” de Ana María Fraile Marcos



✠ Apéndice 4 Prologuista de la traducción al castellano de la novela de Zora Hurston.

En este apéndice se intenta ilustrar el capital simbólico que aporta una académica española, perteneciente a la Universidad de Barcelona, a la edición 1997 de la novela de Zora N. Hurston, *Sus ojos miraban a dios*. Círculo de Lectores.

Àngels Carabí, docente e investigadora de la Universidad de Barcelona fundó, junto a Marta Segarra, el *Centro Dona i literatura/Mujeres y Literatura* que inició sus actividades en 1990 como *Seminario de literatura escrita por mujeres*, y que se consolidó como Centro en 1994. Este centro pertenece a la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona y es la sede de la Cátedra UNESCO Mujeres, desarrollo y culturas, desde enero del 2004. El *Centro* es editor responsable de la revista anual *Lectora. Revista de dones i textualitat*. Es editor de la serie *Mujeres y Culturas*, publicada por Icaria editorial (Barcelona). Las líneas de investigación que se llevan a cabo abarcan géneros y culturas, estudios culturales, opciones sexuales.

Àngels Carabí ha estado a cargo de una gran cantidad de proyectos enmarcados dentro del Centro Dona, y en otras actividades académicas como la dirección de doctorandos. Los trabajos publicados por Carabí sobre Toni Morrison la convierten en referente obligado.

Entrevista a Dra. Àngels Carabí

¿Qué asignatura dicta usted en la carrera de Filología Inglesa de la UB?

¿En qué año incluye escritoras/es de minorías en su asignatura?

¿En qué año incluye a Zora Neale Hurston?

¿Podría indicar la razón que la impulsó a trabajar con escritores de minorías?

¿Podría indicar la razón que la impulsó a incluir a Zora Neale Hurston?

¿Cuál es su relación con el Centre Dona i Literatura?

¿Cuáles son las actividades del Centre?

¿Cómo es usted elegida para prologar la edición 1997 de la novela de Z. Hurston?

¿Se debe dicha elección a su participación en el Centre DiL, o a su actividad docente en la UB?

¿Podría usted describir al público lector de la novela de Hurston en castellano?

¿Conoce usted la razón por la cual la editorial Lumen, y luego el Circulo de Lectores, crea una colección de escritura femenina y minorías étnicas?

La entrevista a la Dra. Carabí tiene un carácter informal. Mientras algunas preguntas se contestan vía correo electrónico, otras se realizan personalmente en medio de su tarea académica como directora de doctorandos en la Universidad de Barcelona en septiembre 2007. La Dra. Carabí explica que en 1980, ella se desempeña como asistente de cátedra de la asignatura Literatura perteneciente al departamento de Filología Inglesa, UB, y que en carácter de tal sugiere incluir a escritoras afroamericanas en el programa de la asignatura, comenzando con Gloria Naylor. La Dra. Carabí realiza su tesis doctoral sobre Toni Morrison en 1988 y a partir de ese momento no ha dejado de incluir a mujeres escritoras pertenecientes a minorías étnicas.

✠ Apéndice 5 Encuesta Editorial

A continuación figura la encuesta que fue enviada a las editoriales y la respuesta de Nora Catelli, miembro del Comité de Lectura de la colección Femenino Lumen.

Tesis de Maestría en Letras Hispánicas

Liliana Recayte

***Sus ojos miraban a Dios* de Zora Neale Hurston. Reescritura: crítica y traducción**

Bourdieu, Pierre (2000) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

de Sagastizabal, Leandro. (1995) *La edición de libros en la Argentina..* Buenos Aires: Eudeba.

Getino, Octavio (1995). *Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires: Colihue

Para realizar las preguntas que se incluyen abajo, se han tomado conceptos de de Sagastizabal, Getino y Bourdieu sobre lo que constituye la “empresa del libro”. Los autores describen, en un caso, las operaciones editoriales a final del siglo XIX y principios del XX hasta el boom de los años sesenta y setenta en Argentina, en otro, la industria del libro desde la compra de los derechos de autor hasta la compra del mismo por el público, y en el último caso, el análisis sociológico de esta acción cultural. En los tres casos se especifican las cualidades que han tenidos los grandes editores (o las estrategias que desarrollan)

El propósito de esta encuesta es entender las operaciones editoriales que acompañan la creación de la colección Femenino Lumen y dentro de ella, la publicación de la novela *Sus ojos miraban a Dios* de la escritora afroestadounidense, Zora Neale Hurston.

Entrevista

HISTORIA LUMEN

¿Cuál es la historia editorial de Lumen?

¿En qué año comenzó su actividad editorial?

¿Está Lumen focalizada en algún tipo de producción literaria?

¿Tiene sucursales en Argentina y América Latina?

COLECCIÓN FEMENINO LUMEN

¿Por qué razón se comienza una colección como Femenino Lumen?

¿En qué año se crea la colección?

¿Quién tiene a su cargo la mayor responsabilidad?

¿Quiénes se encargan de: seleccionar, leer, buscar traductor, corregir, vender?

¿Es cierto que el editor debe conciliar el arte y el mercado?

¿Cuál fue el criterio de selección de las obras en la colección, artístico o económico?

¿Cuántos ejemplares se imprimieron?

COMERCIALIZACIÓN Y DISTRIBUCIÓN

¿Cómo se lleva a cabo la distribución de una (o esta) colección?

¿Se publicita la publicación de una colección?

¿En qué medios aparece?

¿Podría indicar qué estrategias de promoción se realizaron en el caso de la colección

Femenino Lumen: agasajos, charlas, conferencias, críticas en periódicos, certámenes y premios?

¿Qué rol juegan las bibliotecas en la distribución de una colección?

¿Qué tiraje tuvo la edición de Femenino Lumen?

CONTEXTO

*de Sagastizabal dice que el éxito de los editores que comenzaron las editoriales más importantes en la Argentina, residió en la conjunción de una visión comercial, conocimiento de la profesión, la existencia de un **contexto** favorable y conocimiento del gusto del lector.*

¿Cuál fue el contexto social e histórico, o literario que favoreció o que propició la publicación de la colección Femenino Lumen?

¿El Premio Nóbel otorgado a Toni Morrison en 1993, por ejemplo, influye en esta decisión editorial?

IMPACTO

¿De qué manera puede considerarse que la producción de Femenino Lumen fue una acción innovadora?

¿Qué aportó a la literatura en España?

¿Se tuvo en cuenta el gusto del lector o sus características?

TRADUCCIÓN

Tema más importante para este trabajo de Tesis

¿Cómo se elige el traductor?

¿Y el prologuista?

¿La editorial tiene permiso para corregir una traducción?

Si corresponde: La existencia de otra edición de la novela de Hurston, esta vez para la colección *Círculo de Lectores*, sugiere las siguientes preguntas:

¿Lumen controla esta edición o “cede derechos”?

¿Qué tiraje tuvo la edición de *Círculo de Lectores*?

¿Podría indicar la razón por la cual se modifica la escritura?

Entrevista Miembro Comité de Lectura

Nora Catelli, crítica literaria y ensayista argentina, es profesora titular de teoría literaria y literatura comparada en la Universidad de Barcelona e investigadora del **Centre Dona i Literatura** en Barcelona.

Ha formado parte del jurado del premio Femenino Lumen. Participó del comité de lectura para la selección de obras para la colección Femenino Lumen, entre ellas la novela *Sus ojos miraban a Dios* de Zora Hurston.

Entrevista Editorial

COLECCIÓN FEMENINO LUMEN

¿Por qué razón se comienza una colección como Femenino Lumen?

Era un momento de cierto estancamiento en la producción editorial respecto de las mujeres, por lo que recuerdo, y la idea partió no recuerdo si de Carmen Giral, Ester Tusquets o Ana María Moix.

¿En qué año se crea la colección?

No lo recuerdo

¿Quién tiene a su cargo la responsabilidad de sugerir un título o escritor?

Cualquiera del comité, los o las lectoras de la editorial, amigos, colegas y conocidos

¿Quiénes se encargan de: seleccionar, leer, buscar traductor, corregir? Especialmente en el caso de *Sus ojos miraban a Dios* de Zora Hurston.

Yo hice el informe positivo de lectura, pero a partir del contrato de la novela no participé de la producción. (Como en ningún otro caso, salvo en la redacción de las breves "páginas verdes" que llevaba cada volumen)

¿Cuál fue el criterio de selección de las obras en la colección; las obras venían precedidas por cierto reconocimiento?

A veces, en el caso de narrativa en otras lenguas, sí. En otras ocasiones eran rescates; en otros (en castellano, podían ser obras por completo desconocidas)

COMERCIALIZACIÓN Y DISTRIBUCIÓN:

No puedo contestar nada de esto.

CONTEXTO

¿Cuál fue el contexto social e histórico, o literario que favoreció o que propició la publicación de la colección Femenino Lumen?

Supongo que fue al final del primer gobierno socialista, y formaba parte de una serie de intentos de modernización y hasta creación de nuevos públicos lectores; entre ellos, las mujeres.

¿El Premio Nóbel otorgado a Toni Morrison en 1993, por ejemplo, influye en esta decisión editorial?

No, la colección es anterior. De hecho yo había presentado un libro de Toni Morrison en la Feria del Libro de Barcelona de 1985 aproximadamente.

IMPACTO

¿De qué manera puede considerarse que la producción de Femenino Lumen fue una acción innovadora?

Más que innovadora, fue parte del surgimiento, en esos momentos de expansión cultural, de proyectos de consolidación de franjas de lectura más amplias en un país con un severo atraso en este aspecto, en relación con otros países europeos del entorno.

¿Qué aportó a la literatura en España?

Imposible responder a una pregunta tan general. Depende de lo que se considere "literatura". Diría que fue una colección reticente a incluir narrativa crasamente "bestsellerista" de mujeres. Los miembros del comité eran exigentes.

TRADUCCIÓN

Tema más importante para este trabajo de Tesis

¿Cómo se eligió al traductor?

No lo recuerdo.

¿Y la prologuista?

No recuerdo el prólogo. Si se refiere a una hoja verde, los textos eran míos.

¿La editorial tiene permiso para corregir una traducción? Es un uso corriente.

Si corresponde: La existencia de otra edición de la novela de Hurston, esta vez para la colección *Circulo de Lectores*, sugiere las siguientes preguntas:

¿Lumen controla esta edición de Circulo de Lectores o “cede derechos”?

No lo sé

¿Qué tiraje tuvo esta edición?

No lo sé.

¿Podría indicar la razón por la cual se modifica la escritura? ¿Con respecto a la edición de Lumen?

Nunca vi la edición de Círculo.



✠ Apéndice 6 Hurston en asignaturas y planes de estudios universidades argentinas – Carrera de Letras Hispánicas

Se entrevistaron las universidades de La Plata (UNLP), Buenos Aires (UBA) www.filo.uba.ar, y Mar del Plata (UNMDP) www.mdp.edu.ar. Las preguntas realizadas fueron:

1. En el Plan de Estudio de la carrera de Letras, ¿existe un área/asignatura de Literatura Norteamericana y dentro de ella, se estudia la Literatura Afroamericana? (sus traducciones)
2. ¿Se estudian las escritoras Toni Morrison, Maya Angelou o Zora Neale Hurston traducidas al castellano?
3. ¿Piensa usted que un docente se ve limitado por la existencia de libros en el mercado al diseñar su propuesta docente?
4. ¿La asignatura que usted dicta es cuatrimestral o anual?

1.

UNLP: Dadas las limitaciones (mi materia pertenece a la carrera de Letras y debo dar los textos en español) en los programas suele haber algo de literatura negra y chicana.

UBA: Sí. Literatura de los EEUU, y está separada de la Literatura Inglesa. El titular actual incluye algunas obras de literatura afroamericana. En mi propio seminario (seminario optativo dentro del Plan de Estudios), yo he dado muchísimas veces afroamericano, que hago generalmente, aunque mi principal campo es la literatura “Native American”. Por ejemplo, el año pasado di Morrison y Louise Erdrich (chippewa).

UNMDP: No, No existe un área de literatura norteamericana en especial ni afroamericana. El criterio no es nacional en general, sino por zonas geoculturales amplias.

2

UNLP: Sólo Morrison

UBA: A Zora Neale Hurston no la di nunca. Aunque la leí, no sé si hay traducciones. Yo me concentro en lo estrictamente contemporáneo y por eso doy mucho más Morrison y Alice Walker. A Maya Angelou la incluí una vez. También hemos estudiado a R. Wright, Ellison, etc.

UNMDP: Creo que esas escritoras en particular no figuran en ningún programa de curso.

3

UNLP: Sí. El tema de las traducciones (a veces muy malas) dificulta mucho la enseñanza.

UBA: No, para nada, ¿por qué sería eso? Yo no me fijo si algo está traducido o no para darlo... Incluso se podría comparar lo que hacemos con lo que está en prensa y estudiarlo...

UNMDP: Sí, como en cualquier caso, la circulación de ciertas literaturas es mayor que otras. En el caso argentino, creo que hay poco conocimiento del Caribe que no sea hispanohablante.

4

UNLP: Mi materia es cuatrimestral y dar novelas es complicado. No se llega a leerlas a tiempo para la clase.

UBA: Anual.

UNMDP: No corresponde.

✠ Apéndice 7 Hurston en asignaturas de planes de estudios en universidades españolas

Este apéndice ofrece un muestreo de asignaturas que incluyen a Zora Neale Hurston y su obra en sus programas de literatura—algunos de ellos con un apartado especial de literatura de minorías. Dichas asignaturas pertenecen a carreras de grado de seis universidades españolas, específicamente estudios de Filología Inglesa. (Subrayado y resaltado, se señala nuestro objeto de estudio)

Asimismo se han relevado programas de Literatura norteamericana para las carreras de Letras en varias de estas instituciones para saber si se lee la versión en castellano de la novela de Hurston, pero curiosamente estos cursos de inmersión en literaturas extranjeras dentro de las carreras de Letras, se imparten en la lengua extranjera—en este caso en inglés—y el nombre de las asignatura en la mayoría de estos centros es “Segunda lengua y su literatura—Inglés”

1-Universidad Complutense de Madrid (UCM)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008] <<http://www.filol.ucm.es/est/programas/as781.htm>>

LITERATURA AFROAMERICANA

Departamento de Filología Inglesa II. - Asignatura optativa de segundo ciclo.

Programa

1. Raíces y tradiciones vernáculas de la literatura afroamericana. Manifestaciones desde la literatura de la esclavitud (Olaudah Equiano) hasta la liberación previa al período de reconstrucción (F. Douglass y H.E. Wilson).
2. Literatura de la reconstrucción (1865-1919) a la luz de algunas obras y textos de B.T. Washington, Chesnut, Du Bois, Johnson y Dunbar.

3. La producción literaria del renacimiento de Harlem y su política cultural. Lectura de obras de Locke, Garvey, Mackay, **Hurston**, Larsen, Hughes, Cullen, Toomer y otros.
4. Dilemas de la integración cultural. La ruptura estética a través de obras de Wright, Ellison, Petry, Himes, Hayden, Brooks, Baldwin y otros / as.
5. Los años sesenta y los movimientos de liberación racial, estética y cultural. Intelectuales y artistas. En especial Malcolm X, King, Baraka, Bullins, Knight. La artista radical: M.Evans, S.Sánchez, N. Giovanni.
6. Afirmación de la mujer escritora a la luz de obras de Lorde, Morrison, Walker, Marshall, Clifton, Bambara, Williams, Dove y otras.
7. Alcance de la experimentación y de la revisión cultural en los novelistas Major, Reed, Wideman, Delany, Mosely y otros.

2-Universidad de Alicante (UA)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008]

<<http://www.ua.es/centros/facu.lletres/estudios/folletos/filinglesa.pdf>>

LITERATURA DE MINORIAS ÉTNICAS EN LOS EE UU

Descripción

Estudio de los autores más representativos de la literatura **afro-americana**, chicana, asiático-americana e indio-americana: autores, obras y estilos literarios más significativos.

Introducción a la literatura afroamericana. Debate y revisión del canon literario americano. Estudio de escritores afroamericanos fundamentales (W.E.B. Du Bois, **Zora Neale Hurston**, Alice Walker, Toni Morrison).

3- Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008]

<<http://www.uam.es/departamentos/filoyletras/filoinglesa/bin/docs/estudios/filologia-inglesa/programas/literatura/proglitnoram5.pdf>>

LITERATURA NORTEAMERICANA V

Semestre: 1º

Contenido de la asignatura

The Harlem Renaissance and after: race, writing and difference

Selections from the writings available in the Anthology of the following:

Countee Cullen

Langston Hughes

Zora Neale Hurston

Claude McKay

Jean Toomer

Richard Wright

4-Universidad de educación a distancia (UNED)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008] <www.uned.es>

LITERATURA NORTEAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Departamento: Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Contenidos

5. The “New Negro” and The “New Woman”: Race and Gender in Modernist

America

- Harlem and the “New Negro”
- READING: Langston Hughes’ “I, Too”

• READING: Zora Neale Hurston’s “The Gilded Six-Bits”

- The "New Woman" and the new century

5-Universidad de León (Unileón)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008] <<http://www.unileon.es/temario.php?cod=0408129>>

LITERATURA NORTEAMERICANA II - AMERICAN FICTION IN THE 20TH CENTURY

Programa temario

2.1 Fiction between the wars. Late realists: Willa Cather, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis. F. S. Fitzgerald and the "jazz age". Paris expatriates and the "lost generation": Gertrude Stein, Ernest Hemingway. Literature and society in the Depression era. John Steinbeck and John Dos Passos. Detective fiction: Dashiell Hammett and Raymond Chandler. The Southern Renaissance: Ransom, Tate, Warren, and the "fugitives". William Faulkner and Yoknapatawpha County. Women writers in the South: Ellen Glasgow, Caroline Gordon, Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Carson McCullers, Flannery O'Connor. **African-American fiction: Richard Wright, James Baldwin, Ralph Ellison, Zora Neale Hurston.**

Lectura:

F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*

Dashiell Hammett, *Red Harvest*

Ernest Hemingway, "The Killers"

John Steinbeck, "Flight"

William Faulkner, "A Rose for Emily", *As I Lay Dying*

Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God.*

6-Universidad de Valladolid (UVA)

[en línea] [consulta: 10 julio 2008] <<http://www.fyl.uva.es>>

ESTUDIOS DE LITERATURA NORTEAMERICANA SIGLO XX

- 1.- American Modernism: Historical and cultural contexts.
- 2.- Modernist Poetry: Trends. T.S.Eliot, Ezra Pound and Wallace Stevens.
- 3.- Modernist Prose: Trends. William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Gertrude Stein and Djuna Barnes.

4.- The Harlem Renaissance. Prose: Zora Neale Hurston.

- 5.- The Harlem Renaissance. Poetry: langston Hughes
- 6.- Postmodernist Poetry: Trends. Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath and Elizabeth Bishop, Allen Ginsberg.
- 7.- Postmodernist Prose: Donald Barthelme, Kurt Vonnegut.
- 8.- Other Novelists: The Jewish Tradition: Bernard Malamud and Saul Bellow.
- 9.- African-American Novelists: Ralph Waldo Ellison, Richard Wright, James Baldwin and Toni Morrison.
- 10.- Ethnic and Minority Literatures: Chicanos and Asian Americans.



✠ Apéndice 8 Revistas Hispanoamericanas con mención de Zora Hurston

Se incluyen aquí tres extractos de artículos aparecidos en revistas literarias: *Cuba Literaria*, *Estudios y Letralia* de Venezuela. En el primero se hace referencia a la evaluación que se hace de la obra artística—en este caso la obra de Hurston— inseparable de un análisis social y político del contexto; en el segundo artículo, traducido del francés, se resalta la importancia de leer a los escritores que describen la vida de grupos minoritarios, entre los que se encuentra Hurston; y en el último, se hace una reseña de la vida y obra de la escritora. .

1- *Cuba Literaria* – Portal de Literatura Cubana

[en línea], [consulta: 2 de julio 2009]

<<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=11127&idseccion=25>>

Las nuevas políticas culturales de la diferencia

Cornel West, 6 de febrero, 2006

[...]“Yo llamo «crítica profética» a la crítica demistificadora —el enfoque apropiado para las nuevas políticas culturales de la diferencia—, porque aunque comienza con análisis sociales estructurales, también hace explícitos sus objetivos morales y políticos. Es partidaria, parcial, comprometida y centrada en la crisis, pero siempre mantiene abierto un ojo escéptico para evitar las trampas del dogmatismo, los finales prematuros, los planteamientos formulistas y las conclusiones rígidas. Además de los análisis sociales estructurales, los juicios morales y políticos y la pura conciencia crítica, hay, ciertamente, una evaluación. Sin embargo, su propósito no es enfrentar dos objetos de arte uno contra otro como si fueran caballos de carrera, ni crear cánones eternos que opaquen, desestimulen o incluso minimicen los logros contemporáneos. Escuchamos a Ludwig van Beethoven, Charlie Parker, Luciano Pavarotti, Laurie Anderson,

Sarah Vaughan, Stevie Wonder o Kathleen Battle; leemos a William Shakespeare, Anton Chéjov, Ralph Ellison, Doris Lessing, Thomas Pynchon, Tony Morrison o Gabriel García Márquez; vemos obras de Pablo Picasso, Ingmar Bergman, Le Corbussier, Martin Puryear, Barbara Kruger, Spike Lee, Frank Gehry o Howardena Pindell; no para sustentar aprobaciones burocráticas ni animar la conversación durante un coctel, sino para sentirnos convocados por los estilos que despliegan por su profunda percepción, placer y desafíos. Sin embargo, toda evaluación —incluyendo el deleite por la poesía de Eliot, a pesar de sus reaccionarias convicciones políticas, **o el amor por las novelas de Zora Neale Hurston, al margen de su filiación al Partido Republicano**—, es inseparable, aunque no idéntica o reducible a ellos, de los análisis estructurales sociales, los juicios morales y políticos y la operación de una conciencia crítica inquisitiva”[...]

2- ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Otoño 1992

[en línea], [consulta: 2 de julio 2009]

<http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras30/textos5/sec_1.html>

EL RECHAZO DE LOS CLÁSICOS

Thomas Pavel

Cursos Minoritarios Obligatorios

“En cambio, los otros libros de la lista celebran la vida comunitaria de las minorías étnicas, vida exenta de los males que afligen al sistema europeo-norteamericano. [...] **La novela *Their eyes were watching God* (Con los ojos vueltos hacia el Señor) de Zora Neale Hurston hace el elogio de la cultura popular de los negros norteamericanos**, mientras que los relatos del mexicano Juan Rulfo (*El llano en llamas*) describen la vida dura, pero auténtica, de los

campesinos pobres en México. La autobiografía oral del indio navajo Left Handed (El zurdo), recogida en 1934, da testimonio de la vida libre y espontánea de los indios de Norteamérica. La autobiografía de Rigoberta Menchú, publicada por Elizabeth Burgos Debray, describe el impulso de la conciencia revolucionaria en una joven india de Guatemala. La novela corta *La casa de la calle Mango*, de Sandra Cisneros, cuenta la experiencia chicana vista a través de los ojos de una niña. Una recopilación de artículos de Franz Fanon recomienda, finalmente, a los países del tercer mundo la adopción de una política nacionalista y antieuropea”.

3- *Letralia*

[en línea], Cagua, Venezuela, 16 de junio de 2008 Año XIII • Nº 189 [consulta: 21 de junio 2009]

<<http://www.letralia.com/189/articulo02.htm>>

La reina “hudú” de la literatura estadounidense: Zora Neale Hurston

María Eugenia Sáez

“Tres décadas después de que fuera sepultada en el olvido, reemerge en Estados Unidos la obra de su primera gran escritora negra, Zora Neale Hurston, reconocido genio literario cuyas ideas la hicieron controversial tanto entre afroamericanos como entre blancos ‘liberales’”.

Ha sido “resucitada” por su habilísima biógrafa, una periodista afroamericana, Valerie Boyd, y por la publicación de sus cartas de manos de la perspicaz editora judeoamericana Carla Kaplan. Esta alineación explica la buena suerte de Hurston a medio siglo de la muerte ignominiosa que le tocó: en la pobreza, recogida en un hospital cristiano. Curioso fin para una mujer audaz que no se distinguió precisamente por su virtud y fe. Escribió *Ojos* durante una estadía de meses en

Haití, adonde había ido a fin de aprender de la cultura del *voodoo*, en la que creía hallar la raíz del *hoodoo* de New Orleans. Su cuerpo fue enterrado, tras colecta, en una tumba sin nombre.



Bibliografía

- Alba, Orlando (2004) *Cómo hablamos los dominicanos*. [en línea] Grupo León Jimenes
[consulta: 13 julio 2009]
<http://www.glj.com.do/home.php/biblioteca_virtual/como_hablamos_los_dominicanos>
- Angier, Ángel (2001) "Prólogo". Guillén, Nicolás. *El libro de los sones*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. [1982]
- Bassnet, Susan (2004) "Prefacio". Lefevere, André *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai, China: Shanghai Foreign Language Education Press. [London: Routledge, 1992]
- Benjamin, Walter (1992) "The Task of the Translator" Tr. Harry Zohn Schulte, Rainer y John Biguenet. *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press. [1923] pp 71-82
- Berman, Antoine (1992) *The Experience of the Foreign*. New York: State University of New York. [1984]
- Bloom, Harold (1986) *Zora Neale Hurston*. New York: Chelsea House Publishers.
- (1995). *The Western Canon*. NY: Harcourt, Brace, and Co. [1994]
- Borges, Jorge Luis (1995) "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. Buenos Aires: Emece. [1944]
- (1997) "Las dos maneras de traducir". *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé. [1926]
- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos". *Sociología y cultura*, Mexico: Grijalbo. [1985] 135-141
- (2006) "Una revolución conservadora en la edición". *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba. [1999]

- Brown, Sterling A. (1937) *The Nation Books*. [en línea], October 16 [consulta: 30 octubre 2008] <<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>
- (1993) (reseña sobre) "Their Eyes Were Watching God". Gates, Henry L. and Appiah, K. A. (eds) *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives, Past and Present*. New York: Amistad Press. [1937].
- Cabrales, María del Mar (2000) "Esther Tusquets. Los secretos de la burguesía" en *Palabras de Mujeres*. Barcelona, Narcea.
- Carabí, Àngels (1997) Prólogo a Hurston, Zora Neale. *Sus ojos miraban a Dios*. Barcelona: Círculo De Lectores.
- Craig, Ian (2006) "Translation in the Shadow of the Giants" *The Translator. Studies in Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome Publishing. XII: 1, 65-84
- Dee, Ruby (2000) Grabación de audio de Hurston, Zora. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper Collins Publishers.
- Dottori, Nora (1999) "Estado actual de la industria editorial en la Argentina". *La marea*. Año 5: 15
- Du Bois, W.E.B (1989) *The Souls of the Black Folk*. USA: Bantam Books. [1903]
- Ellison, Ralph (1940) "Recent Negro Fiction". *New Masses*. [en línea], August 5, v. 40, no. 6, pp. 22–26. [consulta: 30 octubre 2008] <<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>
- Even Zohar, Itamar (1973) "The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem." *VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, [en línea], Montreal Ottawa, August 13 – 19, 1973 [consulta: 20 Septiembre 2009] <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf>>

--- (1981) "Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory". *Poetics Today*. Vol. 2:4, pp1-7

--- (2007) *Polisistemas de cultura. (Un libro electrónico provisional)* [en línea], Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Cátedra de Semiótica. [consulta: 20 septiembre 2009].

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf>

Ferguson, Otis (1937) *The New Republic*. [en línea], October 13. v. 92, no. 1193, p. 276.

[consulta: 30 octubre 2008]

<<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>

Fontanella De Weinberg, Beatriz (1993) *El español de América*. Madrid: Editorial Mapfre. [1992]

Fraile Marcos, Ana María (1997) "Zora Neale Hurston's Experimentation with the Narrative Voice in her Short Stories" en *Revista Española de Estudios Norteamericanos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Num.13, Año VIII. 27-35

--- (2003) *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-Americans Universitat de Valencia.

Frías Rudolphi, María (1996) "How to Desecrate a Glorious Text: Andrés Ibañez' Translation of Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*" en Valero Garcés, Carmen. (Coord.) (1996) *Una realidad interdisciplinar*. Alcalá de Henares: Encuentros en torno a la Traducción. 173-180.

Gates, Henry Louis, Jr (1988) *The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

- (1998). "A Negro Way of Saying". Epílogo. Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Perennial Classics. [1990]
- y Appiah, Kwame A eds. (1993) *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad Press.
- y Lemke, Sieglinde (1996) "Zora Neale Hurston: Establishing the Canon". Hurston, Zora Neale. *The Complete Stories*. New York: Perennial Classics. [1995]
- Gayton, Tomás (2004) *Soul Brothers / Hermanos del Alma Langston Hughes (1902 – 1967) / Nicolás Guillen (1902-1989)* [en línea], [consulta: 2 Noviembre 2009] <<http://www.afrocuba.org/Antol4/Books/SOUL%20BROTHERS.pdf>>
- Gentzler, Edwin (1996) "Translation, Counter-Culture, and the Fifties in the USA". Alvarez, Román & Africa Vidal, M. Carmen (eds). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon. Filadelfia. Adelaide. Multilingual Matters Ltd.
- (2004). *Contemporary Translation Theories*. Revised Second Edition. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press. [London: Multilingual Matters Ltd.2001]
- Getino, Octavio (1995) *Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Hemenway, Robert (1980). *Zora N. Hurston. A Literary Biography*. [en línea] New York: University of Illinois Press. [consulta: 29 octubre 2008] <<http://xroads.virginia.edu./>>
- Hemenway, Robert (1986). "Crayon Enlargements of Life". Bloom, Harold. *Zora Neale Hurston*. New York: Chelsea House Publishers. [1977]
- Hermans, Theo (1999). *Translation in System*. Manchester: St. Jerome Press.
- Hughes, Langston (1986). "A Perfect Book of Entertainment in Herself". Bloom, Harold. *Zora Neale Hurston*. USA: Chelsea House Publishers. [1940]

Hurst, Fannie (1986) "A Personality Sketch". Bloom, Harold. *Zora Neale Hurston*.

USA: Chelsea House Publishers. [1960]

Hurston, Zora Neale (1990) *Mules and Men*. New York: Harper Perennial Classics.

[1935]

--- (1995) *Sus ojos miraban a Dios*. Trad. Andrés Ibañez. Barcelona: Lumen.

--- (1996 a) *The Complete Stories*. New York: Harper Perennial Classics. [1995]

--- (1997) *Sus ojos miraban a Dios*. Trad. Andrés Ibañez. Barcelona: Círculo De Lectores.

--- (1998) *Their Eyes Were Watching God*. New York: Perennial Classics. [1937]

--- (1999) "The Eatonville Anthology" (extracto) y "How it Feels to be Colored me"

Lane, Jack and O'Sullivan, Maurice.(eds) *A Twentieth-Century American Reader*. Vol 1 1900-1945. Washington, D.C.: United States Information Agency, 236-244.

--- (2002) *Every Tongue Got to Confess*. New York: Perennial Classics. [2001]

--- (2006) *Dust Tracks on a Road*. New York: Harper Perennial Modern Classics.

[1942]

Jakobson, Roman (1992) "On Linguistic Aspects of Translation". Schulte, Rainer y

John Biguenet. *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 144-151. [1959]

Kristal, Efraim (1999). "Borges y la traducción". *Lexis*. Lima: Universidad Católica Del

Perú XXIII, 1: 3-23

Lefevere, André (2004). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*.

Shanghai, China: Shanghai Foreign Language Education Press [London:

Routledge, 1992]

- Levy, Jiry (1994) "Las dos normas de la traducción artística" en Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra. [1963]
- Libedinsky, Juana (2002) "Harold Bloom. Como descubrir a un genio". *Revista La Nación*, agosto 18, 20-22
- Locke, Alain (1993) "Their Eyes Were Watching God" en Gates, Henry L. and Appiah, K. A. (Eds.) *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives, Past and Present*. New York: Amistad Press. [1937].
- López Morales, Humberto (1992) *El español del Caribe*. Colección Idioma E Iberoamérica. Madrid: Mapfre.
- Mariasch, Marina. (2009) "Por publicar, los autores son salvajes" *Revista Ñ*. Año VI, 314:20-21
- Mc. Michael, George ed. (1985) *Concise Anthology of American Literature*. Second Edition. New York: Macmillan Publishing Company. [1974]
- Nida, Eugene & Charles Taber (2004) *The Theory and Practice of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press. Leiden: Brill [1969].
- Prólogo a Hurston, Zora N. (1937) *Their Eyes Were Watching God*. Primera edición. [en línea] Philadelphia: J. B. Lippincott Company. [consulta: 30 octubre 2008] <<http://people.virginia.edu/~sfr/enam854/summer/hurston.html>>
- Ramirez, Sergio (1985) (ed) *Cuento nicaragüense*. Buenos Aires: Editorial Nueva América.
- Recayte, Liliana (2004). "Traducción de autores afroamericanos en Argentina". Actas II Congreso Internacional de literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata: UNMDP ISBN 987-544-200-3
- Recayte, Liliana (2006) *Voces Afroamericanas*. II Jornadas de Estudios Comparados. Santa Fé, Argentina

- Recayte, Liliana (2008). "Imágenes traducidas". Actas III Congreso Internacional de literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata: UNMDP. ISBN 978-987-544-282-5
- Robinson, Douglas (1998) 22 Thesis on Translation. [en línea] [consulta: 15 mayo 2006] <<http://home.olemiss.edu/~djr/pages/writer/articles/html/22theses.html> >
- (2002) *Western Translation Theory*. Manchester: St. Jerome [1997]
- Saez, María Eugenia.(2008) "La reina "hudu" de la literatura estadounidense: Zora Neale Hurston" en *Letralia*. [en línea], Cagua, Venezuela, Año XIII. N° 189. [consulta 21 junio 2009] <<http://www.letralia.com/189/articulo02.htm>>
- Sagastizabal, Leandro de (1995) *La edición de libros en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Salarrué (1998) *La lumbra y otros textos*. Ed. Fernandez Ferrer, Antonio. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica
- Schleiermacher, Friedrich (1994) "Sobre los diferentes métodos de traducir". Miguel Angel Vega, ed. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. [1813]
- Steiner, George (1980) *Después de Babel . Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Stevens, George (1937a). *The Saturday Review of Literature* [en línea], 18 Septiembre 1937 [consulta: 30 octubre 2008] <<http://people.virginia.edu/~sfr/enam854/summer/hurston.html>>
- (1937b). "Negroes By Themselves". *Saturday Review* [en línea], September 18, 26: 21 [consulta 30 octubre 2008] <<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>

- The Cambridge History of English and American Literature*. V. Dialect Writers. [en línea], [consulta 10 febrero 2007] <<http://www.bartleby.com/226/2001.html>>
- Tomkins, Lucille (1937). "In the Florida Glades". *New York Times Book Review*, [en línea], September 26. p29 [consulta 30 octubre 2008] <<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>
- Toury, Gideon (1982). "A Rationale for Descriptive Translation Studies" *Dispositio* VII, 19-20: 23-29 Department of Romance Languages, University of Michigan [1981]
- Venuti, Lawrence (1998). "Heterogeneity". *Scandals in Translation*. London: Routledge.
- (2004). *The Translator's Invisibility*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press. [London: Routledge, 1995]
- Walker, Alice (2002). "In Search of Our Mothers' Gardens: The Creativity of Black Women in the South". *MS. Magazine* [en línea], [consulta: 9 noviembre 2006] <<http://www.msmagazine.com/spring2002/walker.asp> [1974]>
- (1986). "On Refusing to Be Humbled by Second Place in a Contest You Did Not Design". Bloom, Harold. *Zora Neale Hurston*. New York: Chelsea House Publishers. [1979]
- Washington, Mary Helen (1986) "A Woman Half in Shadow". Bloom, Harold. *Zora Neale Hurston*. New York: Chelsea House Publishers. [1979]
- Wright, Richard (1937) "Between Tears and Laughter" *New Masses* [en línea] October 5 [consulta 30 octubre 2008] <<http://pegasus.cc.ucf.edu/~zoraneal/contemporaryreviews.php>>
- (1993) "Their Eyes Were Watching God" (reseña) en Gates, Henry L. and Appiah, K. A. (eds) *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives, Past and Present*. New York: Amistad Press. [*New Masses*, October 5, 1937].

Bibliografía general

- Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama. [1994]
- , Chamboredon, Jean Claude y Passeron, Jean Claude (1999) *El oficio de sociólogo*.
Mexico: Siglo XXI.
- . (2000) *Cosas dichas*. España: Gedisa. [1987]
- (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bhabha, Homi K (1992). *The Location of Culture*. New York: Routledge
- Bradford, Lisa Rose. Ed. (1997). *Traducción como cultura*. Rosario: Viterbo.
- Bradford, Lisa Rose. Compiladora (2001). *La cultura de los géneros*. Rosario: Viterbo
- Bravo-Villasante, Carmen (1988). *Cuentos populares de Iberoamérica* Madrid:
Ediciones Gaviota.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa
- Christian, Barbara (1986). *Black Feminist Criticism*. New York: Pergamon Press
- Eagleton, Ferry (2001) *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de
Cultura Económica.
- Eco, Umberto. (1987) *Lector infabula*. Barcelona: Lumen.
- Giordano, Alberto (1995) *Roland Barthes. Literatura y poder*. [en línea], Rosario:
Beatriz Viterbo. [consulta: 24 febrero 2010]
<<http://books.google.com.ar/books?id=IrFDDfkYkdQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>
- Gutiérrez, Alicia (1995) *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*.
Posadas: Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones. [1994]
- Iser, Wolfgang (1981). *The Act of Reading*. Baltimore: the John Hopkins University
Press. [1978]

- Kundera, Milan.(1995)"Testaments Betrayed", citado en Vanderschelden, Isabelle.(1998) "Authority In Literary Translation : Collaborating With The Author", In *Translation Review*, 56: 25
- Limón, Graciela. (2001) *El impacto del español sobre el inglés en la literatura chicana*. Congreso de Valladolid, Octubre, 2001. [en línea], [consulta: 22 noviembre 2006]<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/3_el_espanol_en_los_EE_UU./limon_g.htm>
- Malmberg, Bertil. (1982) *Introducción a la lingüística*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pontecorvo, Clotilde (2002). "Las prácticas de alfabetización escolar: ¿es aún válido el 'hablar bien para escribir bien'?". Emilia Ferreiro (comp) *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Poplack, Shana.(2000) *The English History of African American English*. [en línea], Cornwall: Blackwell Publishers. [consulta: 15 junio 2009] <http://books.google.com.ar/books?id=fXvm6zZw2lkC&printsec=frontcover&dq=%22Rickford%22+%22African+American+vernacular+English:+Features,+...%22+&lr=&source=gbs_similarbooks_s&cad=1#v=onepage&q&f=false>

Bibliografía general [en línea]

- African American Vernacular English (AAVE) [en línea]. [consulta: 3 Septiembre 2008] <<http://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html>>
- Biblioteca Archivo Documentos Zora Hurston. [en línea], [consulta: 5marxo 2008]. Disponible en: <<http://www.uflib.ufl.edu/spec/manuscript/hurston/print.htm>>
- Cámara Argentina del Libro [en línea], [consulta: 6 noviembre 2002] <<http://www.indec.miecon.gov.ar>>

Entrevista a Pierre Bourdieu. “La lógica de los campos” en [línea] [consulta 10 Enero 2010] <<http://pierre-bourdieu.blogspot.com/2006/07/la-lgica-de-los-camposentrevista.html>>

Fundación Hurston/Wright. [en línea], [consulta 4 Febrero 2008]. Disponible en: <<http://www.hurston-wright.org/>>

Sitio Itamar Even Zohar. [en línea], [consulta 30 julio 2008] Disponible en: <<http://www.even-zohar.com>>

Diccionarios

Compact Oxford English Dictionary. [en línea] [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <<http://www.askoxford.com>>

Diccionario de la Real Academia Española [en línea], [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <<http://www.rae.es>>

Dictionary.com [en línea], [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <<http://dictionary.reference.com>>

Glosario de expresiones idiomáticas en inglés. [en línea], [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <http://esl.about.com/library/glossary/blglossary_c.htm>

Oxford Dictionary of English [en línea], [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <<http://www.oup.com>>

Your Dictionary.com [en línea], [consulta: 20 Febrero 2008 a 20 Agosto 2010] <<http://www.yourdictionary.com>>