

El tratamiento de las portadas y las contraportadas en la traducción de un premio Goncourt

Montserrat Cunillera Domènech*

Universitat Pompeu Fabra

montserrat.cunillera@upf.edu

Résumé

La présente étude rend compte du traitement qu'ont reçu les pages de couverture et de quatrième de couverture dans les traductions du roman de Romain Gary *La Vie devant soi*, lauréat du prix Goncourt en 1975. Les éléments concrets des pages de couverture qui ont été examinés sont les illustrations, le titre et le nom de l'auteur; en ce qui concerne les quatrièmes pages de couverture, nous avons analysé le type d'information contenue dans cette partie et le résumé de l'argument. L'importance de l'espace péri-textuel pour annoncer une œuvre littéraire et pour séduire le public a pu être constatée dans tous les textes analysés bien que la stratégie suivie ait été distincte dans chaque cas. Le but principal est donc de déterminer les variations les plus importantes entre les différentes versions et de montrer dans quel sens elles sont révélatrices du point de vue du locuteur-éditeur.

Abstract

This paper aims at analysing the translations of title pages and back covers in the French novel *La Vie devant soi* by Romain Gary, a book winner of Goncourt literary prize in 1975. Three elements of the title pages are examined: illustrations, title and the author's name, as well as two elements of the back cover: the kind of information it contains and the plot summary. All the texts show how important the peritext is to present a literary work and persuade the potential readership to become actual readers, although in each one this importance becomes apparent in a different way. Thus, the final aim of the study will be to determine the possible variations between different translations and editions, and to which extent they reveal the point of view adopted by the locutor/editor.

Key words: peritext; title pages; back covers; point of view; translation; *La Vie devant soi*.

* Artículo recibido el 23/11/2010, evaluado el 19/12/2010, aceptado el 24/01/2011.

* La autora de este trabajo forma parte del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció), reconocido por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (ref.: 2009 SGR 711).

Mots-clé: péritexte; pages de couverture; quatrième page de couverture; point de vue; traduction; *La Vie devant soi*.

0. Introducción

Desde el momento en que una obra literaria recibe el prestigioso premio Goncourt, irá acompañada de una importante carta de presentación no solo en Francia sino también fuera de sus fronteras. En consecuencia, es de esperar que la editorial que publique el texto francés así como aquellas que publiquen sus traducciones reserven, a la mención de este dato, un lugar privilegiado dentro del espacio paratextual. Además de poder resaltar esta información, el paratexto (Genette, 1987) comprende otros elementos diseñados por el propio autor o por el editor que sirven para enmarcar y presentar un texto. En las siguientes páginas, tomando como punto de partida el seguimiento de la referencia a dicho galardón literario, nos proponemos analizar los principales elementos paratextuales en una novela ganadora de este premio, *La Vie devant soi* de Romain Gary¹, y compararlos con los que presentan sus traducciones a otras lenguas.

Nuestro corpus está constituido por dos ediciones francesas, una de 1975, impresión de 1991 (TO1), y una de 2008 (TO2), ambas publicadas por Mercure de France (Gallimard) en la colección Folio, y sus traducciones al castellano, catalán e inglés². Para la traducción al castellano, *La vida ante sí*, de Ana M^a de la Fuente, hemos escogido tres ediciones: una de 1997 publicada por Galaxia Gutenberg³

¹ *La Vie devant soi* se publicó por primera vez en 1975 en la editorial Mercure de France, posteriormente adquirida por la editorial Gallimard. Tras más de 30 años desde su primera publicación, esta obra sigue siendo de indudable actualidad y vuelve a despertar interés en las culturas española y catalana. Prueba de ello son su traducción al catalán, publicada en 2004; las distintas ediciones de la traducción castellana (1976, 1979, 1989, 1997, 2007 y 2008); y, por último, en el marco de otros registros artísticos, la adaptación cinematográfica con el mismo título de Moshe Mizhari (1977), estrenada en España como *Madame Rosa* (1979), y la adaptación teatral *La vida por delante*, traducida por Josep Maria Vidal y dirigida por Josep Maria Pou, que fue representada en Barcelona con gran éxito durante el año 2009 y en otras ciudades de España el año 2010. La elección de *La Vie devant soi* obedece pues a esta más que merecedora actualidad así como a su gran calidad literaria evidenciada por la obtención del premio Goncourt que, en su caso, además fue algo singular. Es bien conocida la desconcertante y rocambolesca aventura literaria de Romain Gary, quien obtuvo este galardón en dos ocasiones: la primera vez con *Les racines du ciel* en 1956, y la segunda vez, tras haber ocultado su identidad bajo el pseudónimo de Émile Ajar, con la obra objeto del presente estudio.

² No presentamos a los traductores, únicamente los mencionamos, por motivos de espacio y porque los elementos peritextuales que analizaremos no suelen ser obra del traductor sino más bien del editor.

³ Traducción cedida por Plaza & Jané editores S.A. Las ediciones anteriores (1976, 1979 y 1989) están agotadas, por lo que nos ha resultado imposible consultarlas.

(TME1), una de 2007 de Plataforma Editorial (TME2) y una de 2008 publicada por De Bolsillo, del grupo Random House Mondadori (TME3). La traducción al catalán, *La vida al davant*, de Jordi Martín, fue publicada en 2004 por Angle Editorial (TMC), y la inglesa, *The life before us* («*Madame Rosa*»), de Ralph Manheim, en 1986 por A New Directions Book⁴ (TMI).

Antes de centrarnos en el análisis comparativo de los elementos paratextuales de las obras mencionadas, es conveniente exponer brevemente los principales instrumentos teóricos en que se apoya nuestra aproximación.

1. Utillaje conceptual y teórico

En su obra *Seuils*, Gérard Genette (1987) define el paratexto como el conjunto de elementos que ayuda al lector a introducirse en la lectura facilitando las primeras instrucciones sobre el contenido del libro. En este sentido:

[...] constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema (Calabrese y Martínez, 2001: 48).

Por lo tanto, los elementos paratextuales ocupan un lugar privilegiado y ejercen una acción sobre el público para conseguir una buena acogida del texto y una lectura más conforme a los objetivos del autor. Su función esencial es desplegar una estrategia encaminada a organizar la recepción del texto, pudiendo contener para ello desde simples elementos informativos sobre el texto hasta una valoración del mismo.

A su vez, Genette (1987) distingue dos tipos de paratexto: el peritexto y el epitexto. El peritexto engloba todos los elementos que completan el texto principal de una obra escrita; esto es, el nombre del autor y el título del texto, las ilustraciones y los eventuales epígrafes, dedicatorias, prólogos, epílogos, notas o glosarios. El epitexto, por su parte, designa el conjunto de textos relacionados con la obra escrita sin formar directamente parte de ella, como por ejemplo, las cartas o los diarios íntimos redactados por el autor, los artículos críticos o las entrevistas con el autor. De acuerdo con esta nomenclatura, nosotros abordaremos la vertiente más editorial y pragmática del texto literario, el peritexto, y lo haremos a partir de dos de sus manifestaciones: las portadas y las contraportadas⁵.

⁴ Existe otra edición inglesa de 1978 publicada por Doubleday con el título de *Momo*, pero no hemos conseguido localizarla.

⁵ A pesar de que no nos ocuparemos del epitexto, somos conscientes de su importancia sobre todo en una obra ganadora del premio Goncourt, pues la obtención de dicho galardón propició abundante material sobre la novela.

Aunque, como señala Elizabeth Bladth (2009: 88), «une traduction est paquetée différemment par rapport au roman en langue originale», cada obra debe gestionar su espacio peritextual de tal manera que cumpla la misma función que en la cultura de partida: atraer la atención del público y persuadirlo para que inicie la lectura del texto. Con tal fin suele combinarse el lenguaje verbal con el no verbal, informaciones o valoraciones sobre el autor con informaciones o valoraciones sobre la novela, etc. Ahora bien, es probable que la intervención del locutor-editor, al diseñar y configurar las portadas y las contraportadas, muestre un posicionamiento distinto en cada cultura. El posicionamiento del locutor puede percibirse a través de los elementos verbales y no verbales que éste haya escogido.

En el caso de los elementos verbales, ello se explica porque, como sostienen distintos lingüistas del ámbito de la semántica, las palabras son portadoras de juicios de valor o puntos de vista concretos y, por lo tanto, muestran la realidad desde distintos ángulos aportando una valoración sobre la misma. En general, tales valoraciones pueden caracterizarse con rasgos graduales de +/- positividad, +/- intensidad, etc. El concepto de «punto de vista», desarrollado por la Teoría de la Argumentación en la Lengua (Anscombe y Ducrot, 1983) y, más recientemente, por la Semántica de los Puntos de Vista⁶ (Racah, 2005), se ha revelado útil para los estudios descriptivos de traducción porque permite explicar posibles divergencias entre un texto original y sus textos meta relacionadas con la actitud que adopta el locutor respecto a aquello de lo que habla (M. Tricás, 2006). El utillaje teórico mencionado es aplicable también al estudio de determinados elementos no verbales como mostraremos en las siguientes páginas. En este sentido, nuestro cometido será determinar, mediante el análisis del léxico y otros elementos verbales y no verbales utilizados en cada texto, el punto de vista de las ediciones que forman parte del corpus.

2. Las portadas: ilustraciones, nombres del autor y títulos

La portada es una parte esencial del peritexto porque contiene el título de la obra y el nombre de su autor, junto al nombre de la editorial o de la colección. En la mayoría de las portadas, además de estos elementos, existe otro tipo de registro, el iconográfico, constituido por una ilustración, un diseño o una imagen, que varía según las ediciones.

2.1. Ilustraciones

La selección de un diseño para enmarcar los elementos textuales de la portada, en concreto el título y el nombre del autor, es relevante porque sugiere temas relacionados con la obra y vehicula distintos puntos de vista o sentimientos universales. La portada del texto original en la edición de bolsillo presenta dos diseños, uno más an-

⁶ Ambas teorías comparten la hipótesis de que la lengua impone constricciones que determinan la construcción del sentido.

tigo, el de la edición de 1975 (TO1), y otro más reciente, el de la edición de 2008⁷ (TO2):

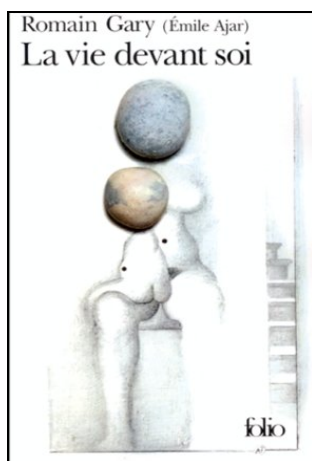


Figura 1: Portada de la edición de 1975 (TO1)



Figura 2: Portada de la edición de 2008 (TO2)

El TO1 presenta el diseño más conocido, una ilustración del pintor y dibujante francés André François⁸, en la que se observa la silueta difuminada de dos figuras sentadas, una mujer y un niño en su regazo, con las cabezas en forma de piedra; carecen de rostro y, por lo tanto, de expresión. En esta imagen predomina la abstracción, la vaguedad y se insinúa un posible tema de carácter materno-filial. Las cabezas en forma de piedra podrían obedecer a la elección del primer título provisional de la novela, *La Tendresse des pierres*. El TO2, por su parte, ha optado por la reproducción de una fotografía del artista francés Patrick Zachmann, que muestra las escaleras interiores de un edificio antiguo, vistas desde la parte inferior, con niños de color apoyados en una barandilla en forma de espiral, mirando hacia arriba y abajo. Es una imagen de carácter representativo, que revela la preferencia por una mayor concreción, y evoca temas relacionados con la colectividad, el anonimato y la inmigración.

En dos de las ediciones de la traducción castellana, el TME1 y el TME2, se ha preferido como ilustración la fotografía de un niño moreno de corta edad, probablemente para aludir al protagonista masculino de la novela, Momo.

⁷ Dado que estas dos ediciones son muy parecidas, comentaremos solo las variaciones más relevantes entre ellas, como es el caso de las ilustraciones. Cuando los elementos peritextuales coincidan o citemos algún fragmento de la novela francesa, utilizaremos una única sigla: TO.

⁸ Tanto en el TO1 como en el TO2, el nombre del autor del dibujo o de la fotografía consta en la contraportada en letra menuda.

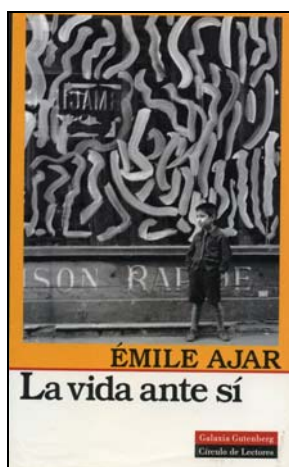


Figura 3: Portada de la edición de 1997 (TME1)



Figura 4: Portada de la edición de 2007 (TME2)

En la fotografía del TME1, obra de Roger Viollet, el niño está de pie, con las manos en los bolsillos, delante de una fachada negra pintada con un gran número de trazos gruesos de color blanco. En la cubierta del TME2, diseñada por Rubén Verdú, el niño está sentado y situado más de cerca, de manera que la expresión de su rostro queda más destacada. Ambas imágenes sugieren concreción porque presentan la fotografía de una persona real, y soledad o desamparo puesto que el niño está completamente solo, pero además en el TME2 la mayor proximidad del rostro permite realzar el aspecto sentimental de la obra.

Las ilustraciones escogidas en el TME3 y en el TMI son dos fotogramas en blanco y negro de la actriz Simone Signoret en la película homónima de Moshé Mizrahi (1977), estrenada en España en 1979 con el título de «Madame Rosa»:

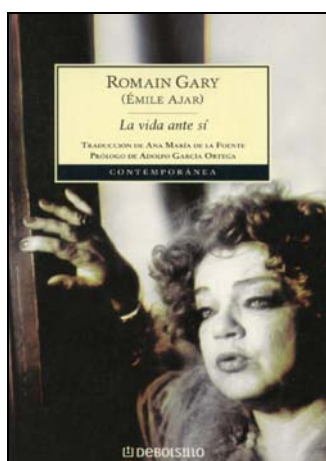


Figura 5: Portada de la edición de 2008 (TME3)



Figura 6: Portada de la edición de 1986 (TMI)

Es obvia pues la importancia otorgada en ambos casos a la protagonista femenina, Madame Rosa, y la preferencia por la concreción que aporta una fotografía,

sobre todo de un personaje famoso. La diferencia radica en la visión que se ofrece del personaje en cada imagen fílmica. El diseñador de la cubierta del TMI, Denise Breslin, ha optado por un plano medio que muestra una imagen más lúgubre del personaje: Simone Signoret está inclinada en una butaca, con la mirada fija, la boca cerrada y el rostro muy pálido, rasgos que hacen pensar en el tema de la muerte. En cambio, la diseñadora de la portada de la versión española, Yolanda Artola, ha preferido un primer plano más animado de la actriz francesa: su mirada es más expresiva, y la boca entreabierta, como si estuviera hablando, sugiere un mayor dinamismo.

El diseño gráfico del TMC, obra de Estudi Mestres, está compuesto por una fotografía en colores sepia de una calle con casas viejas y pobres, que sugieren un barrio marginal, con la única presencia de cuatro personas vistas de lejos, dos de las cuales parecen niños. A esta fotografía se le superpone otra más pequeña, en blanco y negro, de un ojo abierto que mira directamente al público. En este caso se ha optado, pues, no por focalizar la atención en uno de los personajes principales de la novela sino por una mayor indefinición: no interesan las personas individualmente sino su contexto; de la misma manera que no interesa mostrar el rostro particular de la persona que observa sino simplemente su mirada, una mirada anónima, a través de la imagen metonímica del ojo.

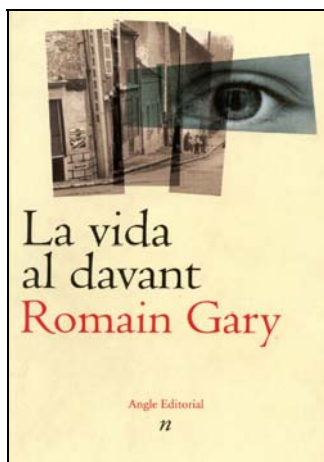


Figura 7: Portada de la edición de 2004 (TMC)

individualizan frente a la multitud de obras literarias existentes. Su disposición y presentación en la portada pueden variar también según la edición.

2.2. Nombres del autor

El nombre del autor suele ocupar un lugar paratextual variable y circunscrito. Variable porque aparece varias veces, junto al título y en distintos momentos del peritexto (portada, contraportada, etc.); circunscrito porque su lugar canónico y oficial es el de la portada y la página del título.

En el caso de las dos ediciones de *La Vie devant soi*, observamos que los nombres del autor, Romain Gary y Émile Ajar, se sitúan en la parte superior de la portada, precediendo la ilustración y el título, seguidos pero cada uno con una tipografía distinta. Gracias al empleo de un tipo de letra diferente y a los paréntesis que enmarcan al segundo nombre, el público queda advertido de la existencia de una jerarquía entre tales denominaciones y podrá interpretar la primera como el nombre real y la segunda como el pseudónimo. En realidad, se trata de dos pseudónimos pues su nombre auténtico era Roman Kacew, que no consta en el espacio peritextual de la edición de 1975, pero sí en el prólogo de la edición de 2008. El escritor de origen ruso había rechazado su nombre de nacimiento, Roman Kacew, para adoptar oficialmente el nombre de Romain Gary. A propósito de los pseudónimos utilizados por este escritor, Gérard Genette hace referencia a su pluralidad en los siguientes términos:

[...] il commence à se savoir que « Gary » n'était pas plus authentique qu'« Ajar », ni que peut-être un ou deux autres, car la pratique du pseudonyme est bien comme celle d'une drogue, qui appelle vite la multiplication, l'abus, voire l'overdose (Genette 1987: 51).

Romain Gary es pues un pseudónimo convertido en nombre legal, con el que se dio a conocer como escritor y firmó la mayor parte de sus obras; y Émile Ajar es su pseudónimo oficial, con el que firmó, además de *La Vie devant soi*, otras tres novelas: *Gros-Câlin* (1974), *Pseudo* (1976) y *L'Angoisse du roi Salomon* (1979). Todas ellas, como sabemos, tienen en común el tono en clave de humor y el juego de un lenguaje innovador, características muy alejadas de las que definen las novelas que el escritor publicó como Romain Gary. Este último nombre no es el que apareció, pues, en la primera edición de *La Vie devant soi* publicada por Mercure de France (1975). La identificación de los dos nombres con el mismo escritor no se descubrió hasta después de su muerte, en 1981, por lo que, durante seis años, la crítica, el público y los lectores pensaron que Gary y Ajar eran escritores distintos. Cuando se desveló que eran la misma persona, la editorial Gallimard, que es la que se encargaría de publicar la novela tras adquirir la editorial Mercure de France, sustituyó el nombre de Émile Ajar por el de Romain Gary, y optó por relegar el pseudónimo a un lugar secundario, esto es, entre paréntesis y con una tipografía menor.

En el TME1 y el TME2, solo consta el pseudónimo Emile Ajar, en el lomo y en la portada de la solapa que recubre la tapa dura de dichas ediciones. El público debe acudir a las notas de contratapa para encontrar el nombre de Romain Gary junto al pseudónimo Émile Ajar entre paréntesis. Por lo tanto, en ambas ediciones constan los dos nombres, pero su acceso no es inmediato a diferencia de las ediciones francesas. En el TME1, además, el texto literario está precedido de una extensa introducción de Valentí Puig sobre el autor y su obra, donde se recoge el nombre real de

Roman Kacew. En la portada del TME3 consta el nombre de Romain Gary y justo debajo el de Émile Ajar, en formato más pequeño y entre paréntesis. Se trata de una distribución alejada de las ediciones castellanas anteriores, y más parecida a la que presenta el texto francés ya que da cuenta de los dos nombres e indica también una jerarquía entre ellos. Ambos apelativos se encuentran en la parte central de la portada y encima del título. En esta edición cabe destacar la inclusión del nombre de la traductora (Ana M^a de la Fuente), debajo del título, y el nombre del autor del prólogo (Adolfo García Ortega); todo ello en el mismo recuadro. En la portada del TMI, aparecen los dos nombres del autor, como en el texto original y en el TME3, aunque esta vez con la misma tipografía y seguidos por el nombre del traductor (Ralph Manheim). No existen notas de contratapa en las que pudiera incluirse el nombre real Roman Kacew. Por último, en la portada del TMC, a diferencia de las anteriores, se ha optado por dar prioridad al nombre principal, Romain Gary, y se ha omitido el de Émile Ajar, que solo se descubre en las notas de contratapa, entre paréntesis.

Así pues, la mayoría de las portadas son más simplificadas y menos rigurosas que la del TO, pues solo dos presentan los dos nombres del autor e indican una jerarquía entre ambos de acuerdo con el modelo de las ediciones francesas.

2.3. Título de la obra

El título es uno de los elementos peritextuales más visibles, y es sobre todo obra del autor, aunque a veces también puede haber influido en su forma final el editor. Como señala Genette (1987), si los destinatarios del texto son los lectores, los destinatarios del título son un número mayor de personas, son el público en general; es decir, todas aquellas personas que lo reciben y lo transmiten, que participan de alguna manera de su circulación. Según este autor, los títulos desempeñan distintas funciones: identificadora de la obra, descriptiva, ya sea temática (designa su contenido) o remática (designa el tipo de libro), seductora, con valor connotativo, etc.

En nuestro caso, tenemos un título descriptivo de carácter temático porque evoca el contenido del texto⁹. Está formado por un sintagma nominal en el que destaca el sustantivo «vie», cuyo potencial semántico adquiere un valor de generalización gracias al artículo definido «la» y una perspectiva de futuro proporcionada por el complemento «devant soi». Esta construcción anuncia la dimensión colectiva de la historia que presenta el libro y deja una gran libertad de interpretación al lector. En el interior de la novela, se remite al título en cuatro ocasiones mediante la expresión «avoir la vie devant soi»; la primera vez al principio de la novela, en boca del persona-

⁹ Se trata de una novela para la cual se propuso, como ya hemos comentado, un primer título provisional, *La Tendresse des pierres*. Seguramente de haberse publicado con este título, la lectura del libro hubiera diferido de algún modo, aunque es imposible determinar hasta qué punto. Lo único que podemos constatar es que la pareja léxica *tendresse - pierres* funciona como un oxímoron y, por ello, quizá hubiera llamado más la atención del público.

je de Monsieur Hamil, y las otras tres hacia la mitad del texto, en boca del doctor Katz y del protagonista Momo. Tal remisión es significativa en la medida en que contextualiza el título y concreta su sentido, de tal modo que tanto los personajes del texto como los lectores la irán asimilando e integrando:

(1) J'avais parfois peur car j'avais encore beaucoup de vie devant moi et quelle parole pouvais-je donner à moi-même, moi, pauvre homme, alors que c'est Dieu qui tient la gomme à effacer? (TO: 11)

(2) – Il ne faut pas pleurer, mon petit, c'est naturel que les vieux meurent. Tu as toute la vie devant toi.

Il cherchait à me faire peur, ce salaud-là, ou quoi? J'ai toujours remarqué que les vieux disent «tu es jeune, tu as toute la vie devant toi», avec un bon sourire, comme si cela leur faisait plaisir.

Je me suis levé. Bon je savais que j'ai toute ma vie devant moi mais je n'allais pas me rendre malade pour ça (TO: 132-133).

En el caso de las traducciones, el editor suele intervenir de manera más determinante en la elección del título y casi siempre con fines comerciales; por lo tanto, es un elemento que escapa en mayor medida al traductor. El título de la traducción castellana, *La vida ante sí*, coincide en las tres ediciones. Se recupera de forma fiel el núcleo semántico «vida», presentado también de forma determinada con el artículo definido, pero se modifica su complemento. Mediante la expresión «ante sí» se vehicula una imagen más imprecisa que en el título original, además de no ser la forma genuina en castellano para expresar la misma idea de virtualidad y apertura hacia el futuro. Prueba de ello es que en el interior del texto traducido, para expresar esta imagen, se utiliza siempre otra formulación, «por delante»:

(1A) A veces tenía miedo, porque aún me quedaba mucha vida por delante y ¿qué palabra podía darme a mí mismo yo, un pobre hombre, cuando es Dios quien tiene la goma de borrar? Pero ahora ya estoy tranquilo (TME1: 22) .

La alternancia léxica («la vida ante sí»/«la vida por delante») comporta la pérdida de la remisión al título. En este sentido, la coherencia y la complicidad que existe en la obra francesa entre el espacio peritextual y el textual se ven erosionadas en las ediciones españolas¹⁰.

¹⁰ Si bien la adaptación teatral de esta novela no forma parte de nuestro objeto de estudio, nos gustaría destacar la elección de un título más fiel al original: *La vida por delante*, tanto por sugerir la misma imagen que el TO, con un nivel de lenguaje similar, como por mantener la remisión entre el texto y el paratexto. De hecho, varios críticos literarios lo utilizan a pesar de que nunca se ha publicado con este título: «[...] al año siguiente, con su segunda novela *La vida por delante*, Émile Ajar obtuvo de manera

El título de la traducción catalana, *La vida al davant*, recoge un potencial semántico parecido al del TO y lo expresa con el mismo nivel de lenguaje, de forma directa y a la vez sugerente. Por un lado, el protagonista sigue siendo la vida misma, con su indefinición y generalización, vinculada a la idea de futuro y virtualidad. Por otro lado, coincide con el segmento utilizado en el interior de la novela, de manera que las remisiones entre el texto y el peritexto también se han restablecido de forma similar:

(1B) A vegades patia perquè encara tenia molta vida al davant, i, a més ¿quina promesa podia complir un pobre home com jo, quan qui té la goma d'esborrar és Déu? Però ara estic més tranquil [...] (TMC: 10).

La portada de la traducción inglesa ha optado por un título principal y un subtítulo: *The life before us* («*Madame Rosa*»). El título principal vehicula un potencial semántico parecido al del TO gracias a la presencia del sustantivo «life», determinado por el artículo definido; ahora bien, el complemento locativo «before us» comporta cierta ambigüedad ya que puede indicar tanto una apertura hacia el futuro como una instrucción de pasado. Tampoco se ha retomado en el interior de la novela, donde se ha optado por la expresión «ahead of» en lugar de la repetición léxica. En consecuencia, la proyección de futuro no es tan clara y las remisiones entre el texto y el peritexto se ven atenuadas:

(1C) Sometimes I was afraid, because I still had a lot of life ahead of me, and how could a poor man like me be sure of his word, when it's God who holds the eraser? But now I don't have to worry (TMI: 2).

En cuanto a la presencia de un subtítulo, inexistente en el TO, pone de manifiesto que ha habido una mayor intervención del traductor o editor con una clara voluntad de concretar la obra, focalizar la atención en uno de los personajes principales de la novela, Madame Rosa, y remitir a la película de Moshé Mizrahi. De ahí que para la ilustración de la portada se haya escogido, como ya hemos indicado, la fotografía de este personaje femenino encarnado por la actriz Simone Signoret.

Todas las portadas analizadas carecen de la referencia al premio Goncourt; nos queda por ver si se le reserva un espacio en las contraportadas.

3. Las contraportadas: contenido y resumen argumental

La contraportada es también un elemento fundamental del peritexto y uno de los más visibles; suele retomar el nombre del autor y el título de la obra, además de ofrecer un resumen del argumento y valoraciones o citas de críticos literarios. Así

fraudulenta el Premio Goncourt, con otro éxito mayor aún que la primera, y que fue muy mal traducida entre nosotros aunque de prisa y corriendo» (Conte, 2007).

pues, al estar constituida por texto y contener unos datos específicos, esta parte podría considerarse casi un género propio. Escribir un buen texto de contraportada entraña cierta dificultad ya que el locutor debe seducir al público proporcionándole, en un espacio reducido, información suficiente para que pueda formarse una idea aproximada de la obra que tiene entre sus manos, sin desvirtuar su esencia.

En primer lugar, compararemos la información contenida en las distintas contraportadas y, en segundo lugar, los resúmenes argumentales. En ninguna de las contraportadas de las traducciones de *La Vie devant soi* se ha optado por la traducción directa del texto original sino que se ha llevado a cabo un acto de reescritura completo¹¹. Ahora bien, ello no significa que en estos casos no podamos hablar de operación traslativa, simplemente debemos precisar que estamos ante una modalidad de traducción entendida como un acto pragmático más amplio de «reconstrucción» de las intenciones comunicativas.

3.1. Contenido de las contraportadas

En la contraportada de la novela francesa se distinguen cuatro partes y cuatro tipos de información esenciales en el siguiente orden: los nombres del autor, el título de la obra, la mención al premio Goncourt y un resumen del argumento. La referencia a dicho premio ocupa un lugar privilegiado ya que se encuentra inmediatamente después de los nombres del autor y el título de la obra, y precede el resumen argumental.

Las contraportadas de las ediciones españolas de 1997 y 2007, muy similares entre ellas, siguen un esquema parecido al TO en la distribución de la información, pero se constatan ciertas omisiones y adiciones que obedecen a un cambio de prioridades en la estrategia comercial. En ambas ediciones se privilegia la referencia a la versión cinematográfica, indicándose el nombre del director y de la actriz protagonista, en detrimento de la mención al premio literario. En cambio, la última edición española sigue más fielmente la distribución y el contenido de la contraportada original, sobre todo al destacar también el premio Goncourt, que ocupa un párrafo entero, y al no desviar la atención hacia la versión cinematográfica. En esta edición se ha añadido una breve cita crítica de un periódico español («Es tarde para muchas cosas, pero no para descubrir a Gary», *El Periódico*), que cumple una función persuasiva basada en la introducción de un discurso de autoridad. La siguiente tabla recoge los principales elementos de la contraportada de cada edición española:

¹¹ Parece ser que, en general, la mayoría de las editoriales no encargan al traductor la traducción de la contraportada y, si lo hacen, a menudo es con el propósito de disponer solo de un punto de partida para escribir *a posteriori* su propia contraportada.

Tabla 1: Contenido de las contraportadas en las traducciones españolas

TME1 (1997)	TME2 (2007)	TME3 (2008)
1. Título de la obra 2. Resumen del argumento 3. Referencia a la versión cinematográfica: director y actriz Simone Signoret	1. Resumen del argumento 2. Referencia a la versión cinematográfica: director y actriz Simone Signoret	1. Nombres del autor 2. Título de la obra 3. Resumen del argumento 4. Premio Goncourt 5. Cita de un periódico español

El contenido de la contraportada de la edición catalana es parecido al de la portada del TO y a la del TME3 en el sentido de que, además de incluir el título de la obra y un breve resumen del argumento, se menciona el premio Goncourt:

Tabla 2: Contenido de la contraportada de la traducción catalana

TMC (2004)
1. Título de la obra 2. Resumen del argumento - Premio Goncourt 3. Cita de Jérôme Garcin

Sin embargo, la referencia a este premio, al encontrarse en una oración subordinada explicativa, pierde importancia discursiva. Por último, se ha añadido la cita de un crítico literario, como en el TME3, que cumple una función persuasiva basada en la introducción de un discurso de autoridad («L'obra de Gary flueix en una llengua clara, lleugera i enèrgica com algunes pàgines de Hemingway. S'ho juga tot per seduir el lector», Jérôme Garcin).

Por su parte, la contraportada de la edición inglesa es la más exhaustiva de todas las analizadas pues contiene el mayor número de datos sobre la novela como recoge la siguiente tabla:

Tabla 3: Contenido de la contraportada de la traducción al inglés

TMI (1986)
1. Título de la obra 2. Nombres del autor 3. Nombre del traductor 4. Nombre del autor del epílogo 5. Resumen del argumento 6. Premio Goncourt 7. Referencia a una edición anterior de la traducción inglesa con otro título (<i>Momo</i>) 8. Referencia a la versión cinematográfica, indicando el nombre de la actriz (no el del director)

Cabe destacar la mención al premio Goncourt, como en el TO, pero acompañado de un segmento explicativo: «*The Life Before Us* earned France's premier literary prize, the Prix Goncourt», que deja entrever la voluntad del locutor por salvar los escollos culturales y asegurarse de que el nuevo lector conoce la importancia de dicho

premio literario. Además, se incluye, como en el TME1 y el TME2, la referencia a la versión cinematográfica, indicándose el nombre de la actriz francesa que encarnó a la protagonista femenina.

3.2. Resumen argumental

En el resumen del TO se destaca a los dos personajes principales, se hace una breve referencia al lugar en que se sitúa la historia y se insinúan los temas más importantes. Tanto los personajes como los temas están presentados en forma de binomios opuestos que no se excluyen sino que se complementan: *enfant/très vieille*, *arabe/juive*, *vie/mort*, anunciando así el carácter conciliador de la filosofía que recorre la novela. En los resúmenes de las traducciones, también se alude al lugar en que transcurre la historia, se destaca a los dos personajes principales y se anuncian los temas principales mediante parejas de antónimos: niño/anciana, musulmán/judía, vida/muerte (excepto en el TMI). Sin embargo, hemos constatado ciertas variaciones que afectan a estos contenidos y al posicionamiento del locutor.

Los personajes en el resumen del TO son presentados mediante un mecanismo catafórico, de manera que primero se describen muy brevemente (*un petit garçon arabe/une très vieille femme juive*) y luego se nombran (*Momol/Madame Rosa*). Toda la información gira entorno a ellos, destacándose el amor, la ayuda y la compañía que les une; por lo tanto, se ha optado por una clara focalización en los personajes principales. En las ediciones a las otras lenguas se proporciona una descripción más completa de los personajes principales, pero se atenúa ligeramente la focalización en los mismos al introducirse nuevos personajes. En efecto, la descripción de los personajes suele ser más detallada porque, además de sus nombres, se añaden diversas informaciones, especialmente de su pasado. Por ejemplo, en el TME1 encontramos «que no ha conocido a sus padres», «superviviente de Auschwitz», «arterioesclerosis cerebral», y en el TMI, «a dying, 68-years-old, 220-lb. survivor of Auschwitz and retired lady of the night», etc. El TME2 sustituye ciertos hipónimos del TME1 por hiperónimos («arterioesclerosis cerebral» por «enfermedad»), pero continúa ofreciendo un mayor número de datos sobre los personajes. El TME3 no empieza con la relación sentimental entre los protagonistas, ni presenta el mismo orden que el TO o las otras ediciones españolas, donde Momo aparece en primer lugar. Aquí abre el resumen la referencia a la protagonista femenina y solo después se alude al protagonista masculino:

(3) En un sexto piso sin ascensor del barrio parisino de Belleville una vieja prostituta judía, atormentada por los recuerdos de Auschwitz, acoge a los hijos no deseados de sus antiguas compañeras en una pensión clandestina. La mirada de Momo, un pequeño musulmán que no ha conocido a sus padres [...] (TME3).

Este cambio de focalización parece verse compensado por el anonimato del personaje femenino, en contraste con la identificación del personaje masculino, que se designa con su sobrenombre (Momo). De todas formas, en el TME3 los personajes principales curiosamente pierden relevancia en beneficio de la dimensión colectiva de la historia, donde encuentran cabida todos aquellos individuos que viven al margen de la sociedad. Lo mismo sucede en el TMC:

(4) La vida al davant és la tendra història dels marginats explicada a través dels ulls de Momo, un nen àrab que viu a la pensió de la senyora Rosa [...] Un cant a favor de la solidaritat entre els oblidats (TMC).

Por último, se añaden personajes secundarios cuyas características resultan apropiadas para despertar la curiosidad del público. Por ejemplo, en el TME1 y el TME2 aparecen dos personajes secundarios identificados con algunos de sus rasgos más chocantes: «la señora Lola, un ex boxeador senegalés, y el señor Walouma, un barrendero de Camerún». O bien, se introduce directamente la figura del marginado anónimo («emigrantes ilegales»; «jueus i àrabs, africans, transvestits»; «chulos, drogadictos»; «transvestites, pimps, and witchdoctors», etc.) en consonancia con la dimensión universal de la historia a la que, como acabamos de ver, se da prioridad en algunas de las contraportadas analizadas.

En cuanto a los temas del resumen, cabe señalar que en el TO no se presentan de forma explícita sino que solo se insinúan. Destacan el miedo, la lucha, la vida y, especialmente, el amor y la muerte (como indica el mayor número de unidades léxicas pertenecientes a estos dos ámbitos), siempre vinculados a los protagonistas:

(5) Histoire d'amour d'un petit garçon arabe pour une très vieille femme juive : Momo se débat contre les six étages que Madame Rosa ne veut plus monter et contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur ». Le petit garçon l'aidera à se cacher dans son « trou juif », elle n'ira pas mourir à l'hôpital et pourra ainsi bénéficier du droit sacré « des peuples à disposer d'eux-mêmes » qui n'est pas respecté par l'Ordre des médecins. Il lui tiendra compagnie jusqu'à ce qu'elle meure et même au-delà de la mort (TO).

En los resúmenes de las traducciones observamos dos tendencias. Por un lado, aunque se alude a algunos de los temas del TO (amor, lucha), se introducen otros temas más concretos de forma explícita (salvo en el TMI), de manera que el lector verá recortada en gran medida su libertad interpretativa. Por ejemplo:

(6) Amb el seu registre adolescent denuncia el racisme i el materialisme, i fa una reflexió sobre la vellesa, la soledat, l'eutanàsia. *La vida al davant*, que va guanyar el premi Gon-

court, sorprèn per la seva actualitat, plena d'ironia, ingenuïtat i amor (TMC).

(7) La ironía y el humor, la ingenuidad y la ternura son el contrapunto de un relato que desgarrar al tiempo que conmueve, una reflexión sobre la soledad, la decrepitud y el poder enajenante del miedo (TME3).

Por otro lado, los temas del amor y la muerte pierden protagonismo casi en todas las ediciones. Así, la dimensión semántica más amplia que el TO concedía a la muerte se ve delimitada mediante el hipónimo «eutanàsia» en el TMC, y sustituida por términos pertenecientes al campo semántico de la vejez o la enfermedad en las traducciones españolas e inglesa («degeneración», «decrepitud», «ill»). En cuanto al tema del amor, queda neutralizado en las ediciones españolas y en la catalana al disociarse de los protagonistas y presentarse de forma más impersonal:

(8) *La vida al davant*, que va guanyar el premi Goncourt, sorprèn per la seva actualitat, plena d'ironia, ingenuïtat i amor (TMC).

Y, sobre todo, al sustituirse por una imagen de aprendizaje o iniciación: «peripecia vital al lado de la señora Rosa» (TME1), «historia al lado de la señora Rosa» (TME2), «on Momo fa el seu aprenentatge vital» (TMC).

Respecto al escenario de la historia, en el resumen del TO se presenta de forma sucinta y como un lugar indeterminado, anónimo: «les six étages». La imagen de los seis pisos desempeña una función fundamental en la novela porque simboliza de alguna manera los obstáculos con que topan los protagonistas a lo largo de sus vidas; por lo tanto, su presencia en la contraportada permite una remisión directa al texto principal. La indefinición del lugar muestra que lo que importa al autor del resumen no es el nombre propio del lugar, sino la sensación de dificultad y dureza que se desprende de la subida de los seis pisos a pie:

(9) Momo se débat contre les six étages que Madame Rosa ne veut plus monter et contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur » (TO).

En las traducciones suele prescindirse de este segmento esencial por lo que se pierde la imagen metafórica de sufrimiento, que se ve sustituida por la idea de clandestinidad, a la vez que desaparece la remisión entre texto principal y peritexto, que en el TO beneficiaba la cohesión entre estas dos instancias:

(10) [...] al lado de la señora Rosa, una anciana judía, superviviente de Auschwitz, que acoge a los hijos de las prostitutas en su pensión clandestina de Belleville, un suburbio parisino [...] (TME1).

Solo en el TME3 y el TMI se evoca la dureza de la vida mediante otras formulaciones similares, aunque en el fragmento (12) la expresión resulta más neutra porque se omite el número de piso («to climb the stairs»):

(11) En un sexto piso sin ascensor del barrio parisino de Belleville una vieja prostituta judía, atormentada por los recuerdos de Auschwitz, acoge a los hijos no deseados de sus antiguas compañeras en una pensión clandestina (TME3).

(12) Momo has been one of the everchanging ragbag of whores' children at Madame Rosa's boardinghouse in Paris [...] as Madame Rosa becomes too ill to climb the stairs to their apartment [...] (TMI).

Los pasajes anteriores dejan entrever al mismo tiempo que en los resúmenes de las traducciones el escenario pierde su anonimato, ya que se proporciona el nombre del barrio (Belleville) o de la ciudad (París), y se describe con más detalles. Dichas descripciones suelen ser bastante extensas; por ejemplo, en el TME1, se alude a Belleville definiéndolo como «un suburbio parisino donde malviven emigrantes ilegales de todas las procedencias, chulos, drogadictos y toda suerte de perdedores». No obstante, entre las ediciones españolas se observa una tendencia a la simplificación; así, algunos fragmentos explicativos del TME1 se ven reducidos a la mínima expresión en la última edición (TME3): «del barrio parisino de Belleville». En el TMC, se alude a Belleville sin nombrarlo, en términos más vagos e imprecisos, pero continúa aportando un grado de concreción más elevado que la contraportada del TO al mencionar la ciudad de París: «que acull fills esgarriats en un suburbi de París» (TMC).

El resumen del TO se presenta desde un punto de vista que se quiere objetivo y distante, pues el locutor construye su discurso a base de construcciones impersonales, sin valoraciones personales y con abundantes citas de la novela, que dejan paso a la voz de otros enunciadores. Las distintas voces quedan claramente marcadas y delimitadas por el uso de comillas; se trata del fenómeno que J. Authier-Revuz (1982) dio a conocer como «heterogeneidad mostrada» para explicar la inclusión manifiesta de la palabra del otro en nuestro discurso. De esta forma, el locutor no interviene ni interpreta; deja que sea la novela misma o sus personajes los que hablen. A su vez, las citas permiten ilustrar el estilo narrativo de la obra literaria:

(13) [...] contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur ». Le petit garçon l'aidera à se cacher dans son « trou juif », elle n'ira pas mourir à l'hôpital et pourra ainsi bénéficier du droit sacré « des peuples à disposer d'eux-mêmes » qui n'est pas respecté par l'Ordre des médecins (TO).

En los resúmenes de las traducciones se percibe un mayor grado de intervención por parte del locutor tanto en la elección del léxico como de la modalidad discursiva. La tendencia predominante es el uso de unidades léxicas que vehiculan valoraciones más positivas y de mayor intensidad que el TO, ya sea para definir la novela globalmente o para resumir su argumento; en consecuencia, dejan entrever a un locutor más implicado con lo que presenta y que recurre al ámbito emocional para seducir al público: «estremecedora historia», «las descarnadas reflexiones», «un relato que desgarrar al tiempo que conmueve», «una tendra història», etc. En el TME2 se han suprimido algunos de estos elementos léxicos («descarnadas», «rara»); pero, en contrapartida, el locutor pone de manifiesto su posicionamiento al cerrar el resumen argumental con una crítica positiva sobre la novela: «El resultado es de una notable grandeza humana y belleza literaria». En el TMI el locutor mantiene la misma intensidad sentimental en la presentación de la historia («love story»), pero añade una unidad que vehicula un punto de vista negativo, «macabre», con efectos difíciles de prever, puesto que, según el tipo de público, podría perjudicar o beneficiar la función persuasiva del texto:

(14) This sensitive, slightly macabre love story between Momo and Madame Rosa has a supporting cast of transvestites, pimps, and witchdoctors from Paris's immigrant slum, Belleville (TMI).

Por último, el discurso polifónico y la «heterogeneidad mostrada» que caracterizaban el TO han dejado paso, en las traducciones, a un texto más homogéneo y simplificado. Es decir, se opta casi exclusivamente por el estilo indirecto y se suprimen las citas de la novela. El TME1 es el único que mantiene una cita literal de las cuatro que contenía el TO («la crudeza de “una vida que no perdona”»); el resto de ediciones las han omitido. El recurso al estilo indirecto favorece la introducción de subjetividad puesto que el locutor habla e interpreta directamente, sustituyendo la voz del texto literario que aparecía en el resumen del TO por su propia voz.

4. Conclusiones

La modalidad de traducción analizada a lo largo de estas páginas demuestra que la operación traslativa es, en ocasiones, un acto pragmático mucho más global de recreación y de relación interpersonal con el posible lector. Las variaciones peritextuales entre el TO y sus traducciones apuntan en este sentido. En primer lugar, hemos visto que si en el TO la mención al premio Goncourt para presentar el texto y seducir al público ocupa un lugar privilegiado (figura en una parte relevante del espacio peritextual), en las traducciones, la referencia a dicho premio pierde peso. En estas últimas, para conseguir una función persuasiva similar, se menciona la versión cinematográfica o bien se alude al premio literario pero sin otorgarle la misma importancia. En segundo lugar, el peritexto de las traducciones tiende a una mayor concreción y

apuesta por los sentimientos, tanto mediante fotografías de personajes reales o conocidos que anuncian a los protagonistas de la historia, como mediante unidades léxicas que poseen un contenido semántico más preciso. Esta tendencia se combina con cambios de focalización en los resúmenes de las contraportadas, donde la singularidad de la novela y de sus personajes principales se ve, de algún modo, relegada a un segundo plano por el afán de conceder un alcance más universal a la historia que se pretende presentar. En tercer lugar, el posicionamiento del locutor-editor se revela más subjetivo y explícito porque anticipa detalles sobre el contenido de la novela e introduce puntos de vista más positivos, susceptibles de condicionar la interpretación del lector; todo ello revela sin duda un mayor esfuerzo persuasivo por parte de las editoriales que han publicado las traducciones.

Así pues, el estudio de las portadas y las contraportadas confirma que el espacio peritextual propicia un alto grado de intervención por parte del locutor-editor y una gran libertad en la elección de los elementos léxicos y culturales considerados pertinentes para favorecer la acogida del libro; pero también que dicha libertad, de no ser gestionada adecuadamente, puede llegar a desvirtuar de algún modo la esencia del texto que se anuncia.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANSCOMBRE, Jean-Claude y Oswald DUCROT (1983): *L'argumentation dans la langue*. Lieja y París, Mardaga.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours». *Parole Multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique*, DRLAV 26, 91-151.
- BLADTH, Elizabeth (2009): «Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain en suédois: paratexte, traduction et réception». *Romanitas, langues et littératures romanes*, 3 (2), 86-114 [Consulta en línea: <http://romanitas.uprrp.edu/francais/volumen3/bladh.html>; 27/08/2010].
- CALABRESE, Elisa y Luciano MARTÍNEZ (2001): «Historia de una teoría», in *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 41-52.
- CONTE, Rafael (2007): «Última metamorfosis». *El País* (Babelia), 28/07/2007 [Consulta en línea: http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Ultima/metamorfosis/elpepuculbab/20070728elpbabnar_2/Tes; 27/11/2009].
- GARY, Romain (1975): *La Vie devant soi*. París, Mercure de France. [TO1].
- GARY, Romain (2008) [1975]: *La Vie devant soi*. París, Gallimard. [TO2].
- GARY, Romain (1997): *La vida ante sí*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Traducción de Ana M^a de la Fuente. [TME1].

- GARY, Romain (2007): *La vida ante sí*. Barcelona, Plataforma. Traducción de Ana M^a de la Fuente. [TME2].
- GARY, Romain (2008): *La vida ante sí*. Barcelona, De Bolsillo. Traducción de Ana M^a de la Fuente. Revisión Xisca Mas. [TME3].
- GARY, Romain (2004): *La vida al davant*. Barcelona, Angle. Traducción de Jordi Martín. [TMC].
- GARY, Romain (1986): *The life before us («Madame Rosa»)*. Londres, A New Directions Book. Traducción de Ralph Manheim. [TMI].
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. París, Seuil.
- RACCAH, Pierre-Yves (2005): «Une sémantique du point de vue: de l'intersubjectivité à l'adhésion», in Danielle Forget (dir.), *L'énonciation identitaire : entre l'individuel et le collectif*. número especial de *Discours Social, Social Discourse*, 21, 205-242.
- TRICÁS, Mercè (2006): «Représentations euphoriques et dysphoriques et construction de sens dans la perspective de la traduction français-espagnol: le cas du mot goût», in Anne Marie Laurian (ed.) *Lexique, culture, traduction*. Berna, Peter Lang, 265-284.