



**HAL**  
open science

# Autoheterotraducción : las versiones inglesas de Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante

Marcos Eymar

## ► To cite this version:

Marcos Eymar. Autoheterotraducción : las versiones inglesas de Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante . L'autotraduction: aux frontières de la langue et de la culture, Lambert-Lucas, 2013. halshs-01403794

**HAL Id: halshs-01403794**

**<https://shs.hal.science/halshs-01403794>**

Submitted on 27 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Autoheterotraducción :  
las versiones inglesas de *Vista del amanecer en el trópico*  
de Guillermo Cabrera Infante

Marcos Eymar  
Universidad de Orléans

“*Showtime!* Señoras y señores. *Ladies and gentleman.* Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. *Good evening, ladies & gentlement.* *Tropicana*, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... “*Tropicana*”, *the most famous night-club in the WORLD*... presenta... *presents...* su nuevo espectáculo... *its new show...*” (Cabrera Infante, 2011: 15)

No resulta casual que las primeras líneas de *Tres tristes tigres* (1967), la novela que encumbró a Cabrera Infante como una de las principales figuras del *boom* de la literatura hispanoamericana, nos ofrezcan un ejemplo de autotraducción dentro de la propia narración. Si algo caracteriza la obra del escritor cubano, además del humor y la experimentación verbal, es la importancia del plurilingüismo. En su reflexión acerca de la relevancia de los escritores extraterritoriales en el siglo XX, Georges Steiner considera lógico que “los creadores en una civilización semi-bárbara que ha creado tantos apátridas, que ha desarraigado a tantos pueblos y tantos idiomas, sean poetas que vagan por la lengua.”<sup>1</sup> (Steiner, 1972: 28) La trayectoria de Cabrera Infante (1929-2005) parece confirmar la relación entre plurilingüismo y violencia política: a partir de 1965, a raíz del deterioro de sus relaciones con el régimen castrista, el novelista se vio obligado a exiliarse a Londres, donde permaneció hasta su muerte. No obstante, como prueba el *incipit* de su primera novela, concebida en buena medida antes del exilio, su poliglotismo no debe ser interpretado como una mera consecuencia de los dramáticos derroteros políticos de su isla natal. La Habana donde creció el novelista, invadida por el cine, los turistas y los hombres de negocios estadounidenses era, en buena medida, una ciudad bilingüe. Desde sus primeros textos, Cabrera Infante – quien, significativamente, firmó varios textos como “Caín” – basa su poética en una decidida voluntad de trasgresión lingüística por medio de juegos de palabras, calambures, onomatopeyas, chistes y parodias. ¿Y qué mayor delito verbal que el consistente en cuestionar las fronteras entre los idiomas y burlar así la maldición divina de Babel?

Un amante de la experimentación lingüística, precozmente fascinado por el inglés y exiliado durante más de cuarenta años en Londres parece el candidato ideal para convertirse en un conspicuo autotraductor. No obstante, Cabrera Infante sólo realizó una autotraducción pura, *Guilty of dancing the chachacha* (2001), versión de la obra española *Delito por bailar el chachachá* (1995). El resto de sus traducciones se nos presentan como el resultado de un trabajo con un traductor alógrafo. En el caso de *Three trapped tigers* (1971) e *Infante's Inferno* (1984) – versiones de *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979) –, la colaboradora fue la estadounidense Suzanne Jill Levine, traductora de otros grandes nombres de la literatura latinoamericana como Manuel Puig, Severo Sarduy o Julio Cortázar. En cuanto a *A twentieth century job* (1991) y *Mea Cuba*

---

<sup>1</sup> “It seems proper that those who create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root, should themselves be poets unhoused and wanderers across language” (George Steiner, *Extra-territorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber, 1972: 28)

(1994), traducciones de *Un oficio del siglo XX* (1963) y *Mea Cuba* (1991), fueron realizadas en binomio con Kenneth Hall. Aún más sorprendente resulta el hecho de que, a la hora de traducir a su lengua materna como *Puro humo* (2000) el libro *Holy Smoke* (1985), su única obra redactada directamente en inglés, Cabrera Infante también recurriera a la ayuda del traductor García Ureta.

Para referirse a estas traducciones realizadas en colaboración, Cabrera Infante acuñó el afortunado neologismo de “*closelaborations*” (Levine, 1991: xiii), el cual, mediante la aposición del adjetivo “*close*”, subraya la dificultad de deslindar las aportaciones del autor y las de su estrecho colaborador. Nos encontramos frente a un caso-límite, aunque no por ello marginal ni infrecuente, que plantea hondos problemas conceptuales para el estudio de la autotraducción. ¿Hasta qué punto este tipo de versiones son autógrafas o alógrafas? ¿Difieren sus estrategias traductivas de las autotraducciones o heterotraducciones “puras”? Sin ánimo de ofrecer una respuesta definitiva a estas preguntas, nos proponemos estudiar un caso original de traducción en colaboración “diferida” que permite apreciar con singular relieve la complejidad de las relaciones entre traducción, autotraducción y creación.

En 1974, siete años después de *Tres tristes tigres*, aparece publicada la primera edición castellana de *Vista del amanecer en el trópico*. Dos años antes, el autor había sufrido una grave crisis nerviosa. La energía dedicada a la traducción al inglés con Suzanne Jille Levine, empresa que el propio autor calificaría de “*verbum tremens*”, el exilio en Londres, así como los suicidios de varios amigos suyos en Cuba, explican su frágil salud. El autor es internado en un hospital psiquiátrico. A su salida, los médicos le aconsejan vivamente renunciar durante una temporada a los juegos de palabras y los experimentos verbales. En este contexto, Cabrera Infante concibe *Vista del amanecer en el trópico* como una tentativa de recobrar “la cordura de lo sencillo” (Pérez Firmat, 2003: 112). Escrito en un estilo sobrio e irónico, el libro se compone de un total de 101 capítulos que recorren la historia de Cuba, desde la llegada de los españoles hasta la instauración del régimen castrista. Calificados de “relatos” en la primera edición, son en realidad una serie de viñetas, estampas o anécdotas que muestran, con ironía y distancia crítica, la violencia y la monotonía de una historia compuesta de revueltas y dictaduras.

Cuatro años más tarde, en 1978, aparece en Nueva York la traducción del libro, *View of dawn in the Tropics*, realizada por Suzanne Jill Levine. A diferencia de las otras traducciones que hemos citado, no aparece en ella ninguna alusión a la colaboración con el autor. Sin duda, su reciente estancia en el psiquiátrico disuadió a Cabrera Infante de dedicarse plenamente a la peligrosa tarea de traducir. No obstante, como prueba el capítulo que dedica a esta traducción Jill Levine en su libro *The subversive scribe*, el autor no se mantuvo al margen del proceso, respondiendo por escrito a muchas de las preguntas de su traductora, en lo relativo, por ejemplo, a la proveniencia de las citas disimuladas en el texto (Jill Levine, 1991: 105), y dando, además, su beneplácito al resultado final: “Lo que está quedando muy bien es el tono, entre irónico y factual”<sup>2</sup> (113).

Once años más tarde, sin embargo, se publica en Londres la edición británica de *A view of dawn in the tropics*, con la mención “*revised by the author*”. Esta expresión sugiere una simple corrección superficial de la traducción de Jille Levine. Algunos datos parecen corroborar esta hipótesis. De los 101 breves capítulos que

---

<sup>2</sup> “What is coming out very well is the tone, between ironic and factual” [Mi traducción]

componen la obra original, 20 no sufren ninguna modificación. En muchos otros casos, se trata de retoques leves que afectan a la puntuación. En otros, Cabrera Infante pretende adaptar la traducción a la norma lingüística del Reino Unido. Ahí donde Jill Levine traduce “paquete” por “package” y “pantalones” por “pants” ( Infante, 1974: 161, 163; Infante, 1978: 93, 78), el novelista cubano opta por los británicos “parcel” y “trousers” (Infante, 1989: 98, 93). Además de estas modificaciones de índole editorial, se aprecia en determinados pasajes una voluntad de mayor expresividad léxica, aunque ello implique alejarse del original español. Jill Levine, por ejemplo, traduce “Nos hemos convertido en *majases*” – roedor tropical de hábitos nocturnos – (Infante, 1974: 81) por “We've become *fat cats*” (Infante, 1978: 43), mientras que en la edición de 1989 leemos el mucho más visual “We've become *fat boas*” (Infante, 1989: 43). Estos cambios, de los que podríamos aducir decenas de ejemplos, no responden a una estrategia traductológica coherente para el conjunto del libro. Ello es especialmente llamativo en el caso de los topónimos. En un pasaje del libro, Jill Levine traduce “meseta” por “plateau” (Infante, 1978: 30) mientras que Cabrera Infante decide mantener el término español (Infante, 1989: 30); sin embargo allí donde la traductora opta por conservar el topónimo original “Foso de los Laureles” (Infante, 1978: 28), Cabrera Infante ofrece la adaptación inglesa “Lane of Laurels” (Infante, 1989: 27). Del mismo modo, en un plano estilístico, percibimos en numerosas ocasiones la voluntad de conseguir un registro más coloquial que en la traducción alógrafa. Jill Levine traduce “fue herido de muerte” (Infante, 1974: 83) por la expresión literal “he was wounded to death” (Infante, 1978: 44), mientras que Cabrera Infante escoge la más contundente “he was shot dead” (Infante, 1989: 44). Del mismo modo, el cubanismo “Un hombre a todo” (Infante, 1974: 70) pasa de ser “A real man” (Infante, 1978: 24) a convertirse en “A hell of a man” (Infante, 1989: 33). La búsqueda de una mayor naturalidad se percibe con claridad al comparar los tres extractos siguientes:

VAT (1974)	VDT (1978)	VDT (1989)
<p>“Ya en la independencia el general de nombre legendario (conocido por su manera de capturar, interrogar y liquidar a los guerrilleros, preguntándoles “Cómo usted se ñama” y al responder el interrogado añadía un agorero “Se ñamaba”) se alzó contra el gobierno en una guerrita que duró unos días” (p.93)</p>	<p>“Already in the independence era, the general with the legendary name (known for his manner of capturing, interrogating and exterminating <i>guerrilleros</i> by saying: “Tell me what your name is”, and then, after the prisoner’s answer, adding an ominous “... was his name”) rebelled against the government in a little war that lasted a few days.” (p.49)</p>	<p>“After independence, the general with the legendary name (known for his maner of capturing, interrogating and exterminating <b>Spanish guerrilleros</b> by saying “What’s your name?” and then, after the prisoner’s answer, adding an ominous “...’twas <b>his name</b>”) rebelled against the government in a little war that lasted a few days.” (p.49)</p>

Cabrera Infante emplea aquí expresiones más cercanas a un registro coloquial, incluso cuando ello implica reproducir la pronunciación distorsionada de los personajes (“se ñamaba” y “...’twas his name”). No obstante, esta insistencia en la oralidad del discurso narrativo contrasta con la adición de juegos de palabras sumamente literarios (“anonymous/eponymous”; “scarred”/ “scared”) que no se hallan presentes en el original español:

VAT (1974)	VDT (1978)	VDT (1989)
“Como Cheo Prado, aquí, se mostró un genio de la fotografía y no quiso ser anónimo (Cheo Prado es un artista y no un científico: más Cartier que Niepce) <b>debe repetirse su nombre ahora.</b> ” (p.198)	“Since Cheo Prado revealed his genius as a photographer here and didn’t want to remain anonymous (Cheo Prado is an artist and not a scientist: more Cartier-Bresson than Niepce), his name <b>should be repeated now.</b> ” (p.119)	“Since Cheo Prado revealed his genius as a photographer here and didn’t want to remain anonymous (Cheo Prado is an artist and not a <b>pioneer</b> : more Cartier-Bresson than Niepce), he is <b>nearly eponymus</b> now.” (p.129)
“que en otro tiempo y en otro país habría sido <b>un torero lleno de cogidas.</b> ” (p. 198-199)	“who in other times and in other country would have been <b>a bullfighter scarred with wounds</b> ” (p.119)	“who in other times and in another country would have been <b>a bullfighter scarred but no scared</b> ” (p.129)

De las observaciones anteriores cabe deducir que Cabrera Infante no revisa su texto de acuerdo con una *doxa* traductológica preestablecida; sus decisiones de autotraductor parecen estar supeditadas más bien a lo que él percibe como las exigencias de cada pasaje concreto, lo cual confirmaría la tesis de Oustinoff acerca de la naturaleza esencialmente *trasdoxal* de la autotraducción (Oustinoff, 2001: 23) . Ello no quiere decir, en modo alguno, que su nueva versión no esté cuidadosamente pensada ni obedezca a un plan de conjunto. Además de los cambios microtextuales a los que hemos aludido, Cabrera Infante añade catorce nuevos capítulos que modifican la estructura global del libro. Concentrados en el último tercio, las nuevas estampas históricas inciden en la represión y la violencia ejercidas por el régimen de Fidel Castro. Queda así reflejada la propia evolución ideológica del autor, que pasó de ser un activo defensor de la revolución cubana en la primera mitad de los 60 a adoptar cada vez con mayor convicción el papel de enemigo del régimen, hasta el punto de que el crítico Jacobo Machover considera que, en el caso de Cabrera Infante, “hay dos escritores en uno: el de antes [del exilio] y el de después” (Machover, 2001: 165). En determinados capítulos, los añadidos textuales preceden y anteceden un pasaje que no sufre modificación alguna con respecto a la traducción de Jill Levine (Infante, 1989: 34). En otros, la acumulación de permutaciones, supresiones y adiciones da lugar a una reescritura en profundidad de la versión alógrafa, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

VAT (1974)	VDT (1978)	VDT (1989)
Al otro <b>día</b> los periódicos publicaban fotos de la <b>chambra y de la gorra</b> ahora negras o grises y un croquis del supuesto <b>trayecto del prófugo</b> que era más bien un diseño del laberinto. En realidad la idea le vino esa mañana al muchacho pálido. Quiso ponerla en práctica en seguida y había en su simpleza un toque de azar	The next <b>day</b> the newspapers published photographs of the <b>jacket and the cap</b> , now black or grey, and a sketch of the supposed route of <b>the fugitive from justice</b> which looked more like a blueprint of a labyrinth. In fact, the idea had come to the pale young man that very morning. He had wanted to put it into practice immediately and there	The next <b>morning</b> the newspapers published photographs of the <b>blue shirt, jail denim</b> , and the cap, now black or grey, and a sketch of the supposed <b>route of escape</b> which looked more like a blueprint of a labyrinth: <b>here’s where you get in, here’s where you get away.</b> In fact, the idea had come to the pale young man that very morning. He had

<p><b>simpatico</b> que la hizo triunfar. Pero no hubo plan maestro, ni mapas de fuga, ni complot y <b>fue así de fácil.</b> (154)</p>	<p>was in its simplicity a <b>charming</b> touch of luck which made it a success. But there was no master plan, no escape maps or plots, <b>and it was just as easy as that.</b> (88-89)</p>	<p>wanted to put it into practice immediately and there was in its simplicity a <b>genial</b> touch of luck which made it a success. But there was no master plan, no escape maps or plots. <b>In one word, no maze – though it was of course amazing.</b></p>
--	--	--

Cabrera Infante combina sustituciones léxicas que entran dentro del campo de posibilidades de una traducción alógrafa estándar (“morning” por “day”, “genial” por “charming”), con otras modificaciones, como el juego de palabras “maze”/ “amazing”, que, enteramente ausentes del original, confirman el parentesco entre autotraducción y reescritura. Acaso como una declaración de intenciones, el primer episodio del libro es quizás el que más lejos lleva la transformación de la versión alógrafa previa, como demuestra el cotejo de sus líneas iniciales:

<i>VAT</i> (1974)	<i>VDT</i> (1978)	<i>VDT</i> (1989)
<p>Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las islitas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas.</p>	<p>The islands came out of the ocean as isolated isles, then the keys became mountains and the shallows, valleys. Later the islands joined to form a great island, which soon became green where it wasn't golden or reddish. Islets continued to emerge beside it; now they were keys and the island turned into an archipelago: a long island beside a great round island surrounded by thousands of islets, isles and even other islands.</p>	<p>The island came out of the sea like a <b>Venus land. But there were more islands. In the beginning they were solitary isles really.</b> Then the <b>isles turned into</b> mountains and the shallows in between became valleys. <b>Later the islands joined to form a bigger island which soon was green where it wasn't reddish or brown. The island under the tropic of Cancer was a haven for birds and for fish but it never was good for mammals. The island was actually and archipelago: a longer island near a round smaller island surrounded by thousands of islets and isles and even other islands that later were called keys to the ocean and the sea.</b></p>

La autotraducción de 1989 se aleja tanto de la traducción de Jill Levine como del original español: modifica la sintaxis al privilegiar la parataxis, añade nuevas imágenes de origen mitológico (“like a Venus land”) así como explicaciones zoológicas (“it never was good for mammals”), que, a la luz del resto del libro, adquiere una evidente carga irónica – los hombres, al fin y al cabo, son también mamíferos y serán las principales víctimas de la crueldad de la Historia cubana. Aunque la insistencia en la insularidad constituya el motivo central de los tres *incipit*, en el último la información se halla reorganizada de tal modo que el efecto estético producido difiere considerablemente de los dos anteriores. Queda claro, pues, desde el principio, que, antes que una mera

“revisión” o “corrección” de la traducción anterior, nos encontramos ante una versión híbrida y ecléctica, una auténtica autoheterotraducción que integra el respetuoso literalismo de la versión de Jill Levine junto con una importante labor de reescritura. ¿Por qué Cabrera Infante decide alterar tan profundamente una traducción con la que, once años antes, había mostrado su plena conformidad?

Tras señalar que, “de todas las variedades de la traducción, quizás ninguna es tan infiel como la autotraducción” (Firmat, 2003: 107), Gustavo Pérez Firmat se muestra muy crítico con la traducción de 1989 por considerar que los juegos de palabras que introduce rompen el equilibrio original entre el fondo y la forma. La culpable sería, en último término, “la *hybris*, que, de manera casi inevitable, infunde la autotraducción” (108) o, en otras palabras, el deseo de afirmar a toda costa la “autoridad” del autor sobre el texto traducido. En el mismo sentido se expresa Albert Bensoussan, traductor francés de Cabrera Infante, quien, en su libro *Confessions d'un traître*, no duda en calificar al autor cubano de “tirano de la escritura celoso de su texto”, y añade: “ Hay que entender entonces la mención “traducido en colaboración con el autor” como la reivindicación de una furiosa paternidad. Sí, Cabrera Infante es un padre y un progenitor. Desde entonces siento por Suzanne [Jill Levine] la ternura compasiva que uno siente por una compañera de harem – atrevámonos con la metáfora –, reclusa y explotada, sumisa y desdeñada, objeto del placer y del odio del amo, cuyo tormento más profundo es, por otra parte, ser abandonada por el esposo desconfiado...”<sup>3</sup> (Bensoussan, 1995: 43).

Semejante retrato de Cabrera Infante contrasta vivamente con el que nos ofrece la propia Jill Levine. En su importante libro *The subversive scribe*, la traductora nos presenta su “*closelaboration*” con Cabrera Infante como una relación horizontal hecha de intercambios y sugerencias mutuas en donde la diferencia entre autor y traductor tiende a desdibujarse. Al fin y al cabo, afirma, tanto la creación como la traducción consisten, básicamente, en escoger determinadas palabras y frases en detrimento de otras (Levine, 1991: xiii). Lejos de preconizar para el traductor la posición anónima y sumisa que Bessouan le asigna a ella misma, Suzanne Jill Levine define la traducción como una (sub)versión, no tanto porque la traducción “traicione” irremediamente el original, sino, más que nada, porque revela una versión subyacente que, de alguna manera, ya estaba implícita potencialmente en él (Levine, 1990: 633). Allí donde Pérez Firmat subraya los peligros de la autotraducción, Jill Levine la erige en ideal de todo traductor: “Genios autorizados como Borges, James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov imponen una *autoridad*, al contrario que la mayoría de los traductores, que les permite re-crear, “subvertir” el original – especialmente el suyo. Ofrecen sin embargo un modelo para lo que debería ser la traducción literaria: creación<sup>4</sup>”(Levine, 1991: 7).

Como vemos, Jill Levine también hace referencia a la “autoridad” de los creadores, pero no exactamente en el mismo sentido que Pérez Firmat y Bessouan. Para la traductora estadounidense, la auténtica autoridad no consiste en preservar a toda costa los derechos de paternidad sobre un texto, sino, al contrario, en transformarlo,

---

<sup>3</sup> « Il faut comprendre, dès lors, la mention “traduit avec la collaboration de l’auteur” comme la revendication de cette paternité forcenée. Oui, Cabrera Infante est un père et un géniteur. Depuis lors, j’ai pour Suzanne [Jill Levine] la tendresse quelque peu apitoyée que l’on a pour une compagne de harem – osons la métaphore –, recluse et exploitée, soumise et refusée, objet de plaisir et de déplaisir du maître, le plus grand de ces tourments étant, au demeurant, d’être délaissée par l’époux ombrageux... » [Ma traduction]

<sup>4</sup> “Authorized geniuses such as Borges, James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett and Vladimir Nabokov command an *authority*, unlike most translators, to re-create, to “subvert” the original – particularly their own. They offer an ideal model, nonetheless, for what literary translators should be: creation” (Mi traducción)

en independizarlo del poder tiránico del original – y por ende del creador que lo produjo. Dicho de otro modo: la autoridad sólo existe para el traductor alógrafo, mientras que el autotraductor, ese *self-subverter*, puede prescindir de ella. De ahí que, a pesar de sus posiciones teóricas, Jill Levine exhiba en su traducción de *Vista del amanecer en el trópico* un escrupuloso respeto del original, mientras que Cabrera Infante no tiene ningún empacho en alterarlo y aun, según Firmat, en estropearlo.

La falta de libertad del traductor no se explica únicamente por el *copyright*. El original, para el traductor alógrafo, conlleva una alteridad que instaura una distancia e impone un respeto. El texto es para el (buen) traductor un espacio de diálogo y de encuentro y debe, por tanto, permanecer independiente de su propia identidad. En cambio, en el caso del autotraductor, ese imperativo ético y estético no se da con la misma fuerza. En el último capítulo de *Vista del amanecer en el trópico* se dice que la isla de Cuba estará ahí “después del último indio, y del último español y después del último americano y después del último de los cubanos” (Infante, 1974: 233). La traducción de 1989, publicada poco antes de la caída del muro de Berlín, añade a esta lista: “and after the last Russian” (Infante, 1989: 159). Cabrera Infante (re)traduce desde el presente. Su versión opera una triple actualización: estilística, ideológica, histórica. El hombre convaleciente ha recobrado la salud y puede volver a practicar los juegos de palabras; el antiguo defensor del régimen de Castro se ha convertido en uno de sus más virulentos antagonistas; en el horizonte se perfila el derrumbe general de la ideología que sostuvo la revolución cubana. Mientras que el traductor alógrafo tiende a atribuir a la identidad del autor la misma fijeza del texto original, el autotraductor, sobre todo si practica una autotraducción diferida, sabe perfectamente que dicha identidad es fluctuante e incierta y que, al modificar su propia obra, no hace sino imitar la acción transformadora del tiempo.

¿Debemos concluir de lo anterior que el traductor es un autotraductor frustrado? Sólo si consideramos que el autor también es un traductor frustrado. Seguramente Cabrera Infante colaboró con tanta frecuencia con otros para traducir sus propias obras porque sabía que para conseguir una buena traducción le faltaba una instancia externa que protegiese la alteridad del texto de su propia pulsión recreadora. Así se explica que en su versión de *A View of Dawn in the Tropics* las adicciones más inesperadas coexistan con el respeto escrupuloso de amplios pasajes de la traducción de Jill Levine. Lejos de traducir una voluntad de dominio, la autoheterotraducción resultante muestra la complementariedad de traducción y creación, inseparables como las palabras que con tanto ingenio sabía juntar Cabrera Infante en su insaciable pasión “verbívora”.

## Bibliografía

- Bensoussan, Albert, 1995, *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Cabrera Infante, Guillermo, 1974, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Seix-Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo, 1978, *View of Dawn in the Tropics*, New York, Harper & Row.
- Cabrera Infante, Guillermo, 1989, *View of Dawn in the Tropics*, London, Faber & Faber.



Cabrera Infante, Guillermo, 2011, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix-Barral.

Jill Levine, Suzanne, 1990, « The subversive scribe: translating Manuel Puig », *Meta: journal des traducteurs*, vol. 35, n°3.

Jill Levine, Suzanne, 1991, *The subversive scribe. Translating Latino-american fiction*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press/Saint Paul.

Machover, Jacobo, 2001, *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, Universitat de Valencia.

Oustinoff, Michaël, 2001, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Paris, L'Harmattan.

Pérez Firmat, Gustavo, 2003, *Tongue ties. Logo-eroticism in Anglo-hispanic literature*, New York, MacMillan.

Steiner, Georges, 1972, *Extra-territorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. London, Faber & Faber.