

Domingo Rogelio León: Un tejedor entre lenguas chaima-español. Auto-traducción e imaginarios en constante creación

Digmar Jiménez Agreda

digmar2005@hotmail.com

PGET-NUPROC-CAPES

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen:

La literatura indígena descolonial incorpora mecanismos de traducción y (auto) traducción para recrear la nostalgia de una oralidad perdida. Además de conseguir instaurar la memoria mutilada de los pueblos colonizados durante la elaboración de una escritura híbrida y fronteriza. El objetivo principal de este artículo es reflexionar sobre cómo estas categorías aparecen en el poemario bilingüe *Catador de Cuchillos* (2011) del escritor venezolano Domingo Rogelio León (1935) con apoyo de las teorías de Mignolo (2003, 2014), Bandia (2011), Lepe (2011, 2012) y Viereck (2007) exploraremos los significados que la traducción imprime a la presencia de una alteridad dentro de un diálogo intercultural y translingüístico. Asimismo, analizaremos las estrategias de (auto) traducción y de (re) creación concernientes a las marcas culturales que colocan “lo local en lo global” para finalmente responder ¿es posible restaurar parte del proceso creativo de un autor/traductor de una lengua indígena que resulta la misma persona dentro de la obra editada? Todo un desafío para la crítica genética o de procesos frente a las *estéticas descoloniales* en la pluralidad lingüística y cultural de Latinoamérica.

Palabras clave: Literatura indígena descolonial, traducción poética, auto-traducción, crítica de procesos creativos.

Da voz a escrita: (auto) tradução e (re) criação na poesia bilíngue (chaima-espanhol) de Domingo Rogelio León.

Resumo:

A literatura indígena descolonizada incorpora mecanismos de tradução e (auto) tradução para recriar a nostalgia de uma oralidade perdida e instaurar a memória mutilada dos povos colonizados na elaboração de uma escrita híbrida e de fronteira. Refletir sobre como estas categorias aparecem na obra bilíngue *Catadora de Cuchillos* (2011), do escritor venezuelano Domingo Rogelio León (1935), é o principal objetivo deste artigo. Ao nos apoiarmos em Mignolo (2003, 2014), Bandia (2011), Lepe (2011, 2012) e Viereck (2007) exploraremos os significados que a tradução imprime na presença de uma alteridade dentro de um diálogo intercultural e translingüístico. Desta forma, analisaremos as estratégias de (auto) tradução e (re)criação relativas às marcas culturais que trazem o que é local para um nível global e, finalmente, responder a questão: é possível restaurar parte do processo criativo de um autor/tradutor de uma língua indígena sendo este a mesma pessoa dentro da obra editada? Esse é um grande desafio para a

crítica de processos diante das *estéticas descolonizadas* dentro da pluralidade linguística e cultural da América Latina.

Palavras-chave: Literatura Indígena descolonizada, tradução criativa, autotradução, crítica de processos criativos.

From voice to writing: (self) translation and (re) creation in Domingo Rogelio León's bilingual poetry (Chaima-Spanish)

Abstract:

Decolonized indigenous literature incorporates translation and (self) translation mechanisms to recreate the nostalgia of lost orality. Besides, it manages to restore the mutilated memory of colonized peoples in the making of a hybrid, border writing. The main objective of this paper is to reflect on how these categories appear in the bilingual poetry book *Catador de Cuchillos* (2011), by Venezuelan writer Domingo Rogelio León (1935-). Based on Mignolo's (2003, 2014), Bandia's (2011), Lepe's (2011, 2012) and Viereck's (2007) theories, we will explore the meanings that translation imprints on the presence of alterity within an intercultural and translinguistic dialogue. Likewise, we will analyze the (self) translation and (re) creation strategies concerning the cultural marks that put "the local into the global" to finally answer the question: Is it possible to restore part of the creative process of an author/translator of an indigenous language, in such a way that the author remains the same person in the edited work? This is a big challenge for genetic or process criticism faced with *decolonized aesthetics* in Latin America's linguistic and cultural plurality.

Keywords: decolonized indigenous literature, poetry translation, self-translation, creative process criticism.

De la voix à l'écriture : (auto)traduction et (re)création dans la poésie bilingue (chaima-espagnol) de Domingo Rogelio León

Résumé :

La littérature indigène décoloniale intègre des mécanismes de traduction et d'auto-traduction pour recréer la nostalgie d'une oralité perdue. De plus, elle réussit à instaurer la mémoire mutilée des peuples colonisés à partir de l'élaboration d'une écriture hybride et frontalière. Le but principal de cet article c'est de réfléchir sur la façon dans laquelle ces catégories apparaissent dans le recueil de poèmes bilingue *Catador de Cuchillos* (2011) de l'écrivain vénézuélien Domingo Rogelio León (1935). En s'appuyant sur les théories du Mignolo (2003, 2014), Bandia (2011), Lepe (2011, 2012) et Viereck (2007), on va explorer les significations que la traduction imprime à la présence d'une altérité dans un dialogue interculturelle et translinguistique. De même, on va analyser les stratégies d'auto-traduction et (re)création liées aux marques culturelles et qui mettent « le local dans le globale » pour répondre finalement à la question : ¿est-ce que c'est possible de restaurer le processus créatif d'un auteur/traducteur d'une langue indigène, de sorte qu'il reste le même sujet dans l'œuvre éditée ? C'est un défi pour la critique génétique ou des processus, face aux esthétiques décoloniales dans la pluralité linguistique et culturelle propres de l'Amérique latine.

Mots-clés : littérature indigène décoloniale, traduction poétique, auto-traduction, critique de processus créatifs.

1. Introducción

A la hora de sugerir nuevas perspectivas para los estudios de procesos creativos en la contemporaneidad consideramos valioso usar como referencia la traducción poética de las lenguas–culturas indígenas–. Si partimos de la compleja elaboración de una *estética descolonial* que revaloriza cada vez más la singularidad lingüística y cultural de América Latina con el propósito de construir lo que Mignolo designa como “la pluriversalidad en el campo de lo sensible” (Mignolo, 2014, p. 139) dicha categoría equivale a escuchar y reconocer otras formas de expresar el arte, más allá de la visión neutral de los valores artísticos impuestos por una óptica eurocéntrica para buscar entender lo bello y lo sublime.

Optamos por investigar la obra *Catador de Cuchillos* (2011) del poeta Domingo Rogelio León (1935), indígena venezolano del pueblo chaima, cuya obra crea un discurso híbrido, típico de un pensamiento fronterizo que proyecta a un individuo que vive y existe entre dos lenguas, dos culturas y dos historias tan distintas una de la otra. En este sentido, León interpreta la oralidad perdida de sus ancestros que transcribe en la ortografía chaima en toda la epigrafía del poemario conjuntamente con el registro textual de una poesía escrita en español en cada uno de los poemas. Esta dinámica revela un trabajo de singularización estética que se conecta profundamente con el orgullo y la reafirmación de su identidad en el discurso poético.

En el discurso poético de León los desplazamientos lingüísticos, culturales y semánticos se conjugan en *Catador de Cuchillos* (2011) con la intención de configurar una tercera geografía textual en la que se origina la enunciación del poeta, quien se reinterpreta y (auto) traduce en la medida que expone la huella de una memoria herida. Así construye la voz de una subjetividad heterogénea que habla desde la cicatriz de un dolor colonial, de la herida causada por la situación de olvido a la que se condenó a la lengua y al conocimiento de un pueblo originario del cual también fue parte y al que estuvo atado toda su vida.

La poesía de Domingo Rogelio León representa entonces un instrumento de lucha, resistencia y reivindicación de una identidad lingüística y cultural que configura su propia alteridad. Pero a la vez permite el traslado de lo oral a la textualidad de lo escrito, allí se produce un significado estético y etnográfico que posibilita caracterizar el mecanismo creativo de la autotraducción que sumergida en las marcas culturales actúa para transcribir el pensamiento, la historia y la filosofía de vida de los indígenas chaimas.

Esta reflexión sobre cómo pueden desarrollarse las posibles restauraciones del proceso creativo de un autor o traductor de lengua indígena a partir de la obra escrita pretende advertir sobre cuán necesaria es la perspectiva transdisciplinaria para obtener una convergencia entre los estudios de procesos creativos y otras áreas de conocimiento como la historia, la antropología, la etnografía, la traducción y las ediciones multimedia; por lo que el terreno de los escritores plurilingües y las estéticas

descoloniales permanecen como un campo abierto e innovador para la crítica genética latinoamericana en la era de la cultura global.

2. Del autor: Domingo Rogelio León (1935)

La figura de Domingo Rogelio León constituye en las letras venezolanas una referencia de la poesía indígena contemporánea. Un escritor, investigador y poeta que ha recibido varios reconocimientos por su incansable labor como autor bilingüe. León nunca ha renunciado a emplear su lengua y su cultura materna –chaima– en sus obras, le gusta reconocerse como descendiente directo de los indígenas caribes de la costa venezolana porque nació en una de las serranías del Turimiquire ubicada en el estado Monagas, en la zona nororiental del país, en un pueblo llamado Alto Perú (Caripe) vivió en su infancia hasta los cinco años de edad.

La montaña es el lugar de origen: el espacio de sabiduría ancestral en el que los abuelos y ancianos de la comunidad transmitían las tradiciones, los rituales y las costumbres a los más jóvenes. En esa región, el poeta absorbió los sonidos y las palabras de un idioma que solo los suyos y él utilizaban, una lengua que imitaba y aprendía en la medida en que descubría el orden natural de las sierras y se iniciaba en el conocimiento de la naturaleza para comprender los gestos de los animales, el significado de los árboles y los movimientos del aire. Por esto, su proceso cognitivo de descubrir y enunciar el mundo, de interpretarlo y traducirlo; nació arraigado a la percepción de la lengua y el pensamiento chaima, al deseo de vivir en plenitud y armonía con la naturaleza. De este modo, Domingo León (2012) confiesa cuando evoca su infancia en medio de los chaimas:

Desde que el niño nace sus padres le enseña la sabiduría de la naturaleza y saberes culturales, sociales que él debe aprender y guardar para la vida. Por ejemplo, observar el tránsito de la luna y determinar el momento propicio del día para tomar el remedio; para caminar por la montaña y observar el canto del pájaro; distinguir como suena el viento; percibir los olores del camino y avistar el peligro de los animales (p. 4).

En aquellos tiempos, en el Alto Perú todo y todos se comunicaban en chaima. La única lengua que el escritor conoció hasta que su familia se vio obligada a abandonar la montaña por desalojo de colonos italianos que llegaron a las sierras de Caripe para apoderarse de las zonas más productivas de la región. De allí, los chaimas desterrados de sus campos bajaron a la ciudad y el poeta se convirtió en un habitante más de la urbe global.

Con el tiempo, las dos realidades —comunidad indígena y ciudad—, las dos lenguas, el idioma indígena heredado y la imposición del español occidental lograron converger en la personalidad de Domingo Rogelio León, lo hicieron un hombre de frontera y de intersticios. Con esta perspectiva el poeta construye el lugar de enunciación en su poemario para desplegar el carácter decolonial de su escritura.

3. El chaima: acervo lingüístico-cultural del escritor

La lengua chaima pertenece al sistema lingüístico del Caribe, uno de los tres mayores sistemas de lenguas indígenas de América del Sur, según Meira (2006) este atributo le otorga junto al guaraní y el arawaka el reconocimiento de lenguas primogénitas de la región suramericana. La ramificación lingüística caribeña se extendió por varios países de la región Amazónica: Brasil, Colombia, Guyana Inglesa, Guayana Francesa y Venezuela. En este último país fue una de las primeras lenguas indígenas encontradas en la época de la colonización. Monsoyi (2000) basándose en los estudios de Francisco de Táuste (1888) sustenta que el tronco caribe posee en Venezuela la categoría de lengua madre entre otras lenguas indígenas extendidas por todo el territorio nacional.

Los pueblos caribes se ubicaron en la región central y suroriental de Venezuela, donde el caribe costeño desarrolló dos vertientes principales: el chaima y el cumanagoto. Monsoyi (2004) observa que tanto el chaima como el cumanagoto aunque mantuvieron cierta diferenciación dialectal, sus comunidades consiguieron entenderse, lo que demuestra la existencia de un tronco lingüístico común del idioma caribe con variantes dialectales y particularidades fonético-lexicales según la región de cada población indígena de filiación caribeña. De acuerdo con sus propios estudios de la lengua chaima, Rogelio León (2014) afirma en una entrevista:

Somos una rama caribe. Y los Caribes entraron aquí y fueron dejando pueblos por diferentes partes, por donde fueron pasando y los que se cansaban y encontraban un estado apropiado que les gustará se quedaban y los demás seguían. Así, también pasó con la lengua Caribe y sus ramificaciones, ella se re-inventó. Porque si yo tengo una lengua y cuando llego a un lugar distinto, allí tiene que haber cosas nuevas que yo no conocía, tengo que renombrar. Tengo que re-inventar palabras; tengo que hacer vocablos que no tengo (p. 3).

El chaima y el cumanagoto son lenguas caribeñas de naturaleza oral, pero sus sistemas lingüísticos y gramaticales fueron descritos por los misioneros que vivieron en esas comunidades durante la época colonial. En particular, Fray Francisco de Táuste, quien vivió con los chaimas en el siglo XVII y fue el autor de *Arte y Vocabulario de la lengua de los indios chaimas* (1888). Es importante destacar como argumenta Monsoyi (2004) “todos los textos escritos en caribe costeño proceden o se inspiran en materiales coloniales, lo que significa que la ortografía es totalmente ajena a cualquier tipo de transcripción lingüística y hasta diferente del español contemporáneo” (p. 8).

Es importante resaltar que ese sistema ortográfico asignado al caribe costeño constituye, en términos de Mignolo (2004) “una matriz colonial de poder que se impone para el control de la subjetividad por medio del control del conocimiento” (p. 138), por lo que la ortografía como sistema normativo europeo impuesto resulta no solo ajeno y distante a la expresión oral, sino también a la orientación conceptual que recoge el sentir de los chaimas. Sin embargo, el poeta se rebela y revierte conscientemente las formalidades de la escritura, justo en el momento en que decide transformar la grafía colonial en un mecanismo creativo con la intención de traducir la oralidad y transfigurar la potencia sensorial del idioma indígena en el pasaje de lo oral

a lo escrito dentro de cada poemario. Con el diseño textual de este dispositivo discursivo, el escritor simboliza e interpreta el gran valor artístico y humano de la cultura oral, y en esas representaciones verbales logra expresar la filosofía de vida de los indios chaimas. El autor (2014) describe los propósitos del proceso creativo de su poesía así:

El libro nace para romper con el criterio de decir que existe una cultura homogénea, una visión uniforme para entender todo. Quise que vieran una cosmovisión más profunda de las cosas, que hay un abanico con múltiples visiones, que nosotros, los Chaimas hablamos del amor, hablamos de la muerte, de la locura, de la esperanza, del dolor, hablamos de la vida. De las tristezas del desplazamiento, del desgarramiento de perderlo todo. Allí entra lo social, allí está lo religioso, allí está lo amoroso (p.5).

En el mapa actual de las lenguas indígenas de Venezuela, el chaima representa uno de los porcentajes más bajos. Esta realidad implica una escasa presencia de hablantes dentro del escenario nacional, un factor contraproducente considerando que es un país que contempló favorecer el fortalecimiento y la recuperación de los idiomas indígenas en su Constitución de 1999. Adicionalmente, Venezuela impulsó otras acciones como la promulgación de una ley de idiomas indígenas (2008), la creación del Ministerio del Poder Popular para los Pueblos Indígenas (2007) y promovió el desarrollo de una educación intercultural bilingüe en todo el territorio nacional. A pesar de todas esas circunstancias, en la actualidad el grupo lingüístico caribe-costero atraviesa un proceso de decadencia. Domingo Rogelio León (2014) reconoce la situación lingüística del idioma indígena y admite que en Caripe aún subsisten 37 familias de origen chaima que sigilosamente confiesan la existencia de la nación chaima: “en el pueblo están los Morocoimas, los Azacón, los Taremusas, los Caranamas; en el pueblo están los Jaracabas. Todos indígenas, pero con poquísimos hablantes” (p. 4). La realidad del idioma chaima es que está condenado al olvido y en peligro de extinción: la escasa presencia de los «*hablantes patrimoniales*» anuncia su ocaso y la sentencia de muerte de su cultura, ante esto, el último poeta chaima pretende restituir los imaginarios y auto-traducir las múltiples temporalidades que lo habitan.

4. Del Poemario

El título del libro *Catador de Cuchillos* (2011) simboliza tragedia y muerte; una alusión metafórica al gusto funesto de los colonos italianos que llegaron a las montañas de Caripe para aniquilar a los chaimas y arrebatárles sus tierras. Ese despojo condujo a la migración de todo un pueblo que se dispersó hacia las zonas urbanas del Oriente de Venezuela, tal como lo afirma León (2011) en su poema “Augurio”:

Recuerdo mis aguas, mis candelas, mis arboles
que me robaron junto con mis hijos y mis tierras

(Decía un choto despojado de todo por los terrófagos italianos) (p.42).

En síntesis, podemos decir que la voz indígena inaugura el poema con la grafía que imita a la lengua chaima y consecuentemente su significado es traducido al idioma

español. La visión indígena del choto, palabra con que los chaimas se definen a sí mismos es la protagonista, representa la subjetividad de ese otro-chaima que recrea el concepto ancestral de unión consustancial del hombre con la naturaleza acudiendo a evocaciones nostálgicas que aparecen expuestas en una cadena propia de fórmulas orales repetitivas para posteriormente transformarse en un otro cuando la lengua española invade todo el espacio textual en la segunda parte del poema y crea una representación simbólica de alteridad. No obstante, tampoco existe en esa alteridad una renuncia total a la matriz relacional con la espiritualidad ancestral chaima, sino que prevalece en los recuerdos frente a la categórica profecía de la muerte. La función de esa persistente recreación está relacionada directamente con la necesidad que tiene el poeta de reivindicar la memoria indígena más allá de cualquier funesto destino, de renovar poéticamente el pensamiento chaima y desarticular las lógicas de una mirada única occidental.

El poemario *Catador de Cuchillos* (2011) se divide en cuatro partes que suman un total de sesenta poemas. En esta estructura sobresalen los paratextos, especialmente los de la dedicatoria. En primer lugar, la referencia a la madre del poeta: “a la memoria de mi madre Pastora León Tejedora del linaje en el piélago del tiempo” (p. 11); y, en segundo lugar, el ofrecimiento de la obra al “holocausto de las mariposas” (p. 11) que resulta una alegoría conmemorativa a la época de sacrificios y asesinatos de los chaimas. Si establecemos la relación entre una propuesta y otra encontramos que ambas resumen los significados de la filosofía indígena que resuena en el poemario para deconstruir el carácter colonial eurocéntrico de los grupos hegemónicos de poder.

5. La oralidad

Todos sabemos que la tradición oral representa el patrimonio máspreciado de las comunidades indígenas. Los ritos, cantos, cuentos, mitos, leyendas, sentencias y dichos de los pueblos originarios conforman la génesis de las literaturas indígenas latinoamericanas. Esas formas atávicas que contienen y expresan otra forma de ver el mundo, otra forma de actuar y ser modelan la esencia de la poesía de Rogelio León.

El autor incorpora esas tradiciones ancestrales en la escritura siguiendo las reglas de la composición oral, es decir, reconstruyendo y recreando la oralidad chaima en el código escrito occidental de la lengua española. De aquí surgen las siguientes interrogantes: ¿cuáles son las estrategias a las que acude el escritor indígena para textualizar la materialidad sonora de la lengua chaima en la palabra escrita? ¿Puede la escritura apagar y sustituir totalmente a la palabra que vale por su sonido en la poesía indígena?

Domingo Rogelio León asume su poesía como muchos de los poetas indígenas contemporáneo, reformulando la relación entre el sonido de su lengua materna y el alfabeto occidental para articular un acto transgresor decolonial que quiebre con la mirada unívoca del discurso etnocéntrico y con el absolutismo de que la singularidad estética solo corresponde a la versión escrita. En este sentido, seguimos a Lepe Lira (2012) cuando afirma “la nueva racionalidad implícita en los textos literarios indígenas trastoca la subjetividad y la racionalidad hegemónicas” (p.59).

A pesar de todo lo anterior, la interfaz escritura y oralidad muestra que León acude al sistema de códigos escritos que como ya comentamos siguiendo a Monsoyi (2004) fue un sistema ortográfico colonial que los franciscanos asignaron al chaima para imitar la reproducción de sus sonidos y lo que en términos de Mignolo (2014) representa “una matriz colonial de poder que se impone para el control de la subjetividad por medio del control del conocimiento” (p. 138).

Para visualizarlo mejor, observemos los poemas:

La partida

Kok-Mamue konopo tepre

Yaka ure tekene uyano.

En la tarde la lluvia se queja

Mientras espero

(Decía la abuela Juana, hablando de Ella) (p. 28). **ITandema-kawe-ek enepay ykyeb-ne
ype uyao**

En lo alto de la montaña el primer sol besa mi frente

(El orgullo chaima de madrugar la vida) (p. 47).

Podemos notar que en un primer plano aparece la transcripción gráfica de la oralidad chaima, este recurso fue colocado en negrilla para diferenciarlo del resto del poema y resaltar los niveles de la traducción dentro de cada poema. Un primer nivel meramente de transcripción de fonemas y un segundo nivel traductivo marcado por la autointerpretación. Al restringirnos aquí el análisis de la oralidad, vemos el énfasis que el autor coloca en la grafía inicial como un indicio de las tensiones que según Roberto Viereck (2007) y Luz Lepe Lira (2013) ocurren entre oralidad y escritura en los textos literarios indígenas. Para ambos autores, esa primera gran tensión se produce de acuerdo con la relación sonora de las lenguas amerindias y su respectiva traducción. En el caso específico que nos concierne se percibe que hay un “traslado” de los sonidos del chaima filtrado por la grafía de una fonemática del alfabeto español totalmente distinta a la oralidad original del caribe costeño, esa transcripción gráfica de una normativa europea que alteró y modificó el razonamiento del discurso oral será aprovechada por el poeta indígena para insertar estéticamente las marcas orales de su lengua materna.

En los ejemplos citados del poemario apreciamos también que existe una repetición de fonemas consonánticos, lo cual conduce a pensar que para Domingo Rogelio León esta reproducción estaría muy próxima al vestigio acústico del chaima que él imaginaba que hablaban sus abuelos. Esa sonoridad originaria totalmente intraducible solo posible de recrear mediante una traducción de sentidos y haciendo uso de las formas orales expresadas por medio de repeticiones, de ausencia de conectores, el escaso uso de signos de puntuación y construcciones metafóricas en la estructura de la

lengua española que otorgan la cadencia pausada de la lengua chaima y el poder visual del discurso poético elaborado a partir del imaginario indígena. El poeta nos explica la estrategia que utilizó para incorporar la musicalidad y la lógica del chaima en la escritura bilingüe de su poemario:

Asumí plenamente consciente el manejo de los espacios dentro de cada poema, la tipografía del poema busca suscitar un choque violento entre el epígrafe (escrito en chayma) y la poesía (en español). La lengua chaima es pausada a causa de no tener conectores, el discurso no depende de la sintaxis sino de la imagen. En el poemario, el espacio entre las palabras y su distribución gráfica va en orden con la pausa propia del chayma. Ejemplo: el poema la historia de Adán, constituye un cronograma temporal de un día marcado por la historia del primer hombre (p. 5).

Citamos algunos segmentos del poema “Adán” con la intención de visualizar mejor los planteamientos de León (2012):

Yemue chery Kamaywa

Enká yechereká warayto.

Cerró el sexo como una mariposa

Y amasó al hombre

(Cuento chayma)

6 a.m: hoy ando con los huesos cargados de demonios

ecos de crótalos aturden mis sentidos

tiembla de mi piel de anhelos.

8 a.m: huelo un aleo de pájaros

escudriño la fronda

se me ofrece agridulce la mañana (p. 23).

Se comprueba que existe una lógica espacial del poema construida a partir del cambio de las horas del día, entre las seis y las ocho de la mañana, lo que representaría según el poeta a la cadencia pausada del chaima. Igual existe una transgresión intercultural que se expresa en el título del poema “Adán”, un símbolo del pensamiento religioso occidental que el autor utiliza para incorporar una nueva lectura a partir de la cosmovisión indígena sobre el destino del primer hombre en la tierra, lo que generaría un nuevo relato con la lógica correspondiente a la lengua y cultura de los chaimas, animadas por el perspectivismo amerindio que engloba la posibilidad de transformarse y ser los otros.

La relación oralidad y escritura en el poemario *Catador de Cuchillos* (2011) personifica la expresión del pensamiento fronterizo de Domingo Rogelio León. De acuerdo con Mignolo (2003) el pensamiento fronterizo se enuncia mediante la gnosis fronteriza del pensamiento otro y la lengua otra, tres condiciones que encarna la propuesta estética

del poeta indígena venezolano. Así, como lo explicamos en este fragmento, el escritor incorpora los sonidos del chaima utilizando fórmulas orales y la riqueza metafórica que tienen como fuente las concepciones mágicas y los saberes tradicionales de los caribes de la costa de Venezuela para crear nuevas formas de acercarse al lenguaje y a la vida.

Los poemas de Domingo Rogelio León describen ese pensamiento otro que circula en su obra, que se manifestó para instalar una subjetividad diferente y producir una escritura híbrida, una expresión bilingüe que refleja intersecciones de conocimientos y diálogos entre culturas. Estos son rasgos propios de la poética de aquellos escritores que como el autor venezolano escriben en dos lenguas, viven en la frontera cultural epistémica de dos mundos que le son propios y de los cuales necesitan para reinventar en su obra otras propuestas textuales, otras formas de percibir, pensar y sentir sin olvidar ni renunciar a la memoria ancestral de los pueblos indígenas a los cuales pertenecen y les proporcionan esas diferencias que convergen en un mismo individuo.

Frente a ellos, la escritura nunca podrá invisibilizar de modo íntegro a la palabra, sino por el contrario complementarla para recrear y actualizar la esencia del mundo indígena en una escritura literaria.

6. La memoria: otro rasgo de la oralidad para sortear el olvido

La memoria en los pueblos indígenas es la fuente vital de preservación de la cultura, la tradición y la historia. Todo el universo lingüístico, cultural y cognitivo básicamente se transmite a los jóvenes y niños mediante la oralidad. La pérdida de la memoria equivale a la pérdida de la historia personal; provoca el naufragio de los pensamientos, tradiciones y saberes ancestrales. También arroja al olvido la propia lengua, por lo que el escritor afirma (2012):

La memoria para nosotros es vital. De ella depende la vida, es cuestión de vida o muerte, no hay otra. Desde que el niño nace su padre le enseña la sabiduría de la naturaleza, y esos saberes culturales, sociales él debe aprender y guardar para la vida. Nuestra memoria ancestral es un pasaje generacional que implica un precioso patrimonio a salvaguardar: la palabra sabia del abuelo, la sabiduría del maturrango (piache). Todos los días y en todo momento nos repiten de dónde vienes, tu no olvides esto, es una sentencia permanente para evitar el olvido. Entonces, la memoria es vital para aprender a conocer, porque es perceptiva, sensorial, visual y autobiográfica. Ella es un registro fotográfico inmediato y también el mayor resguardo de nuestra lengua (p. 4).

Las palabras de León dejan clara su intención de recrear y arraigar los vestigios de esa memoria ancestral que remite al valor de la palabra chaima en la manufactura de sus poemas. Para esto, el autor acude a los rasgos de la poesía oral que en palabras de Zumthor (1991) tienen la particularidad de responder al performance de un mensaje poético que simultáneamente es transmitido y percibido por un locutor investido como una autoridad cultural y por los destinatarios que acuden a recibir, a aprender los saberes y la concepción del mundo indígena. Así, el autor caribeño promueve un espacio performático en sus poemas mediante el uso del recurso del discurso indirecto que modifica la sintaxis de la frase y crea el efecto de colocar en escena las voces de los

antepasados chaimas: las palabras sabias de los abuelos, el conocimiento del maturrango (piache), los cuentos del choto, todos estos locutores que resultan transformaciones del yo poético y se presentan como contadores de leyendas, mentores de normas, portadores de la mitología y de las leyendas de los chaimas que los más jóvenes deben conocer y preservar. En este sentido, varios serán los sujetos que actúan como relatores de historias: la abuela Juana, la madre, el chamán chaima, el epato (el brujo). Los poemas de la abuela Juana (2011) son un ejemplo de esto:

Fénices

Wamana chawaná ep-nepuy eská kozpay

Ayer y hoy

duermen en la misma noche

(La vida de la que hablaba la abuela) (p.31).

La palabra que pronuncia la abuela al igual que aquella que puede pronunciar un joven chamán, como por ejemplo: “Del linaje de los dioses, la luz nace en mis ojos (decía un iniciado chaman)” (p.43) son estructuradas en el discurso poético como supuestamente fueron oídas por el poeta, él escribe como escuchó lo que le contaba la abuela, lo que le cantaba la madre y le decían los chaimas más ancianos de la comunidad. Ese juego de voces que circulan contando la sabiduría propia del pensamiento chaima genera un efecto polifónico en el texto que a su vez opera como un reflejo de la modalidad de boca en boca de la historia local del pueblo caribeño hasta llegar a los oídos de las generaciones más jóvenes. Al reflexionar cómo el autor se posiciona con respecto a la creación de estos efectos de oralidad con los cuales reelabora la memoria ancestral para remendar sus heridas y sanar, León (2012) confiesa:

Ahora, ¿qué es lo que hay en mí? Yo hablo con un poco de lagunas, yo no te hablo la lengua con fluidez como la hablaba mi madre, mi abuela, mi bisabuela. Imposible. Pero, conservo en mi memoria muchas de las cosas de la abuela, de las cosas que ella decía en chaima. Todo esto me sirve cuando escribo para fijarme en la construcción de los sentidos, no desde el punto de vista lexical, sino semántico y de la estructura del idioma. La traducción poética del chaima me ha llevado a ser más consciente del proceso de construcción lingüística del chaima, sus particularidades con respecto a las voces, a la carencia de los conectores y a los giros peculiares del verbo (p. 4).

El poder de la palabra encarna un potencial mágico en las poblaciones de tradición oral, con la palabra se condena y se castiga, pero también se otorga nueva vida. Viereck (2007) reconoce como componentes de la literatura indígena al animismo (alusivo a la personificación de los objetos); la alteración (como la posibilidad de transmutarse y volverse otro) y la somatización (como la incorporación de los sonidos en el texto). Estos tres elementos están presentes en el poemario *Catador de Cuchillos* (2011). Específicamente aludimos a dos poemas en los cuales se destaca la presencia animada del demonio como de los fenómenos naturales, el trueno y el relámpago, que tienen el poder de ocasionar caos espiritual a los chaimas en la medida que pueden asignarle un nombre o secuestrar el propio, lo que culturalmente corresponde a perder

lo más sagrado que cada indígena guarda consigo. Esa relación mágica entre uno y otro genera las transformaciones que conectan con el mundo espiritual y colocan en evidencia las variaciones de un individuo que dentro de sí mismo puede ser uno múltiple. A continuación, algunos ejemplos (2001) de esto:

A

Yurykan ytu ytaz yechet royan

Techerepaze ykuar yokutaz

El demonio me dio su nombre y asustado lo tiré al río

(Me dijo un frustrado aprendiz de maturrango) (p. 59)

E

Eure akaramaprá o-yechet muntepó

Ymerur y epé ywekyú

No pronuncies tu nombre

Cuando el trueno huye del relámpago.

(Perder el nombre indígena, perder el cielo) (p. 61).

Escribir al lado de la memoria es retener los cantos, los ritos, las sentencias, los cuentos, los aforismos y las máximas de los chaimas. Estos figuran en todo el poemario como formulaciones de la oralidad que se retextualizan en la escritura y sus características fundamentadas en la brevedad garantizan según las tradiciones de las comunidades orales que los más jóvenes conserven los preceptos de la vida de los ancianos para pasarlas a las futuras generaciones. Es esa condensación de lo breve que creemos ayuda a Domingo Rogelio León a reelaborar las expresiones del pensamiento indígena que alguna vez escuchó de su comunidad y que hoy en su escritura le gustaría transmitir a las nuevas generaciones, tomemos a manera de ilustración el poema “Elegía para elegidos”:

Ata Zyz apoto pra

Está en tinieblas la casa del sol

(Sentencia del chamán) (p. 76).

En este texto, el poeta retoma el dictamen del chamán e introduce un marco referencial a la filosofía y creencias de los chaimas. Es el pronunciamiento del sacerdote indígena en relación con la causa que entristece al dios Zyz (el sol), deidad

principal de la mitología chaima y de la cual se consideran hijos. Para ellos, la tristeza de Zyz produce la oscuridad del día, lo que simbólicamente equivaldría al eclipse del pueblo chaima.

Si observamos minuciosamente el libro *Catador de Cuchillos* (2011), la escritura nunca podrá invisibilizar de modo íntegro a la palabra, sino por el contrario complementarla para recrear y actualizar la esencia del mundo indígena en una escritura literaria. De modo que la reformulación de la oralidad chaima en el alfabeto occidental inaugura espacios de traducción. Según Bandia (2011,) la interfaz escritura-oralidad producida en la trasposición textual genera una forma de traducción intersemiótica (traducción propia)¹. En la misma perspectiva, Bandia (2008) distingue varias prácticas relacionadas con la traducción: recreación, transcreación, escritura intercultural y traducción apropiada; pero en este caso, la autotraducción aflora como el bien más cuidado del poeta, puesto que constituye el pleno derecho a su libre creación

7. La autotraducción: un tercer espejo de analogías

La literatura indígena contemporánea hispanoamericana aparece como una expresión híbrida, se asume como un producto bilingüe que tiene detrás de sí un doble proceso de construcción hilado en las tramas de lo sensible, lo cognitivo, de las analogías y de una profunda necesidad de comunicación. En el poemario *Catador de cuchillos* (2011), el primer inciso recoge las sonoridades de la lengua nativa a cargo de un autor que escribe y concibe su obra a partir de las formulaciones de los ritmos, el estilo y de la lógica de su lengua materna. Con este procedimiento, el autor revitaliza la cosmogonía, las leyendas y los episodios de la historia local del pueblo chaima al que pertenece.

Esa primera referencia se limita al uso comunitario, en una segunda referencia la traducción a la lengua española se hace necesaria para poder llegar a una diversidad de lectores, de este modo aquel primer autor que comienza todo se transforma en traductor de sí mismo y se hace conscientemente doble creador.

La autotraducción de los escritores indígenas se manifiesta como una forma de subversión estética en la que los autores aprovechando el prestigio del español americano en el mercado global de las lenguas elaboran y proponen nuevas obras e incluso nuevos géneros que le permitan reivindicar la pluralidad lingüística y la diversidad de saberes. En este sentido compartimos la opinión de Ximena Jordán (2013):

Desde un punto de vista estético, más que traducir sus creaciones literarias, lo que hacen los escritores indígenas son dos versiones de su creación inicial; una versión en su lengua indígena y una versión en la lengua occidental a la cual la quieren comunicar. Son como dos variaciones musicales teniendo como base los mismos compases; no son “lo mismo” sino que se

¹ “Post-colonial literatures* have been characterized by the orality/writing interface, a textual transformation which can be described as a form of intersemiotic translation” (Bandia, 2011/2008, p. 111).

complementan para comunicar el mismo contenido (o al menos el mismo contenido de base) pero con formas estéticas distintas. Y esto, a mi juicio, engrandece y complejiza la creación literaria indígena, al menos para la percepción de los lectores occidentales (s/p).

Es lo que sucede con las versiones de Domingo Rogelio León, sobre todo cuando él explica cómo surge la composición del poemario y las decisiones que como autor y traductor se vio obligado a tomar durante la elaboración de su escritura (2014):

Primero pensé escribirlo todo en chaima, pero no me agrado. ¿Quién lo leería? Después pensé en la traducción de los poemas, tampoco me convenció. Entonces, me gusto escoger el ángulo del Chotoprak (indígena) para levantar e izar el alma del chaima en una imagen poética limpia y moderna, que me permitiera, por un parte, reflejar la visión del chotoprak en lengua chaima en los epígrafes, seguidos de la intervención de otra voz, la del traductor de los epígrafes; para insertar otra tercera, que tejiera los significados de cada pensamiento del chaima en una escritura poética, nítida concebida como un artificio estético lo más cercano posible a la poesía del chaima (p. 5).

En el caso del poeta indígena podemos diferenciar un primer arranque del proceso creativo, cuando el autor piensa escribir todo el texto en su lengua nativa. No obstante, aflora el problema de la recepción y de pensamiento en el lector.

En un segundo momento irrumpe la idea de la traducción plena de los poemas que invisibilizan a la lengua y la cultura chaima, opción que también descarta. Finalmente logró encontrar la forma de conciliar los significados del pensamiento chaima y su respectiva cadencia con los patrones estéticos del lenguaje literario de la poesía occidental contemporánea. Esa zona fue justamente la de las orillas, la de los intersticios en que se encuentran las dos concepciones de vida y dan origen a un tercer espacio de horizontalidad dialógica intercultural y translingüística en el cual las lenguas en contacto y la visión del otro se invaden constantemente generando el proceso de la autotraducción. Los bordes y las orillas que se presentan en los epígrafes de los poemas son visualizados por el escritor (2014) como la tercera geografía de su poemario:

Los epígrafes nacen como esa orilla intermedia de un territorio donde confluye la escritura del chaima con su correspondiente traducción, y con la escritura poética donde transita la visión del criollo. En ese intersticio, quise re-escribir poéticamente la lengua chaima ante la amenaza latente del olvido (p. 6).

La traducción de la huella acústica de la lengua indígena al código verbal en cada epígrafe inaugura como Paul Bandia (2011) reconoce un trasvase intersemiótico. De este se desprende la tercera parte del poema que funcionaría como una transcreación de las distintas temáticas introducidas en los epígrafes y vendría a representar el espacio de la autotraducción propiamente dicha, el del texto escrito en español, recreado, reelaborado y retextualizado lingüística y conceptualmente por el autor indígena; que inmerso en un proceso de negociación traductológica crea analogías y efectos desde la vivencia cultural y lingüística de dos mundos que le son propios. Por tanto, la autotraducción es esencialmente un acto creativo que nace de las formas de un pensamiento preliminar, e intermedio que se expresa en una escritura híbrida que pertenece a un movimiento reverberante y rizomático cuya enunciación se construye a

partir del desvío, de los desplazamientos de un mismo individuo que escribe y traduce conscientemente marcado por lo transitorio, por su doble naturaleza lingüística y cultural.

La poeta y traductora indígena Irma Pineda (2013) advierte que la autotraducción es una cuestión más de búsqueda de efectos y analogías que de equivalencias. Entiende que en ese proceso translato solo se consigue retener imágenes, pensamientos y emociones de mundos culturales diferentes que únicamente se reflejan a partir de la invención del propio autor (2013) que vierte su obra en otra lengua por lo que sustenta:

En este sentido quizá nos acercamos más al concepto de Paul Valéry cuando menciona que la traducción es “producir con medios diferentes efectos análogos.” Si bien entre un idioma y otro no logramos el traslado de las palabras, al final nos queda la idea, los sentimientos, las emociones...nos quedan dos imágenes que buscan ser espejos.

Soria (2014) considera que el autor actúa como un mediador cultural, dado que con su biculturalidad y bilingüismo hilvana las semejanzas más cercanas entre los referentes culturales de una lengua y otra alcanzado que estos aparezcan traducidos de forma metafórica y pragmática, lo que evitaría la pérdida de muchos significados en medio del camino. El lector del poemario *Catador de Cuchillos* (2011) no conseguiría por sí solo descubrir toda la simbología del pensamiento chaima si el autor no le brindara una interpretación de esa cosmovisión indígena dentro de un marco de referencias globales. Además, hace un llamado a la ecología como principio de vida, uno y otro aspecto son inseparables de la filosofía de los pueblos indígenas. A modo de ilustración visualicemos el siguiente texto (2011):

Sísifo

Zyz chotoko chayma dyope actayao

Parawa emupra tandemá

Zyz, dios chayma, se levanta en el mar

Y se acuesta detrás de la montaña.

(Credo chaima)

Limpio el camino al canto de la aurora

empuño el sol y lo guardo en el bolsillo

recojo la mañana

y encomiendo mis pasos

miro

por las grietas que pretende el día (p. 75).

En el poema “Sísifo”, el autor-traductor trabajó a partir de las similitudes que encontró entre la historia de la deidad griega y el dios chaima Zyz, que de acuerdo con la mitología de su pueblo fue condenado a vivir detrás de las montañas. Pero existe una actitud conscientemente lúdica de la que Domingo León se vale para elaborar una transgresión intercultural produciendo una versión personal del mito occidental de Sísifo relacionado con las narraciones de la mitología chaima.

En la actualidad, el tema de la auto-traducción en el marco de las literaturas poscoloniales y decoloniales ha generado numerosas discusiones. Autores como Parcerisas (2002) resalta “que lo excepcional de este tipo de traducción es la autoridad con que cuentan los traductores en calidad de autores de la obra original: el pleno derecho a libre creación con respecto al traductor convencional” (Parcersisas citado en Soria, 2014, p. 3). En cambio, otros como Tanqueiro (1999) hablan de un “traductor privilegiado o en situación privilegiada” (Tanqueiro citado en Soria, 2014, p.4) y autores más cercanos a nuestros intereses como Viereck (2007) y Lepe (2013) remiten al problema de la autoría individual o colectiva cuando se habla de escritores indígenas.

A nuestro parecer el poeta-traductor de la literatura indígena gozará de una doble condición. Por un lado, encarnará siempre una voz colectiva, un vínculo comunitario que lo enraíza a sus orígenes colocándolo como mensajero de una lengua-cultura ancestral de América. Al mismo tiempo que es un creador con un potencial individual de transformar y singularizar estéticamente tanto una y otra lengua porque ambas son suyas, las conoce y domina, y con estas concibe su propia obra de arte que implica asumir la auto-traducción como una necesidad y como una actividad de permanente creación.

El libro *Catador de cuchillos* (2011) demuestra las observaciones de Silvano Santiago (2000) cuando reconoce que la mayor contribución de Latinoamérica para la cultura occidental procede de la destrucción sistemática de los conceptos unidad y pureza, que pierden el contexto de su significado en la medida en que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma y se difunde².

El discurso híbrido del poeta venezolano inserta la huella del pensamiento indígena en el sistema lingüístico occidental colocado al servicio de la riqueza oral del pueblo chaima. En esta perspectiva, la autotraducción se asume como una experimentación lingüística creativa e interpretativa de un ser de fronteras y que además se revela para transfigurarse en parte de las estéticas transculturales que determinan el capital simbólico del arte en América Latina.

² Traducción propia de segmento del texto de Silvano Santiago: “O elemento híbrido reina. A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, a medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz” (Santiago, 2000, p. 16).

8. ¿Procesos creativos, autotraducción y recreación de lenguas indígenas? La búsqueda de posibles respuestas en la era digital

La posibilidad de rastrear el proceso creativo en la autotraducción y recreación de las lenguas indígenas nos condujo a obtener más dudas que certezas. Sin embargo, nos permitimos elucubrar sobre esta temática, en primer lugar, por razones estrictamente personales; pero también porque cada vez se reivindica más la pluralidad cultural, lingüística y epistémica de Latinoamérica. A esto se le suma la necesidad de sondear nuevas perspectivas de investigación en el campo de la crítica genética suramericana, incorporando el estado actual del libro y la edición.

En el caso de los poetas y narradores indígenas, el investigador siempre tendrá acceso a un texto traducido, bilingüe y bicultural escrito por quien a su vez es el autor-traductor. En este sentido desconocemos como sucedió el tránsito de lo oral a la escritura y varias interrogantes surgen para quien pretende hurgar en el proceso creativo de la auto-traducción: ¿existió una primera versión en lengua indígena?, ¿fueron siempre dos versiones diferentes? y ¿cómo procedió el autor a recordar y a anotar sus recuerdos, los sonidos de una lengua materna que muy pocos hablan? Son interrogantes sin respuestas acertadas todavía. Sin embargo, en el caso de Rogelio León tenemos una oralidad del chaima que casi perdida él recrea y re-interpreta en la medida en que la transforma en escritura dentro del proceso de creación de lo que será la obra futura. En este sentido, se confirma la famosa frase de Borges que afirma que el original no existe y solo se trabaja con versiones.

La situación en el caso de los escritores indígenas es que se tiene poco acceso al archivo pretextual que acompaña su producción. Resulta difícil para el geneticista constatar si evidentemente ellos escriben por versiones o realizan en forma paralela los actos de escribir y traducir en la elaboración del mismo texto. De manera que el crítico de procesos creativos solo conoce los mecanismos de producción estética a partir del libro editado. Ahora bien, como el desafío es buscar en los bastidores de la creación de la literatura indígena contemporánea, sostenemos que para analizar de qué forma opera la materialización de los sonidos al alfabeto occidental y apreciar los performances de las literaturas orales es necesario retomar el camino que muchas editoriales han iniciado en América Latina, transformar las ediciones bilingües de autores indígenas en ediciones genéticas multimedia.

En las ediciones genéticas multimedia cobran importancia los archivos sonoros de la lengua indígena, la cadencia de un idioma ancestral que puede transmitirse con la propia voz del escritor que lo traduce. Pero, además, la incorporación de entrevistas, fotografías y videos como instrumentos etnográficos que auxiliarían la reconstrucción del contexto de la comunidad y de la lengua indígena, los protagonistas de la obra y la atmósfera que envolvió la creación del poeta-traductor indígena.

El interés por restaurar el trabajo de reinención estilística de los sonidos de las lenguas indígenas en el código escrito responde al planteamiento de Bandia (2011) en cuanto a

la oralidad como foco de investigación multidisciplinaria. Una exigencia que el geneticista debería asumir en la línea de la transdisciplinariedad a partir de la confluencia de distintos saberes y conocimientos como la antropología, la traducción, la literatura, la etnografía, la historia, los estudios literarios, las epistemologías del Sur y la tecnología. En consecuencia, la interfaz oralidad y escritura como presencia de la literatura descoloniales conducirán al crítico de procesos creativos latinoamericanos a cumplir con el rol de un curador digital que participaría activamente en la edición genética multimedia de las literaturas indígenas contemporáneas.

Una posible forma de encontrar respuesta a la interrogante ¿procesos creativos, autotraducción y recreación de lenguas indígenas de escritores bilingües? Podría radicar en las soluciones de ediciones genéticas multimedia en interacción con la edición de soporte-papel para alcanzar un público más amplio. La apuesta es revitalizar la tradición oral de las literaturas indígenas aprovechando las herramientas digitales que la realidad global ofrece. Y de esta manera otorgar mayor dinamismo a la alternancia oralidad y escritura, incluyendo la vinculación del texto con las circunstancias de su producción y con el trabajo del escritor-traductor.

El desafío consiste en reunir e integrar las obras impresas con las ediciones o recursos digitales multimedia con el propósito de reconstruir la dinámica de la autotraducción y recreación de las lenguas indígenas. Al mismo tiempo se aspira contribuir con la preservación del patrimonio lingüístico-cultural de los pueblos originarios de América en la era de la cultura global.

9. Coda

En la actualidad, la influencia de las nuevas tecnologías y los recursos multimedia en los procesos creativos de las diferentes artes es eminente e incide significativamente en la evolución de la crítica genética, puesto que ahora más que nunca debe no solo reconocer los desafíos de trabajar con la complejidad del quehacer artístico, sino que también debe replantearse nuevas herramientas conceptuales y metodológicas considerando los avances en la edición.

Si antes el recurso más codiciado por el geneticista eran los archivos de escritores —los manuscritos o los documentos en proceso—, hoy es más frecuente encontrar que la huella de la creación se despliega en el mundo seductor de las tecnologías digitales, es decir, ahora aparecen otros horizontes para el estudio del trabajo creativo en un mundo versátil. Con los soportes digitales, los procesos creativos adquieren otra materialidad técnica que muchas veces forma parte de redes o circula junto a los libros; sin embargo, también es posible que la edición multimedia incorpore el material pre-textual de la obra impresa.

La utilización de la tecnología como herramienta de apoyo permite descubrir lo que se esconde detrás de lo escrito: todo un teatro de pensamiento, percepción, creatividad y sensibilidad, escritura e imaginación que escolta el trayecto de elaboración artística; pero

que ahora se proyecta y transmite en aplicaciones, enlaces, combinaciones de lenguajes, de códigos y símbolos que otorgan dinamismo a la fabricación de la escritura y promueve que los lectores se involucren en los secretos más profundos de la creación.

Podemos decir que la obra *Catador de Cuchillo* (2011) de Domingo Rogelio León permitirá una nueva experiencia a los lectores en la medida en que su reedición reúna también una edición multimedia acompañada de archivos sonoros, imágenes, videos y fotografías que revaloricen la oralidad de la lengua indígena chaima y ambienten el discurso poético del artista. Se pueden concebir nuevas definiciones y desafíos para el rol del artista; para el papel del investigador de procesos creativos e inclusive para el lector frente a un contexto digital, en el que la escritura consolide cada vez más su intrínseca naturaleza de arte en movimiento y ahora de discurso hipertextual en la dimensión multimedia de nuestro presente. Sin duda, estamos ante una evolución de la crítica de procesos.

Referencias

- Bandia, P. (2011). Orality and translation. En Yves Gambier e Luc van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 108-112). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bandia, P. (2008). *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Londres / Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jiménez, D. (2014). Diálogo con Domingo Rogelio León: el último poeta de la lengua indígena Chaima. *Revista Sures*, (3). Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/article/view/159>
- Jordán, X. (2013). Literatura Indígena Contemporánea. Singularidades y desafíos. *Escáner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, (156). Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/6865>
- León, D. R. (2011). *Catador de cuchillos*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- Lepe, L. L (2012) *Giro decolonial y pensamiento fronterizo en la literatura indígena contemporánea de México*. Nueva Época, 1.
- Lepe, L. L (2013) *Oralidad y Escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: Prodi-CNCA.
- Meira, S. (2006). A familia lingüística Caribe (Karib). *Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI*, 3, xx. Recuperado de http://etnolingüistica.wdfiles.com/localfiles/journal%3Afunai/meira_2006_familia_Karib.pdf
- Mignolo, W. (2003) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2014). *Una concepción descolonial del Mundo*. Argentina: Ediciones del signo.
- Monsoyi, E. (2000). *Manual de lenguas indígenas de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Monsoyi, E. (2004). *Experiencias recientes de revitalización lingüística en la Venezuela indígena*. Barcelona. Recuperado en enero 25, 2016, de <http://aulaintercultural.org/2006/09/12/experiencias-recientes-de-revitalizacion-linguistica-en-la-venezuela-indigena/>
- Parcerisas, F. (2002). Sobre la autotraducción. *Revista Quimera*, 210 (1), 13-14.

- Santiago, S. (2000). O entre lugar do discurso latino-americano. En *Uma literatura nos trópicos* (pp. 9-26). Rio de Janeiro: Rocco.
- Soria, O. (2014). *El proceso de autotraducción in mente en Amor de Baobá de Suleiman Cassamo: un estudio exploratorio*. Barcelona. Recuperado en enero 28, 2016, de http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Mertixell_Soria_Orti-1042
- Tanqueiro, H. (2002). *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Táuste, F. (1888). *Arte y Vocabulario de la lengua de los indios chaymas, cumanagotos, cores y otros diversos*. España, Leipzig. Edición facsimilar.
- Viereck, R. (2007). Oralidad, escritura y traducción: Hacia una caracterización de la nueva poesía indígena de México y Guatemala. *Latin American Indian Literatures Journal*, 23 (1), 1-26.
- Zumthor, P. (1991) *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus