

Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins¹

Andrés Arboleda Toro

andres.arboleda85@gmail.com

Universidad de Cundinamarca, Colombia

Resumen:

Tras analizar una selección de poemas que Bent Robinson, Williams Jessie y Ramírez Dawkins escribieron en inglés o en anglo-kriol y tradujeron al español, se busca, en primer lugar, entender el mecanismo de divergencia y convergencia de estos textos autotraducidos y, en segundo lugar, analizar algunos de los posibles factores que hacen que estas producciones rizomáticas ocupen una posición periférica dentro del polisistema literario colombiano, tales como los procesos de edición y difusión, la episteme monolingüística de la región o el debut del kriol como lengua literaria.

Palabras clave: autotraducción, semiautotraducción, poesía caribeña multilingüe, polisistema literario, protoescritura.

Translation and diffusion of multilingual raizal poetry at national and international levels: a study of the works of three San Andean poets: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie and Juan Ramírez Dawkins

Abstract:

After studying a selection of poems that Bent Robinson, Williams Jessie and Ramírez Dawkins wrote in English, or in a mixture of English and Islander Kriol, and translated into Spanish, we aim at, first, understanding the mechanisms of divergence and convergence of these self-translated texts and, second, at analyzing some of the possible factors that make these rhizomatic productions occupy a peripheral position within the Colombian literary polysystem, such as the publishing and diffusion processes, the monolingüistic episteme of the region or the debut of kriol as a literary language.

Keywords: self-translation, semi-selftranslation, multilingual Caribbean poetry, literary polysystem, proto-writing.

1. Este artículo hace parte de la investigación “Autotraducción y semiautotraducción en el Gran Caribe” apoyado por la Universidad de Cundinamarca.

Traduction et diffusion nationale et internationale de la poésie raizal multilingüe: une étude de l'œuvre de trois poètes de San Andrés : Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie et Juan Ramírez Dawkins

Résumé :

Après un analyse d'une sélection de poèmes que Bent Robinson, Williams Jessie et Ramírez Dawkins ont écrits en anglais ou en anglo-kriol et qu'ils ont ensuite traduits en espagnol, on cherche, en premier lieu, à comprendre le dispositif de divergence et convergence de ces textes autotraduits et, en second lieu, à analyser quelques-uns des facteurs possibles qui font que ces productions rhizomatiques occupent une position périphérique dans le polysystème littéraire colombien, tels que les processus d'édition et de diffusion, l'épistémè monolingüistique de la région ou le début du kriol comme une langue littéraire.

Mots-clefs: autotraduction, semi-autotraduction, poésie multilingüe des Caraïbes, polysystème littéraire, proto-écriture.

1. Introducción

Dentro de la literatura raizal existe un cierto número de producciones literarias en dos o más versiones que aparecen generalmente en la misma publicación. Estos textos multilingües, que hacen parte de delgados poemarios, libros de cuentos o incluso antologías de poesía, siguen siendo uno de los aspectos menos estudiados de la literatura isleña colombiana. Algo agrava esta situación y es que, en estas publicaciones, o no hay ningún tipo de información paratextual sobre la génesis traductiva de cada uno de los textos incluidos, es decir, sobre qué versión precedió a otra y sobre quién llevó a cabo la traducción, o la información que aparece es confusa.

Así, una de las prioridades de nuestro trabajo ha sido hacerle seguimiento a la génesis traductiva de estas obras bi o multilingües. Hemos procedido entrevistando directamente al autor o, en el caso de que esto no fuera posible, a personas involucradas en la publicación de sus textos.

En el caso de Juan Ramírez Dawkins, pudimos determinar que los textos fueron inicialmente escritos en inglés, en kriol o en una mezcla de ambas lenguas y que, aunque algunos fueron autotraducidos, la traducción de la mayoría fue un producto de un trabajo colaborativo entre Oakley Forbes y el autor, es decir de un proceso de "semiautotraducción", concepto acuñado por Dasilva (2016, p.16) para hablar de un tipo de proceso en que el autor y un traductor llevan a cabo juntos el trasvase del texto a otra lengua. Alciano Williams Jessie, en cambio, escribió sus textos en inglés y tradujo todos sus poemas primero al kriol y luego al español. En cuanto al único poema bilingüe de Bent Robinson, *God Give Us Men/Dios dadnos hombres*, incluido en dos destacadas antologías de poesía colombiana, la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, publicada por el Ministerio de Cultura (2010) y el primer tomo del libro *Poesía colombiana del siglo*

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

XX escrita por mujeres (2013), se pudo deducir de la información que nos dio Guiomar Cuesta Escobar, compiladora junto con Alfredo Ocampo Zamorano, de ambas antologías, que el poema fue escrito originalmente en inglés y traducido por ella al español².

Denominamos a estas producciones como bi o multilingües partiendo de la perspectiva de Hokenson y Munson en su libro de referencia sobre la autotraducción titulado *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation* (2007) en el que definen el texto bilingüe como un texto autotraducido (p.1) distanciándose del concepto de bi o multilingüismo literario que desde los planteamientos de Forster (1970) y de Steiner (1975) ha sido utilizado para hablar de textos en los que se mezclan dos o más lenguas diferentes. Es, pues, el primer sentido en el que nos queremos focalizar en este trabajo, aunque adaptamos el concepto para el contexto raizal en que los autores se traducen a más de una lengua y en el que trabajan en estrecha colaboración con otro traductor.

No obstante, a pesar de nuestro interés por establecer la génesis traductiva de estas obras multilingües, es necesario estudiarlas desde una perspectiva que vaya más allá del comparatismo que, según Hokenson y Munson (2007), parte de la concepción temporal de la traducción propia de los estudios tradicionales que se focalizan en la secuencia original-traducción y se limitan a hacer un inventario de las diferencias entre las versiones de estas obras (p. 2). Para las autoras esta perspectiva comparatista temporal se ha convertido incluso en uno de los obstáculos para comprender el texto autotraducido en toda su dimensión (p. 206). Las autoras proponen superar la perspectiva temporal y pensar la autotraducción como una práctica que enlaza espacios culturales y audiencias (p. 206-207), en consonancia con el giro epistemológico que desde los años noventa ha reintroducido el concepto de espacio en las ciencias humanas y sociales.

Así, desde el modelo de espacios de audiencia esbozado por Hokenson y Munson y que sigue de cerca el modelo de espacialización transcultural que Harsha Ram (1995) propuso en su trabajo sobre poesía rusa y traducción, es posible entender los mecanismos de divergencia y convergencia de la auto o semiautotraducción. Desde estos enfoques, las transformaciones propias de los textos auto y semiautotraducidos adquieren una nueva luz. Para el caso de los autores isleños, hay que partir del hecho de que estos autores transitan entre diferentes culturas por razones sociohistóricas y políticas. Al traducir a una o más lenguas de su repertorio lingüístico-cultural (el español, el kriol o el inglés) resitúan el texto en uno de sus espacios culturales, es decir, lo redirigen a otro de sus lectorados posibles inmersos en esos espacios lingüísticos y culturales.

2. G. Cuesta Escobar. Correo electrónico, 25 de abril de 2018.

La autotraducción continúa siendo un campo muy poco estudiado en América Latina y en el Caribe, áreas fundamentalmente multiculturales y plurilingües. Sin embargo, en los planteamientos de los que en la región han pensado el mestizaje, podemos encontrar pistas para ahondar en la propuesta de Hokenson y Munson y, por qué no, ver los hilos del revés de esa poética del autor raizal que se traslada entre sus múltiples espacios culturales.

Desde el Caribe, Glissant (1997/2006), por ejemplo, desarrolló su concepto de “criollización”, proceso de mezcla siempre en movimiento en el que se establece una “relación entre dos o varias “zonas” culturales convocadas en un punto de encuentro” (p. 28), tal como ocurre en las lenguas criollas en las que resuenan opacos y distorsionados hablars venidos de otras zonas lingüísticas. Pero esa relación no es en modo alguno armónica ni homogénea sino conflictiva y fracturada (p. 27), imagen histórica e “imparable” (p. 28) de esos encuentros, rechazos, choques y mezclas que se dieron y se dan en el Caribe y que no resultan en una identidad disuelta, única sino en una “identidad-rizoma” (p. 25), una identidad que pone en relación, que encara, que difracta en lugar de fundirse en “trastornadoras paralizaciones del ser” (p.28) es decir en una identidad nueva. Bajo esta perspectiva es posible pensar que la multidiscursividad³ de los autores sanandresanos radica en que sus textos, al igual que sus identidades, son rizomáticos, textos que se ramifican en otros textos a medida que son trasladados a otras zonas lingüísticas pero que siguen una misma línea (la línea de la obra) a pesar de sus distancias y diferencias.

Resulta llamativo que el planteamiento de Glissant está en concordancia con la noción de lo *ch'ixi*, propuesta por Rivera Cusicanqui (2010) para hablar de la identidad mestiza de los pueblos latinoamericanos y que Stocco (2017, 2018) ha reinterpretado en sus análisis de la autotraducción de las literaturas de autoría indígena. Para Rivera Cusicanqui (2010), dentro del espectro polisémico de la noción aymara de lo *ch'ixi* cabe la de “mezcla abigarrada” (p. 69) propia del mestizaje que, contrario a la de *hibridez*, que implica una mezcla en que se disuelven las culturas precedentes, “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (p. 70).

Para Stocco (2017), la autotraducción como práctica cultural de autores mapuches contemporáneos es la manifestación estética y literaria de lo *ch'ixi*, espacio que acoge las atracciones, fricciones, rechazos y transformaciones de culturas antagonistas sin disolverse en una síntesis sino manteniéndose perpetuamente en esa yuxtaposición (p. 142). De esta manera, lo *ch'ixi* recubre tanto la identidad como las prácticas culturales

3. La “multidiscursividad”, concepto derivado de “bi-discursividad” (Hokenson y Munson 2007, p. 208) utilizado por las autoras para hablar del texto bilingüe, busca describir aquellas producciones isleñas que están escritas en tres lenguas: el inglés, el español y el kriol.

de los pueblos latinoamericanos marcados por el choque cultural de la colonización europea y de sucesivos colonialismos internos. Una de esas prácticas, es la autotraducción de la que la autora dice que es de “great relevance in the current production of Native authors of Latin America” (p. 142). En efecto, según la autora, el fenómeno del texto bilingüe se extiende desde México pasando por Chile y Argentina (p. 142). Nosotros incluimos en este esbozo cartográfico la autotraducción en la cuenca caribeña.

Pero Stocco ahonda en su propuesta de estudio que busca alejarse de perspectivas eurocentristas sobre la autotraducción para determinar en el plano del texto bilingüe el locus que enlaza esta práctica con lo *ch'ixi*. Para ello propone el término de *traful*, palabra del mapundungún cuyo sentido inicial es la “confluencia de dos ríos” (Stocco, 2018, p. 47) pero que aplicado a la autotraducción significaría ese “espacio de traslape, rebalse, complemento y antagonismo que fluye entre las versiones” (p. 58) propio del texto autotraducido. El *traful* es, pues, la escenificación textual de la diferencia cultural.

Vemos pues cómo el diálogo entre una propuesta caribeña (Glissant) y dos andinas (Rivera Cusicanqui y Stocco) puede contribuir a la comprensión del texto autotraducido desde una perspectiva local que se distancia del debate entre los que ven la autotraducción como la creación de un segundo original (Hannah, 1972, Brian Fitch, 1985) y los que la ven, en cambio, como un tipo especial de traducción (Tanqueiro, 1999). Es interesante constatar que esta polarización de opiniones no solo parte de esa categoría temporal que está detrás de la división entre original y traducción sino que trabaja a partir de un corpus de autores prestigiosos que escriben en lenguas mayoritarias, lo que termina convirtiendo a estos estudios en una “galería de retratos” (Grutman, 2009, p. 125).

Sin embargo, no basta con realizar una caracterización del texto autotraducido. Resulta necesario evaluar la trayectoria de estos textos rizomáticos dentro del sistema de relaciones de poder, o mejor, “de competencia y conflicto” (Bourdieu, 2002, p. 100) que se dan al interior de los polisistemas literarios, en este caso, el colombiano. Esto implica que nos situemos en la mirada sociológica de la autotraducción que propone Grutman (2013, p. 63) que se inscribe dentro del reciente “giro sociológico” (p. 75) que han dado los estudios de traducción, y en el que ha tenido un gran impacto la Teoría del campo de Bourdieu, en la que se analiza ese complejo sistema de posiciones cuyas propiedades son definidas por las relaciones concurrentes que se establecen entre ellas para lograr una “legitimidad cultural” (Bourdieu, 2002, p. 10). Esta teoría influyó también otro enfoque que será tenido en cuenta en este estudio: la Teoría de los polisistemas, que ve todos los fenómenos semióticos de una sociedad (lo cultural, lo lingüístico, lo literario, lo artístico, lo político, etc.) y a sus agentes involucrados como un todo móvil y heterogéneo, al interior del cual existe una compleja red de relaciones conflictivas entre elementos (productos, productores, consumidores, mercados y normas) que ocupan ya sea posiciones centrales (hegemónicas) o periféricas.

En el presente trabajo, nos ocuparemos pues de estas dos caras de la moneda en lo que se refiere a los textos auto o semiautotraducidos de los autores raizales: funcionamiento interno de estos productos y destinos que han tenido en la literatura nacional y latinoamericana. Comenzaremos estudiando algunos textos rizomáticos de Bent Robinson, Williams Jessie y Ramírez Dawkins, para entender sus procesos de divergencia y convergencia. Pero esto nos llevará a hacer un seguimiento a una red de factores socioculturales conformados por aspectos editoriales, literarios y sociolingüísticos, que explicarían por qué el texto multilingüe raizal, como práctica cultural y como producto, ocupa una posición periférica dentro de la literatura colombiana y latinoamericana.

2. La auto y semi-autotraducción en el archipiélago caribeño

La complejidad sociolingüística de la isla, territorio de convergencia cultural en el que se habla una gran diversidad de lenguas, principalmente el kriol, el español y el inglés⁴, se ha reflejado en sus producciones literarias. En la literatura oral, recopilada en algunos libros y estudios sociolingüísticos, ha prevalecido el kriol, mientras que el español y el inglés han sido las lenguas elegidas por los autores para sus producciones escritas, al menos desde el periódico *The Searchlight*, fundado en 1912, difundido en estas dos lenguas. Solo a partir de los años noventa, un pequeño grupo de autores ha decidido utilizar el kriol como medio escrito, ya sea para sus creaciones o para sus autotraducciones.

Pero el uso de la lengua tal vez no sea criterio suficiente para estudiar la variedad de autores que existen en la isla. Del Valle (2016, p. 188-189) propuso criterios clasificatorios más amplios y dividió a los autores en cuatro grandes grupos: 1) escritores

4. La historia del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina está marcada, de un lado, por las dinámicas de colonización europea y decolonización que también afectaron a otras naciones del Gran Caribe y, de otro, por las dinámicas neocoloniales de Colombia en su afán de colombianizar el archipiélago. En concordancia con la Constitución de 1886, a principios de siglo XX el gobierno colombiano promovió el poblamiento de la isla (ley 52 de 1912 art. 14) como si se tratara de un territorio baldío y sin tener en cuenta la identidad cultural de sus habitantes nativos (Guevara, 2007, p. 302). Siguió el envío de una misión católica capuchina para la enseñanza de la lengua española y de la religión católica en los años veinte y posteriormente la declaración de la isla como puerto libre en 1953, lo que disparó la migración de colombianos continentales que llevaron su cultura y que expandieron el uso del español en la isla (Botero Mejía, 2007, p. 278). Aunque a partir de la Constitución de 1991 existe un marco legal que busca proteger la lengua y la cultura de los raizales y demás minorías étnicas del territorio, las políticas estatales no han hecho sino incrementar el monolingüismo en español en el archipiélago (Arbeláez, 2006, p. 52). Aun así, los raizales hablan tres lenguas: el kriol, lengua oral de base inglesa y con elementos sintácticos y lexicales de lenguas africanas que se desarrolló en el Caribe y que introdujeron en la isla los esclavos llevados por los ingleses desde Jamaica (Edwards, 1974, Patiño Rosselli, 1992), el inglés y el español. El uso alternativo de estas lenguas depende del contexto de uso, el sector poblacional, la edad, entre otros factores (Sanmiguel Ardila, 2006). No obstante, los raizales todavía siguen esperando que el kriol se enseñe en las escuelas y se use ampliamente en contextos diferentes al de la familia mientras que el español se sigue expandiendo (Dittmann, 2012).

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

reconocidos al exterior de la isla; 2) escritores raizales o no, menos visibles y ligados por algún aspecto del tema sanandresano; 3) los “intelectuales raizales” (p.188) que han aportado al fortalecimiento de la cultura raizal y 4) los productores de textos difíciles de situar en un género particular y sus modalidades de difusión.

Bent Robinson, Williams Jessie y Ramírez Dawkins, fueron incluidos por la autora en el tercer grupo que es bastante heterogéneo, pues aquí se incluyen viejas y nuevas generaciones, intelectuales y no intelectuales, autores publicados y autores cuya obra continúa inédita, autores que escriben en kriol o en otras lenguas. Es difícil saber qué es lo que liga a estos autores. Pero dentro de este vasto y heterogéneo grupo se encuentran escritores como los mencionados, que resisten a la episteme monolingüística del polisistema literario colombiano al producir obras rizomáticas, obras que están en varias lenguas. La fuerza que bifurca esas producciones se aloja en un ejercicio asiduo y laborioso de autotraducción o semiautotraducción que traslada el texto a los otros espacios culturales del autor.

2.1. Ofelia Margarita Bent Robinson

Nacida en San Andrés Islas en 1941 y fallecida en el 2012, fue una docente raizal con varios reconocimientos por su labor en la educación. Sin embargo, muy poco se sabe sobre su faceta literaria. Además, ningún poemario que reúna sus textos poéticos fue publicado antes de las dos antologías de poesía colombiana en la que figuran algunos de sus textos, que son la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) y el primer tomo del libro *Poesía colombiana del siglo XX escrita por mujeres* (2013).

De esta manera, las únicas fuentes de información impresas sobre ella son, por un lado, los dos perfiles biográficos que de ella hacen los compiladores de estas dos antologías y, por el otro, una referencia mínima, aunque valiosa, en un artículo de Del Valle (2016). Este artículo provee un dato que no figura en las antologías mencionadas y es que su nombre apareció en el número de abril-mayo de 1999 del periódico *Horizontes*, junto con el nombre de otras y otros poetas, y que fue el lingüista raizal Oakley Forbes quien la motivó a escribir (p. 190). El resto de libros⁵, artículos, artículos de blogs o de redes sociales reproducen la información que se encuentra en estas dos fuentes básicas.

Pero, ¿cómo llegaron a esas dos magnas antologías los textos inéditos de esta autora desconocida? La poeta Guiomar Cuesta Escobar, una de las compiladoras de esas antologías, nos informó que, tras indagar en la isla sobre quiénes escribían poesía, alguien le dio sus datos y la contactaron⁶. Por otro lado, en lo que respecta a su único

5. Por ejemplo, el libro sobre patrimonio cultural sanandresano titulado: *Identificación y caracterización del patrimonio cultural de la comunidad raizal en San Andrés Islas*, editado por el INFOTEP (Instituto Nacional de Formación Técnica y Profesional) en el 2017.

6. G. Cuesta Escobar. Correo electrónico, 25 de abril de 2018.

poema bilingüe *God, Give Us Men/Dios dadnos hombres*, ella misma tradujo al español el poema escrito originalmente en inglés y se los entregó a los compiladores autorizándolos para publicarlo.

A primera vista *God, Give Us Men/Dios dadnos hombres* constituye una plegaria que traza una visión del hombre bíblico, es decir, virtuoso y fiel a su pasado, a su familia y su tierra, ideal propio de una autora marcada por el protestantismo, particularmente por las creencias de la Iglesia Adventista del Séptimo Día, surgidas de reinterpretaciones de la doctrina protestante aparecidas en el norte de Estados Unidos a mitad del siglo XIX.

De hecho, en este poema la autora toma prestados varios versos y el tema central de un poema no firmado que apareció en 1918 en el periódico adventista *Eastern Canadian Messenger* bajo el título de *Give Us Men!*. Cabe anotar que el texto de la publicación canadiense retoma el motivo conductor del poema *Wanted*, escrito por el poeta americano Josiah Gilbert Holland y publicado en su colección de poemas *The Marble Profecy and Other Poems* (1872). Aunque ambos poemas son diferentes, su coincidencia temática, –sobre todo en la frase “give us men” que en el poema de Holland se dirige directamente a Dios “God, give us men” contrario al poema de 1918 pero que en éste último se convierte en una anáfora a lo largo del texto–, creó una intrigante confusión que hace que algunos le hayan atribuido el texto de la publicación adventista a Holland o incluso hayan mezclado ambas versiones⁷. Esta confusión explicaría que en el texto de Bent Robinson dialoguen ambas versiones ya que la autora sanandresana también tomó prestados algunos versos del poema *Wanted*, muy popular en su versión original en la cultura americana a pesar de que el autor ya no sea casi leído en ese país. Por ejemplo, al inicio de su poema, Bent Robinson (2013, p. 532) reproduce prácticamente el inicio del poema de Holland (1872, p. 89):

Bent Robinson

God, give us men,
Time like these demands,
Strong minds,
Great hearts, trust, faith and willing hands.

Holland

GOD, give us men! A time like these
demands
Strong minds, great hearts, true faith, and
ready hands.

Ejemplo 1. Citación interna en el poema de Bent Robinson de un poema de Josiah Gilbert Holland.

7. A manera de ejemplo mencionamos dos libros relativamente recientes en que aparece el poema adventista atribuido a Holland: ver página 281 de: Colston, F. C. (2011). *A Long Journey: Dr. Benjamin E. Mays Speaks on the Struggle for Social Justice in America*. Xlibris Corporation. Ver igualmente páginas 13 y 14 de: Mansfield, S. (2013). *Mansfield's Book of Manly Men: An Utterly Invigorating Guide To Being Your Most Masculine Self*. Thomas Nelson.

Por otro lado, en la mitad del poema, la autora isleña toma prestados estos versos del inicio del poema del periódico adventista: “Men of thought and reading/Men of light and leading” (Give us men, 1918). Del mismo poema, retoma estos versos hacia el final de su texto: “Men who, when the tempest gathers/Grasp the standards of their fathers”. Este mismo procedimiento continuará en diferentes partes del texto, insertando en su plegaria personal, a veces versos del poema de Holland, a los que les cambia algunas palabras, a veces versos del poema adventista. Lo interesante de esta estrategia de citación interna es que conviven dos textos que en sus plegarias retratan la corrupción, la codicia, el deshonor, la peligrosa demagogia, el dogmatismo y la mentira de sus sociedades y que aparecen en dos momentos críticos: el de Holland, en plena recuperación tras la Guerra de Secesión, y el del periódico adventista en los estertores de la primera Guerra Mundial. Bent Robinson escribe un poema en que se muestra también como lectora y traductora de estas producciones anteriores, para pintar el drama de una isla en que los raizales son “una minoría lingüística y cultural en su tierra” (Dittmann, 2012, p. 731). Esta denuncia, que se lee entre líneas en un poema aparentemente religioso, lo convierte también en un poema político que, a pesar de vehicular una visión patriarcal de la sociedad, se interroga también sobre la carencia de líderes idóneos y germinales en una cultura minoritaria.

Desde el punto de vista de la traducción, las dos versiones de este poema no se siguen de cerca, a pesar de tener un alto grado de consanguinidad. Esta distancia que hay entre ellas es evidente no solo en cuanto a sus efectos en los dos tipos de lectorado a los que cada uno se dirige, sino en aspectos más básicos como cambios de imagen, supresiones, e incluso en la estructuración estrófica. Se verá en los dos otros poetas estudiados que esta reconfiguración de la superficie visible es un rasgo común en los textos auto y semiautotraducidos isleños. La versión inglesa del poema de Bent Robinson presenta dos estrofas enumeradas con números romanos, cada una con dieciséis y diecisiete versos respectivamente mientras que la española está compuesta de seis estrofas cada una con entre cuatro y seis versos. Por otro lado, el ritmo de la versión inglesa, creado por una sucesión de versos libres y de rimas alternas y pareadas localizadas únicamente en algunos puntos de un texto en que hay una gran diversidad de pies, no suena en la versión española.

Además de ello, la dimensión política del poema resuena más en la versión española que en la inglesa. Mientras que la versión inglesa conecta al lectorado con el repertorio cultural de la literatura estadounidense del siglo XIX y del puritanismo, articulándose en tres ejes principales e interrelacionados, “God” (Dios), “Homeland” (Patria) y “Family” (Familia), la versión española se distancia del diálogo intertextual con el texto de Holland y del periódico adventista, invisible para los hispanohablantes, y adapta el mensaje al contexto local de la isla y de su relación conflictiva con Colombia continental, sin por ello alejarse de la fe cristiana protestante, núcleo de ambos textos. De la triada Dios, Patria y Familia del texto inglés se transforma el segundo término en el texto español: la patria, que políticamente sería Colombia, se vuelve “tierra nativa”, concepto más local, más dicente para el raizal. Detrás de esta transformación, se ve el conflicto entre ambos espacios culturales en el dibujo de un hombre ideal capaz de defender los

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

valores y el hogar en que éstos se alojan. De esta manera, mientras que en la versión española queda expresado ese conflicto con el verbo “luchar”, en la versión inglesa se re-expresan los dos últimos elementos de la triada: “homeland” se remplacea por “San Andrés” y “Family” por “home”, tal como puede ser visto al final de ambos textos:

Men for God, San Andres and home (p. 533) Hombres de Dios que luchan⁸ (p. 334-35)
por San Andrés y el hogar.

Ejemplo 2. Transformaciones de la versión española con respecto a la versión inglesa.

Por otro lado, la versión española enfatiza más el aspecto local y nativo que resulta tan significativo para el raizal. Uno de los modelos bíblicos mencionados es el profeta Daniel que en la versión inglesa representa al hombre que ora, “Men, who pray like Daniel” (p. 532), mientras que, en la española, Daniel es el que cree en la tradición: “Hombres que crean en el pasado como lo hacía Daniel” (p. 534). Esta re-creación está en consonancia con otros puntos vertebrales de la versión española: la ya mencionada “tierra nativa” que en la versión inglesa aparece como “homeland” y la elección de “ancestros”: “[hombres que] se aferran a los estandartes de sus ancestros” que en inglés figura como “fathers”: “[men who] grasps [*sic*]⁹ the standards of their fathers”. De esta manera, en la versión española, la autora toma posición frente a este verso, prestado directamente del poema adventista, al utilizar “ancestros”, noción que, aunque está dentro del espectro semántico de la palabra “fathers”, está más distante de ésta que de otras nociones del inglés como el cognado “ancestor” o incluso “forefathers”.

En definitiva, el proceso de autotraducción de este poema bilingüe de Bent Robinson es de una gran complejidad pues la autora, al crear un texto en que cita directamente textos de la cultura estadounidense, se vuelve a la vez traductora de sí misma y traductora de esos textos que la precedieron y que ella revisita.

2.2. Alciano Williams Jessie

Alciano Williams Jessie (San Andrés Islas, 1964) ha tenido toda suerte de oficios, aunque después de sus estudios de bachillerato se ha dedicado más que todo a la pesca y a la agricultura. Ha oído hablar de figuras literarias como Hazel Robinson pero sus influencias se encuentran más que todo en Bob Marley y en Mutabaruka, uno de los más

8. Es interesante notar que a lo largo del poema en español la autora no usa el subjuntivo donde la norma lo exige: en la petición de esta plegaria normalmente debería usarse el subjuntivo pues las nociones semánticas aquí son de consecución y de virtualidad. En los predicados que se van juntando a la petición inicial expresada en el título, la autora usa frecuentemente el indicativo y solo dos veces el subjuntivo: “Hombres que piensan y se dedican a la lectura” “Hombres que aman y honran a su tierra nativa”... etc.
9. En algunas partes del poema, los verbos están escritos con la s de la tercera persona del singular en presente del indicativo.

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

conocidos poetas de la poesía dub, un tipo de *performance* en la que se declama un poema con un acompañamiento de reggae instrumental.

Es el autor de una colección de once poemas, titulada *Dhe smilin wavs fa Sound Bay/ The smiling waves from Sound Bay/Las olas sonrientes de Sound Bay* publicada por Oraloteca (2011). Aunque no hay ninguna información paratextual sobre la génesis traductiva de estos poemas escritos entre 1988 y 1990, se ha logrado establecer con ayuda del autor que fueron originalmente escritos en inglés y autotraducidos tanto al español como al kriol.

Es importante notar que la versión inicial no está escrita en inglés estándar sino en una variedad de inglés caribeño que, aunque no es lo mismo que el kriol, ha sido influenciado por este. No obstante, los usos no estandarizados de esta versión van más allá de un uso inadecuado o no idiomático del inglés. El escritor decidió escribir en una lengua que no es suya y en una lengua en que no se dan los procesos de escolarización, ni en su territorio (como sí se daban antes del proceso de colombianización de la isla), ni en el país al que pertenece su territorio. Su decisión obedece principalmente a una cuestión práctica, pues en la época no había un alfabeto definido para el kriol ni ningún referente escrito. Además, el inglés le daba “más confianza por la solidaridad”¹⁰ que de todas maneras existe entre el inglés y la cultura angloafrocaribeña.

A este respecto, Ashcroft, Griffith y Tiffin (2004, p. 8) distinguen entre Inglés con mayúscula, para hablar del inglés heredado de procesos coloniales e inglés con minúscula que se refiere a una lengua “transformada y subvertida” que se ha convertido en uno de los códigos usados por los países poscoloniales. Para los autores (p. 37-38), como la lengua es un instrumento de poder, hay dos estrategias textuales básicas en la escritura poscolonial: la “abrogación”, que es un rechazo de esa lengua estándar, de los usos normativos y correctos de la lengua y de aquello a lo cual esto apunta: las categorías culturales y estéticas hegemónicas. La segunda estrategia es la “apropiación”, que consiste en adoptar y reconstituir la lengua del otro para expresar la propia experiencia cultural (p. 38), proceso que puede llevar a contactos lingüísticos y a interferencias con la lengua nativa.

Williams Jessie busca restituir en sus textos el tono de la oralidad, tan importante para su cultura. Es de anotar la diferencia rítmica que hay entre las versiones en inglés y en kriol y la versión española. La correspondencia de sonidos en las dos primeras, que no es sistemática como en esquemas de rima tradicionales, pero sí frecuente, se conjuga en una musicalidad muy característica. En cambio, la versión española constituye un contrapeso a esta regularidad métrica. La versión española reproduce formas y estructuras de un discurso más directo, tal como se puede ver en este extracto del poema titulado *Oh Mama/Oh Muma/Oh Mamá*, en el que la apuesta a la rima del

10. A. Williams Jessie. Comunicación telefónica, 12 de marzo de 2018.

diptongo /ai/ en inglés y en kriol, desaparece en la versión española, cuya estrategia consiste en evocar el patrón de un evento comunicativo cotidiano, es decir, de una producción oral espontánea y en la que no se busca deliberadamente hacer rimar las palabras.¹¹:

Inglés	Kriol	Español
She is important in our lives; that's why we most care her day and night. She was there when we first see the light, and also when take our first sight (p. 9)	She important in a we laif thass why we moss care her day and nait; she whe dede when we see dhe lait fors taim and when we tak we fors sait. [we (p.10)	Ella es importante en nuestras vidas. Por eso la debemos cuidar de día y de [noche. Ella estuvo ahí cuando vimos la luz. Ella estuvo ahí cuando tomamos nuestra primera mirada. (p. 11)

Ejemplo 3. Inicio del poema *Oh Mama/Oh Muma/Oh Mamá*

Con esta diversidad de ritmos, sus poemas se asoman a aspectos de la vida cotidiana sanandresana: la isla, la religión y la familia. Dios, o como se dice en kriol, el *puppa massa*¹², es la fuerza gravitacional de estos once poemas, algunos de los cuales son como oraciones rezadas en silencio por el hombre cotidiano. El resto son contemplaciones conmovidas de la madre, de la isla, de sus gentes. Contemplaciones que tienen la tersura y la ternura de un colorido cuadro naïf.

La traducción fue un proceso en solitario y bastante difícil, según él. Primero se tradujo al kriol, y luego al español. En esos años en que el kriol era todavía una lengua ágrafa, realizó una transcripción aproximativa sin asesoría alguna, a puro oído, es decir, escribiendo los sonidos en alfabeto latino tal como le sonaban.

Un primer aspecto que llama la atención es que en el poemario de Williams Jessie no hay una sola versión cuya estructura estrófica sea exactamente igual a otra, como se puede ver en la siguiente imagen:

11. Es necesario subrayar que el autor a veces llega a los límites de la idiomática, como en el caso de la frase “we take our first sight” servilmente traducida como “tomamos nuestra primera mirada” que tampoco es idiomática.

12. “Puppa massa” viene de “puppa”, papá y “massa”, maestro, y más específicamente: amo (referido al amo en la época de la esclavitud), jefe.

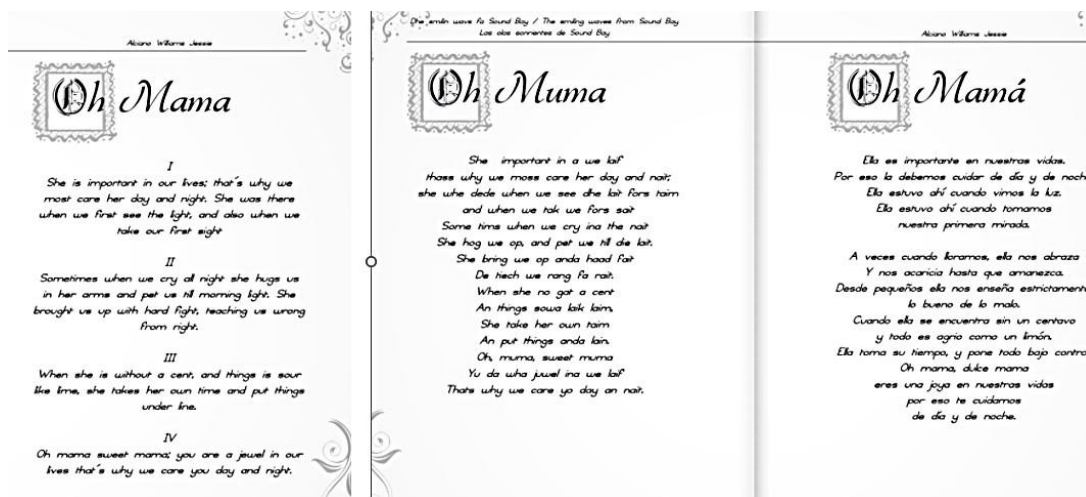


Figura 1. Imagen reducida obtenida de la versión digital de la obra disponible en la página oficial del grupo de investigación Oraloteca: <http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/portfolio-item/las-olas-sonrientes-de-sound-bay/>

Esta reestructuración estrófica se puede interpretar como una voluntad de resistir a una reproducción literal. Sin embargo, esta resistencia, frecuente y legítima en la autotraducción, contrasta con elecciones que, como en el ejemplo que vimos arriba (Ejemplo 1), constituyen traducciones serviles que no se apartan de la versión inicial, lo que muestra una vez más que estamos en un espacio en que antagonizan las diversas opciones de traducción y recreación.

Esta resistencia también es posible verla debajo de esta superficie visible, en las mutaciones del entramado semántico, resultado de un complejo juego de supresiones, adiciones, cambios de categorías gramaticales y de variaciones de imagen. Nótese por ejemplo la supresión de la noción de sonriente (*smiling*) en el título en español del segundo poema que quedó como *Las olas* mientras que en inglés y en kriol es, respectivamente: *The smiling waves/ Dhe smailin wavs*. En el mismo poema, tres versos que aparecen a la mitad de la versión inglesa no figuran en la versión española. En cuanto al texto en kriol, figuran esos versos en la misma posición, pero con una imagen diferente de la del texto en inglés:

Español	Inglés	Kriol
-	I am only the joyful waves who has been sent by the Gentle nature. (p. 14)	I dha only dhe joyful wav Whe dhe oshan sen fi liv an fi Smil wid natio.(p. 13)

Ejemplo 4. poema *Las olas/ The smiling waves/ Dhe smailin wavs*

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

En la tendencia opuesta, en el poema *Los Crickers/The Crickers/Dhe Crikers*, aparecen unos versos en las versiones española y kriol que no aparecen en la versión inglesa.

Español	Inglés	Kriol
Dulce Dorna Pond te amamos con todo el corazón Nuestro amor por tí Perdurará por siempre. (p. 21)	-	Sweet Dorna Pond we lov yo Wid we huol haat. We lov to yu will neva Depart. (p. 23)

Ejemplo 5. Poema *Los Crickers/The Crickers/Dhe Crikers*

En este retrato espontáneo y tierno de la comunidad que vive alrededor del humedal de Dorna Pond, al sureste de la isla, podemos ver nuevamente que la apuesta a la rima en kriol contrasta con un estilo libre, incluso conversacional, en español. Se resalta también el préstamo en español y en inglés de la palabra *cricker* o *criker*, proveniente del kriol y que, según el autor¹³, se usa para referirse a quienes viven cerca de un pequeño puente, que ellos llaman *crik*, construido sobre un arroyo que había en la zona y que se desbordaba cuando llovía mucho.

Esta especie de gentilicio al interior de la isla constituye una referencia opaca para el lectorado de lengua inglesa y española para el cual no hay una glosa, nota al pie de página u otra estrategia paratextual que la explique. El autor insertó esta palabra en el texto inicial en inglés caribeño por el vínculo que existe entre este y el kriol, y propuso dos alternativas ortográficas como única manipulación de la palabra, *cricker*, con *ck* para el inglés y el español y *criker* solo con *k* para el kriol.

Aunque es verdad que este tipo de términos que denominan lugares de origen tienden a no traducirse, constituye una estrategia de lo que Venuti llama “foreignization” (“extranjerización”) (Venuti, 2004, p. 24), pues señala este aspecto de la cultura del autor con la que no están familiarizados audiencias diferentes a la local. Solo que aquí la extranjerización, estrategia de traducción, se encuentra también al interior del proceso de creación en tanto el autor escribe en una lengua que no es suya. Así, esta señalización cultural se infiltra en estas tres lenguas y resiste a los redireccionamientos del texto en otros espacios lingüísticos y culturales.

Esto no siempre ocurre con otros símbolos culturales isleños. La expresión del kriol *Puppa massa* casi nunca se resiste a los procesos de translación en otras coordenadas lingüístico-culturales. El autor utiliza conceptos familiares a sus otras audiencias, como *God, Lord, Dios*. Sin embargo, al final de la versión inglesa del poema *Las olas/ The smiling*

13. A. Williams Jessie, comunicación telefónica, 13 de agosto de 2017.

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

waves/ *Dhe smailin wavs* el autor usa este préstamo del kriol. En cambio, en la versión española, el autor opta por utilizar la palabra *Dios*, lo que sirve de contrapeso a la expresión del kriol, cuyo sentido quizá se pueda deducir por contexto, pero sigue siendo opaco para el lector no familiarizado con la cultura isleña:

Español	Kriol	Inglés
Oh, que adorable padre Dios nos ha dado. (p. 12)	Oh! What a lovin Sound Bay Puppa massa ghi we. (p. 13)	Oh, what a loving Sound Bay Puppa massa has given to us. (p.14)

Ejemplo 6. usos y traducción de la expresión *Puppa massa*

Esto muestra una vez más el vínculo que hay entre el kriol y el inglés caribeño. Cabe anotar, sin embargo, que en los otros cuatro poemas en los que hay una referencia a Dios, el autor optó por otras alternativas en español y en inglés: en *The Ideal Father/Dhe Ideal Pupa*¹⁴/*El padre ideal*, aparecen respectivamente: *Señor* y *Lord* lo mismo que en *La pequeña canción de mamá/Mi Muma Liccl Sang/My Mother's Little Song* mientras que en *Memories of Peace/Memorias de Paz/Memorys af Peis*, figuran *Cristo* y *Christ* y en *Bind us to thee lord/Únanos*¹⁵ *a ti Señor/Bind us to yu Lard*, tenemos *Dios* y *God*.

2.3. Juan Ramírez Dawkins

Juan Ramírez Dawkins (Providencia, 1942) es más conocido en la isla y a nivel nacional por sus facetas de deportista, gestor cultural y activista de los derechos de las negritudes y de la protección de la cultura raizal que por su labor de poeta y escritor. Aun así, ha participado en la Feria Internacional del Libro de Bogotá y en encuentros poéticos nacionales como la VII Semana de la Poesía en Manizales en el 2016. Es el autor del poemario *Naked Skin/Piel Desnuda* y de la colección de cuentos *Short Stories/Cuentos cortos The Soldier Dem De Come/Ahí vienen los soldados and/y The Mango Tree/El Palo de mango*, ambos libros publicados en 1996 por el Consorcio de Artes Gráficas de la Universidad del Valle.

Naked Skin/Piel Desnuda está dividido en tres partes: en la primera, se encuentran veintiún poemas escritos en inglés y en kriol (con frecuencia en una mezcla de ambas lenguas) con una traducción al español. Tres textos fueron traducidos por el propio autor, mientras que las versiones españolas del resto son *semiautotraducciones* ya que la traducción inicial realizada por Oakley Forbes, fue revisada y modificada por el autor (Arboleda Toro, 2017, p. 97). La segunda parte consiste en un conjunto de trece poemas escritos en inglés caribeño mezclado frecuentemente con kriol. Finalmente, en la tercera parte figuran dieciséis poemas escritos en español.

14. Nótese la alternancia ortográfica que hay en este poemario para la palabra puppa: con una y dos “p”. Esta inestabilidad ortográfica es muy frecuente en estas protoescrituras en lengua kriol.

15. Consideramos que aquí debería ser “Únenos”.

Solo dos antologías han incluido poemas de Ramírez Dawkins provenientes de esta colección: la antología nacional *Nuevas Voces de Fin de Siglo* (Revelo Revelo, 1999) en la que aparecen dos poemas suyos; el primero es una versión en español del poema *Low Tide/Marea Baja*, poema con que se abre la primera sección. Curiosamente, la versión española incluida en la antología fue recortada y transformada con respecto a la versión española del poemario. El segundo poema es también una versión española del poema *The Poor Old Man* que, en la colección, hace parte de los poemas escritos solo en inglés. El poeta tradujo este texto solo para la antología. La segunda antología, esta vez internacional, es la selección de poetas colombianos titulada *Paisaje mínimo de la poesía colombiana*, que aparece en la revista mexicana *Biblioteca de México* (Rey, 2006) en la que figura la misma versión española de *Low Tide/Marea Baja* publicada en *Nuevas Voces de Fin de Siglo*. Aunque la mayoría de los poemas fueron traducidos conjuntamente por un tercero, el profesor Forbes, y por el autor, la re-estructuración estrófica y los cambios de posición de los versos afecta la superficie visible de los textos. Esta interesante asimetría también se da en las autotraducciones y en la segunda versión española de *Low Tide*, versión que fue seleccionada para ser incluida en las antologías. Esta versión, que llamaremos *Marea Baja 2*, con respecto a *Marea baja 1* (la que aparece en el poemario), se redujo notablemente y quedó transformada en un poema compacto con una sola estrofa de dieciocho líneas mientras que la versión española 1 y la versión inglesa, tienen 29 versos repartidos en cuatro estrofas. Lo que causó tal reducción fue la eliminación de adjetivos, de varios versos y de enumeraciones de palabras que precisaban o reiteraban sentidos.

Por otro lado, al enfrentarse dos versiones dirigidas a audiencias diferentes, se encuentran elementos culturales que se mantienen en tensión. En el poema, *The Poor Old Man*, dos símbolos culturales de la versión en inglés caribeño, los conceptos de “bush tea” y “cat boat”, se enfrentan a los conceptos “té” y “canoa” en la versión española que aparece en la antología *Nuevas voces de fin de siglo*:

Versión que figura en Naked Skin/Piel desnuda

Claude Scott was a lazy man,
they said,
He beg food, coffee, bread,
and bush tea. (...)

One day
he die before daylight (...)
in an old cat boat (p. 67)

Versión que figura en Nuevas Voces de fin de siglo

“Claude Scott era un hombre flojo”
decían.
Pedía comida, café, pan y a veces té. (...)

Un día murió antes del amanecer (...)
en una vieja canoa. (p. 253)

Ejemplo 7. Contraste entre dos símbolos culturales producto de la re-espacialización del texto

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

En general, “bush tea” son infusiones de hierbas que tradicionalmente se toman en las islas y en otras partes del Caribe. En San Andrés, Providencia y Santa Catalina, se toma en particular infusiones de “fever grass”, de menta e incluso de cáscaras de limón y de naranja. Tomar estas bebidas calientes, en la mañana o en la tarde, hace parte de un ritual ancestral. Las familias sanandresanas cultivan estas plantas en sus jardines o las consiguen donde sus vecinos. En cuanto al “cat boat” es una embarcación de vela, ícono de las islas a tal punto que hay tradicionales competencias de “cat boat” sobre todo en Providencia y Santa Catalina.

He ahí por qué estos conceptos, con toda su carga cultural, antagonizan con los que eligió el autor al trasladar el poema a otras coordenadas culturales. Pero de la misma manera que el traductor, el autotraductor, negocia los sentidos y hace las veces de intermediario entre las culturas: “like a language broker, the self-translator is an intermediary who facilitates communication between two linguistic or cultural parties” (Cordingley, 2013, p. 1). Pero estos singulares “agentes interculturales” (Grutman, 2013, p. 63) crean metamorfosis en sus nuevas versiones, con la idea de que la nueva fisonomía de sus textos será mejor recibida. Al re-espacializar sus textos desbloquean los signos confinados en las crisálidas de los sentidos culturales y abren la vía para nuevas interpretaciones, corriendo el riesgo de la naturalización e incluso de la supresión de esos signos culturales iniciales. Los signos se enfrentan y pugnan, y, mientras quien lea o escuche se desplace por ambas versiones, tal vez ningún elemento se impondrá al otro. Por eso solo el enfrentamiento de ambos textos en las páginas de la publicación o en el recital, hablará de esos encuentros y de esas pugnas. Pero recordemos que la versión española de *The Poor Old Man* está separada de su contraparte inglesa.

El autor se arriesgó a pintar de nuevo el singular retrato de Claude Scott con un *atrezzo* diferente, en el que tanto el “té” como la “canoa” acarrean también todas sus imágenes culturales, venidas de lugares cercanos o lejanos, abriendo hendiduras para que fluyan los sentidos y se pongan en movimiento las transformaciones. Es el mismo riesgo que corre una novela al ser adaptada al lenguaje cinematográfico o un clásico de la literatura al ser revisitado desde una perspectiva contemporánea. En su nueva versión de Claude Scott, que pide té y muere en una canoa, se ensanchan vertiginosamente los mundos posibles, e igual puede ser, por ejemplo, un viejo mendigo colombiano con nombre extranjero, un vagabundo en algún puerto de las islas británicas o un limosnero en un pueblo de China.

Por lo demás, la versión española estandariza los usos lingüísticos hasta en aspectos ortográficos mínimos, por ejemplo, el uso de comillas como se puede ver en el ejemplo, según una manera convencional de reproducir el discurso directo. Al lector hispanohablante se le ofrece una producción que busca satisfacer las expectativas y las normas de una comunidad con una larga tradición del texto escrito e impreso. Todo el conjunto de convenciones desarrolladas en esta comunidad existía para los destinatarios de este texto en inglés caribeño influenciado por el kriol, que busca representar formas

de la oralidad. Esto explica la ausencia de comillas en la versión inglesa, la espontaneidad con que aquí se mencionan personajes de la isla como Miss Minta, (que en la versión española está con comillas), o la ausencia de rasgos morfológicos que indiquen tiempo verbal (“He beg food”, “He was insult and mock by all”) intentando reproducir el sistema del kriol. Este trabajo sobre la lengua, estas formas no estandarizadas, que responden a estrategias de abrogación de la lengua estándar y de apropiación de la lengua según las experimentaciones estilísticas del autor y los usos de la comunidad a la que éste pertenece, son contrabalanceados por la versión española, más homogénea y neutra.

Los cambios generados por la re-espacialización del texto también están presentes en la semiautotraducción. En la versión española de *Cock Crow/El canto del gallo* (Ramírez Dawkins, 1996) traductor y autor en su función de intermediarios culturales, optaron por precisar el sentido del “town crier” que inmediatamente trae a la mente de la audiencia local a un jinete, pues antiguamente los pregoneros de la isla andaban a caballo. Como esta imagen cultural es invisible para los continentales, que visualizan al pregonero de pueblo de otras maneras, el autor y el traductor insertaron el sustantivo “jinete” para hacer que la audiencia continental visualice al pregonero como lo visualiza la audiencia local, a pesar de que el sentido de estrofa sea ligeramente diferente con respecto a la versión inglesa:

I remember cock crow
and the town crier
announcing the latest death
of someone (p. 58)

Recuerdo el canto del gallo,
del jinete pregonero anunciando
la muerte del último fulano. (p. 59)

Ejemplo 8. Cambios en un texto semiautotraducido

Como la imagen de lo *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui o de la criollización de Glissant, estos textos multilingües constituyen lugares de encuentro cultural que se mantienen en conflicto y a la vez se complementan. Las diferentes opciones elegidas por los autores (a veces ayudados por traductores) en las otras versiones de sus textos, las diferentes fisonomías de sus superficies textuales, la heterogeneidad en el trabajo de la lengua, más que obedecer a la equivalencia, obedecen a esa cadencia en medio del conflicto y la diferencia, *ritmo de la diversidad* descrito por autores como Rivera Cusicanqui y Glissant. Parafraseando a Glissant, de la misma manera que la identidad-rizoma de estos pueblos surgidos de la criollización, estos textos-rizoma, con todas sus diferencias, antagonismos y asimetrías son disfónicos pero no “disonantes” (2006, p. 20).

3. Trayectorias del texto multilingüe en la literatura colombiana y latinoamericana

Ya desde hace tiempo se considera al texto como un proceso de interacción social o, en palabras de Halliday, un “proceso sociosemántico” (Halliday, 1978/1994, p.182).

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

Aunque esta perspectiva se puede aplicar a cualquier otro sistema semiótico, Halliday se preocupó por definir el estatus del texto escrito, del cual dice que es: “un suceso sociológico, un encuentro semiótico mediante el cual se intercambian los significados que constituyen el sistema social” (p. 182). Esto lo lleva a afirmar que estos actos de significación crean la realidad social, la mantienen y la modifican constantemente (p. 182). La perspectiva de que el texto contribuye al mantenimiento de los modos de realidad de una sociedad también se encuentra en la teoría de los polisistemas planteada por Even Zohar, quien no deja de insistir que la literatura, o mejor el sistema literario, es una institución socio-cultural. No obstante, para el autor, el texto “ya no es ni el único ni necesariamente el más importante (...) de los aspectos o incluso productos de este sistema” (Even Zohar, 2007 p. 36), sino que hace parte de una serie de factores interrelacionados que contribuyen al funcionamiento del sistema literario. Esto implica que el texto, como producto, deba ser visto en un marco más amplio de relaciones entre factores, que son ellos mismos sistemas socioculturales, tales como los productores de ese texto, los consumidores, las ideologías literarias vigentes, los juicios de aceptación o rechazo, las instituciones sociales, el mercado, las expectativas sobre usos lingüísticos sobre lo que es y no es literario, entre otros.

He ahí por qué el análisis de los textos bi o multilingües de los escritores sanandresanos debe ocuparse a la vez de sus estructuras internas y de sus trayectorias en estos sistemas socioculturales. Todas estas producciones, inéditas o publicadas, en el fondo cuentan la historia del destino del multilingüismo literario raizal en un espacio literario altamente monolingüístico como lo es el colombiano y, más ampliamente, el latinoamericano. El estudioso debe leer esa historia no únicamente desde la comprensión de estos textos y sus mecanismos de desdoblamiento, sino desde la observación del conjunto de relaciones que se dan entre estas producciones y esos factores socioculturales.

3.1. Problemático perfil de los autores raizales multilingües

En su artículo *A Sociological Glance At Self-translation and Self Translators* (2013), Grutman describió el “giro sociológico” (p.75) que están teniendo los estudios de traducción, orientación que se inscribe en el giro cultural de los años noventa en los que se abordó la traducción desde los estudios culturales. Bajo esta nueva perspectiva sociológica, se aplican las herramientas metodológicas de la sociología para analizar la traducción como un mercado de bienes culturales que funciona de acuerdo a una compleja red de relaciones sociales entre agentes (por ejemplo, los autores, los traductores, los editores y los consumidores) y en la que intervienen condiciones sociológicas tales como las relaciones de poder entre las lenguas, la globalización, las políticas lingüísticas, la reivindicación identitaria de culturas minoritarias, las leyes del mercado editorial, etc.

Uno de los principales aportes de Grutman (2013), al enfocar su análisis de la autotraducción desde la perspectiva sociológica, fue el establecimiento de un perfil del autotraductor basado en ocho autores que recibieron el Premio Nobel de literatura y que recurrieron a esta práctica. Este perfil se basa en dos grandes criterios: 1) tipo de bilingüismo del autor y 2) posición de sus lenguas a nivel mundial. Al interior de cada

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

criterio, dos variables se dibujan: en el primer criterio, dos tipos de bilingüismo son reconocidos en esos autores: a) un “bilingüismo exógeno” (p. 70) que consiste en el manejo de dos lenguas: una, la materna y la otra, adquirida de manera temprana o tardía por fenómenos de desplazamiento a otros países y asentamiento en ellos; b) “un bilingüismo endógeno”, que es el manejo de dos lenguas que se hablan comúnmente en la comunidad de habla original del autor. En cuanto al segundo criterio, el análisis de la posición que a nivel mundial ocupan las dos lenguas involucradas en los procesos traductivos llevados a cabo por el mismo autor, permite hablar de una relación “simétrica” (p. 63) entre las lenguas cuando ambas lenguas son mayoritarias y de una relación “asimétrica” (p. 63), cuando una de ellas ocupa una posición hegemónica, mientras que la otra es una lengua minoritaria.

No obstante, esta cuadrilla de análisis no se ajusta perfectamente al caso de los autores raizales aquí estudiados, comenzando porque provienen de una comunidad multilingüe en la que el complejo comportamiento lingüístico de los isleños nativos, a pesar de la fuerza centrípeta del español, todavía se sitúa en dos continuos coexistentes, uno que va desde el kriol basilectal hacia el inglés y el otro desde el kriol basilectal hacia el español (Dittman, 2012, p. 720).

Por otra parte, aunque Bent Robinson, Williams Jessie y Ramírez Dawkins son lo que se podría llamar, adaptando el concepto de Grutman, multilingües endógenos, solo en el caso de la primera se podría hablar de una relación simétrica entre las lenguas de su transferencia lingüística (inglés y español). En el caso de los otros dos, las relaciones serían a la vez simétricas, pues el trasvase de sus textos se daría entre dos lenguas mayoritarias como son el inglés y el español, y asimétricas, pues habría un claro desequilibrio entre las lenguas, en los dos casos que aquí se dan: inglés-kriol, en el caso de Williams Jessie y kriol-español en el caso de Ramírez Dawkins.

Pero el problema es más complejo de lo que se cree, pues no hay que olvidar que en ambos autores, aquello que nosotros llamamos de manera un tanto generalizada “inglés”, no es una lengua que se podría llamar inequívocamente Inglés, utilizando la grafía propuesta por Ashcroft, Griffith y Tiffin (2004), pues en la versión 1 de sus producciones los autores utilizan a menudo formas no estandarizadas, y en su apropiación de la lengua hay un continuo vaivén entre lo idiomático y lo no idiomático, y entre el inglés caribeño y el kriol. De esto se desprende que las posiciones entre las lenguas se reconfiguran, se re-equilibran, a la vez se rechazan y se complementan.

Esta abigarrada mezcla de registros, lenguas y variantes que socavan el código estándar desde el interior, no puede ser ya considerada una lengua mayoritaria. En ese sentido, tal vez la relación entre el inglés y el kriol tendría que ser considerada simétrica por la solidaridad que entre estas lenguas existe. La relación asimétrica se daría en la traducción de este inglés heterogéneo al español, lengua que en América Latina ocupa una posición hegemónica.

3.2. Protoescrituras

Estas tensiones entre las lenguas de los escritores raizales se dieron en el marco de un proceso en que la lengua kriol, fundamentalmente oral, comenzaba no solo a ser transcrita sino a ser escrita, es decir, a hacerse su propio espacio dentro de las posibilidades y exigencias de la modalidad escrita, y a comenzar a circular representada en un alfabeto, de manera impresa o publicada. Williams Jessie y Ramírez Dawkins tuvieron que enfrentar este problema antes de que se reunieran los primeros comités ortográficos entre 1998 y 2001.

Los textos de Ramírez Dawkins, publicados en 1996, tal vez constituyan la primera publicación en la que aparece escrito el kriol¹⁶ mientras que los de Williams Jessie (publicados en 2011 pero escritos en la década del noventa) constituyen el primer gesto a la vez comunicativo, estético y político de traducción al kriol desde otra lengua. Aquí el kriol, lengua ágrafa, aparece simbólicamente como una lengua de destino válida y respetable, una lengua ancestral que se va escribiendo a medida que se traduce a ella. En Ramírez Dawkins la protoescritura en kriol surge de la creación, en Williams Jessie de un ejercicio antiguo, ya familiar a la comunidad: la traducción. Creación y traducción, actividades íntimamente ligadas, proveen al kriol del atavío de la grafía, lo que marca su debut en el espacio de la escritura, modalidad discursiva que, al ser altamente prestigiosa hoy en día, se convierte para algunos, como Ramírez Dawkins y Williams Jessie, en una nueva trinchera de resistencia cultural. Sin embargo, la misma comunidad raizal está dividida y no pocos se resisten aún a la escritura (Dittmann, 2012 p. 724), incluso importantes figuras literarias, como Hazel Robinson que dice del kriol: “no acepto que se enseñe ni que se escriba. Dejémoslo libre, sin ataduras, sin grilletes” (Robinson Abrahams, 2013).

3.3. Evaluación editorial

Bourdieu sitúa el proceso editorial dentro de lo que él llama las “instancias de consagración y difusión cultural” (2002, p.11), que a su vez hacen parte del campo intelectual, es decir de ese espacio dinámico en que se producen bienes simbólicos y dentro del cual existe un complejo sistema de interrelaciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o grupos de agentes como el sistema de

16. No olvidar sin embargo que, a finales de los ochenta y principios de los noventa, aparecieron transcripciones del kriol en diversos estudios etno y sociolingüísticos sobre esta lengua. No obstante, estas transcripciones tenían una función científica y comunicativa mientras que en las obras de Ramírez Dawkins, la escritura en kriol consolidaba su propio espacio expresivo y estético. Por otro lado, aunque Hazel Robinson escribió en los años setenta su primera novela *No Give Up Maan!*, (Piamba Tulcan, 2016, p. 42) en que aparecen algunas intervenciones de personajes transcritas en kriol y retraducidas al español inmediatamente después, solo hasta 2002 la Universidad Nacional publicó la obra.

enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen (...) por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad* (...) que ejercen o pretenden ejercer sobre el público (p. 31).

Ese proceso editorial se condensa después en productos, tales como libros, revistas o periódicos, en formato físico o digital, verdaderos objetos en los que, como afirma Genette en su estudio sobre el modo de existencia de las obras de arte, se manifiesta la obra (Genette, 1994/1997, p. 106) y que posibilitan el encuentro entre los creadores y el público. Estos productos editoriales, luego de procesos de selección, corrección, diagramación, entre otros, constituyen una etapa importante de la trayectoria del texto por el complejo circuito de factores socioculturales. Es ese trabajo editorial, intermediario entre el autor y el público, que hay que evaluar para determinar, en el caso de los escritores multilingües que estamos estudiando, si logró crear un espacio que acogiera plenamente el carácter rizomático de sus textos.

El ritmo de la diversidad del texto bi o multilingüe, ese encuentro de culturas que se mantienen en un movimiento continuo de “complementariedad y antagonismo” (Stocco, 2018, p. 48) puede ser fragilizado y a veces anulado, por el espacio en que se publican este tipo de textos, incluso a pesar de las intenciones del agente editorial. No se trata de hacer responsables a estos agentes de que esto suceda. Se trata de analizar el proceso editorial que configuró ese espacio físico, sobre todo cuando este es el escenario de una producción estética que busca “legitimidad cultural” (Bourdieu, 2002 p. 10) y en la que está involucrada una lengua minoritaria. La manera como ese espacio fue dispuesto determina, en parte, las representaciones del consumidor de ese producto. La recepción del texto y las interpretaciones que de este hagan los consumidores en parte dependen de aspectos como las disposiciones tipográficas, el diseño, la diagramación y los elementos paratextuales.

Las dos antologías en que fueron publicados los poemas de Ofelia Bent Robinson, son lo que se podría llamar antologías hermanas. Con tan solo tres años de distancia, fueron preparadas y anotadas por los mismos compiladores, la poeta Guiomar Cuesta Escobar y el poeta Alfredo Ocampo Zamorano. Además, varias de las poetas afrocolombianas incluidas en la primera antología re-aparecen en la segunda. Sin embargo, la única poeta raizal que aparece de nuevo en la segunda antología es curiosamente Ofelia Margarita Bent Robinson. En ambas antologías, la selección de poemas de la autora sanandresana está precedida por una nota biográfica que informa básicamente sobre su importante labor en el sector educativo y sobre sus reconocimientos por esta labor.

Por otra parte, en la antología del 2013 se informa que la autora no tiene libros publicados, mientras que en la antología del 2010 se provee una información muy general sobre el patrón rítmico de sus poemas, que los compiladores consideran próximo a lo que ellos llaman “afrocaribeño inglés” (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar, 2013, p. 114) sin explicar en qué consiste realmente este ritmo. No se da ninguna información sobre las lenguas de escritura de la autora, sobre la fuente de esos poemas, sobre su fecha de

creación, ni sobre la identidad de quien tradujo el único poema bilingüe de esa selección: *God Give Us Men/Dios Dadnos Hombres*. No se indica tampoco el tiempo que dista entre la versión 1 y la versión 2. Todas estas informaciones paratextuales que tienden a subestimarse son, sin embargo, de una gran importancia para comprender a fondo los mecanismos de convergencia y divergencia del texto autotraducido y, en general, el “proyecto creador” (Bourdieu, 2002, p. 9) del autor. Al no incluir estos datos, se limita y entorpece la labor interpretativa de los críticos.

Además, en ambas antologías, las versiones del poema bilingüe están ubicadas de manera sucesiva. Primero aparece la versión inglesa y luego la española. No obstante, ese no es el formato que se utiliza para los textos en dos versiones, sobre todo si se tratan de autotraducciones para las cuales se suele emplear el formato de las versiones enfrentadas (Stocco, 2018, p. 41). Este formato especular sugiere un vínculo entre las versiones, aunque para algunos puede llevar también a que se lea solo una de las versiones, sobre todo si está en lengua mayoritaria, tal como lo muestra Krause (2013) en su estudio de autores que escriben en gaélico y se traducen al inglés.

El poemario de Williams Jessie es un caso similar al de Bent Robinson. Existe la misma carencia de información sobre los años de creación y traducción de los poemas y sobre la identidad de quien los tradujo, sobre todo que aquí, de manera excepcional aparecen tres versiones de un mismo poema según cuatro patrones (inglés-kriol-español, español-kriol-inglés, español-inglés-kriol e inglés-español-kriol) sin que se explique de manera paratextual a qué obedece esa disposición y qué versión precedió a cuál. Tampoco hay una presentación del editor, el profesor e investigador Fabio Silva Vallejo, líder del grupo Oraloteca, explicando por ejemplo cómo llegó a esos textos (o cómo éstos llegaron a él) o su intención al publicarlos.

Al inicio, solo aparece una presentación del investigador e instructor de danzas folclóricas sanandresanas Luis Emerson Williams Jessie, evidentemente familiar del autor, quien habla principalmente de la problemática demográfica de la isla y su impacto en la cultura nativa, y del papel del autor para defender esta cultura. Además, aporta algunos datos circunstanciales sobre sus poemas, como el hecho de que los escribió cuando era funcionario del aeropuerto y que los pegó en el terminal aéreo de la isla. Por otro lado, tanto al prólogo como a los poemas les faltó ser revisados por un corrector de estilo que enmendara las numerosas erratas que existen y que corrigiera dentro de los frecuentes usos lingüísticos no estandarizados aquellos que no eran deliberados.

Asimismo, falta otra información: de quién es la foto que aparece en la portada en la que se muestra una familia raizal mirando hacia la cámara desde una veranda de una casa, foto que redefine, tal vez en contra de las expectativas del lector, la imagen de lo literario, en particular de lo poético, arrancándosela al esteticismo y conectándola con lo social. En ese sentido, no es una imagen esperable en un libro de poesía, pero sí es una imagen coherente con el proyecto literario de esta colección de poemas en particular.

Finalmente, vale la pena señalar que Williams Jessie fue el único poeta raizal incluido en la antología de poesía caribeña colombiana intitulada *Rostro del Mar: 60 poetas del Caribe colombiano* (Muñoz, 2015), preparada por el poeta mexicano Fabián Muñoz y publicada conjuntamente por la Universidad de Cartagena y por el fondo editorial del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajato (Ediciones La Rana).

Tres poemas del único poemario de Williams Jessie publicado hasta ahora aparecen en esta antología colombo-mexicana: *Dhe smailin wavs/Las olas sonrientes*, *Oh muma/Oh mama* y *Wha new manin/Un nuevo amanecer*. Como se puede observar, no aparece la versión inglesa inicial sino únicamente las autotraducciones al kriol y al español. De hecho tanto en la introducción como en la breve reseña de la contratapa no existe ninguna referencia a esta versión original en inglés y más bien se da a entender que Williams Jessie es un autor que escribe en kriol y se autotraduce al español.

Aunque esta muestra de poemas caribeños se esfuerce por incluir poetas que escriben en lenguas de la región diferentes al español tales como el wayúu, el palenquero y el kriol, en el caso del autor raizal distorsiona un tanto las cosas y no permite ver al lector toda la complejidad y la riqueza de una obra trilingüe.

El caso de Ramírez Dawkins es más complejo, aunque sigue más o menos la misma tendencia que los dos casos anteriores. En la zona paratextual de su libro de poemas, cuya sección bilingüe se presenta en versiones enfrentadas, encontramos en la solapa una nota de la lingüista Marcia Dittmann que afirma que Oakley Forbes fue quien tradujo “la mayoría de sus creaciones” (Ramírez Dawkins, 1996, solapa, párr. 3) sin especificar cuáles.

Esto contrasta con la información que aparece en los *Aknowledgments*, que, contrario al prefacio del autor y al prólogo de Oakley Forbes, están escritos únicamente en inglés y en los que se da a entender que Forbes solo tradujo algunos de sus textos, “some of my writings” (Ramírez Dawkins, 1996, p. 7) dice el autor, lo que es diferente a *la mayoría*. Pero tampoco se especifica cuáles. Tampoco se indica el tiempo que hay entre la versión 1 y la versión 2 de sus textos, a los que le faltó también corrección de estilo. En el prefacio, el autor habla del proyecto espiritual de su obra, con la que busca que lectores isleños y no isleños reflexionen sobre los horrores de la esclavitud y de la discriminación racial, y contribuyan a que el mundo sea mejor para las futuras generaciones. En el prólogo, el lingüista Oakley Forbes hace una lectura de la poesía de Ramírez Dawkins, describiendo a la vez sus temas, cuyo centro gravitacional es la cultura raizal, y las

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

peculiaridades lingüísticas de sus textos que recurren a menudo a la alternancia lingüística. Pero no habla de su rol como traductor¹⁷.

De otro lado, se informa que el autor estuvo detrás del concepto de carátula, que muestra al lector un paisaje marino del que emerge la cabeza de una mujer negra. Sobre la cabeza hay una mano abierta y un puño cerrado dibujados en algunos trazos, y más arriba, un sol cuyo color rojizo se difumina en algunas partes. Aunque este paisaje onírico conecta al lector con esa imagen esteticista que frecuentemente se le atribuye a la poesía, el puño cerrado, tradicional símbolo de lucha, contrarresta esta imagen, lo confunde, lo lleva a un escenario más político, teatro desde el que con frecuencia actúan las ecuaciones y artificios verbales de los poetas provenientes de culturas minoritarias.

Como ya se indicó más arriba, algunos poemas de Ramírez Dawkins fueron incluidos en dos antologías: una, nacional, *Nuevas voces de fin de siglo* (1999) publicada en un libro independiente, tres años después de la aparición de *Naked Skin/Piel desnuda*. La otra, internacional, *Paisaje mínimo de la poesía colombiana* (2006), en una publicación periódica mexicana, la revista *Biblioteca de México*, coincidentalmente a los diez años de haber sido publicado el poemario de Ramírez Dawkins. ¿Qué ocurrió en diez años con ese pequeño poemario, auténtico artefacto *ch'ixi* o criollo, *traful* en que se enfrentan sin fusionarse o sin imponerse unas a otras, varias lenguas y culturas? En diez años sufrió por decirlo así un proceso de contracción paulatina. El escritor nariñense Juan Revelo Revelo, compilador de *Nuevas voces de fin de siglo*, solo incluyó las versiones en español (una de ellas reducida) de dos poemas de Ramírez Dawkins. Muy probablemente, esta obra realizada por una figura intelectual reconocida en Colombia y en general en América Latina, fue la fuente de otra personalidad en el mundo intelectual de la región: el profesor y escritor Mario Rey, quien estuvo a cargo de la antología de la revista mexicana, en la que solo se publicó un poema del autor sanandresano, precisamente la versión reducida de *Marea Baja*. Es verdad que en la antología de Revelo Revelo hay una pequeña nota biográfica de Ramírez Dawkins en la que incluye las obras publicadas del autor, entre las cuales aparece solo el título en español de su poemario seguido de una indicación entre paréntesis sobre las tres lenguas de este libro. Pero esta información es insuficiente, pues hace falta algún tipo de advertencia paratextual sobre la naturaleza bilingüe de los poemas seleccionados.

Es frecuente que la versión autotraducida triunfe frente a la primera versión, sobre todo cuando esta fue escrita en lengua minoritaria. A partir de los casos de Rabindranah

17. La cuestión de la identidad del o de los agentes involucrados en la traducción de esos poemas se nubla aún más con las informaciones que circulan al exterior de la obra, en obras críticas y biográficas sobre literatura colombiana. Así, contrario a lo que se sostiene en la zona paratextual del libro de Ramírez Dawkins, Rogelio Echavarría afirma en su obra *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998), que el poeta autotraduce sus textos.

Tagore o del novelista Chingiz Aitmatov, Santoyo observa que la traducción autorial termina siempre imponiéndose al original: “(...) quite often originals of self-translations end up being overshadowed by their translations” (p. 34). De esto se desprende que las traducciones a una tercera lengua partan de la versión 2 y no de la versión 1, confinada en su propio espacio lingüístico y cultural: “it happens that the original stays confined to its own language and culture, while its self-translation becomes almost the only source from which versions into third languages are made” (p. 34).

Esto ha llevado incluso a que escritores en lengua minoritaria rechacen de plano la autotraducción. Tal es el caso del escocés Christopher Whyte (2002) que escribe en gaélico y para quien una traducción autorial en inglés haría innecesario el original en gaélico (p. 69). En concordancia con el autor escocés, Krause se levanta en contra de la autotraducción cuando se busca dar a conocer en lengua mayoritaria los productos simbólicos de culturas minoritarias: “[t]he argument is that practices which promote a minority language mainly through the medium of the majority language further weaken an underdeveloped language by denying it a development towards a habitual medium for cultural communication” (Krause, 2013, p. 135). La autotraducción es, pues, para ella un factor que refuerza la invisibilidad cultural en el caso estudiado por ella: “the practice of self-translation in Gaelic context reinforces invisibility” (p. 134).

Pero esta denuncia, en el fondo, es la proyección política en el plano de la autotraducción del viejo problema entre el original y la traducción. Lo que en rigor se denuncia es la pérdida del original. En su libro *After Babel* (1975), Steiner explica el trasfondo religioso y místico de este argumento en contra de la traducción. El trasvase del Verbo Divino en cualquier lengua, al acarrear su pérdida, era considerada una blasfemia (p. 239). Esa pérdida, ya no de una lengua divina sino de una lengua poética, es lo que ha justificado los ataques contra la traducción de la poesía (p. 241).

Con la autotraducción asistimos a una metamorfosis del problema: el centro de la preocupación ya no es una cuestión mística, ni necesariamente el “amor inmoderado a la materia verbal” (Paz, 1992 p. 71) de algunos poetas, sino la identidad, la esencia de una cultura cuya lengua ocupa una posición secundaria en esa jerarquía de las lenguas del mundo que el sociólogo Abraham De Swaan llamó el “global language system” (De Swaan, 2001, p.1). Esto crea un *impasse* del que la no-traducción sería quizá la única salida, pues hasta una traducción alográfica, vista tradicionalmente como subalterna con respecto al original, podría afectar la visibilidad de la cultura minoritaria.

Nuestra perspectiva se distancia de estas interpretaciones. El fenómeno que se observa con la contracción de los textos rizomáticos de Ramírez Dawkins no es exactamente un proceso de invisibilización cultural, sino de invisibilización multicultural. El problema aquí no es realmente la (auto)traducción de estos textos a una lengua mayoritaria, sino que el lector no pueda *ver* en el producto final que son de hecho una *traducción*, parte antagónica y complementaria de un texto rizomático, surgida de un proceso de re-espacialización cultural.

Este no es pues un caso de pérdida del original, porque en el texto rizomático el original es ubicuo. No es una invisibilización de una identidad pura, única, porque el raizal es multicultural. Es un tipo muy particular de lo que Berman llamó “système de déformation” (1999, p. 49) constituida por una serie de tendencias de estandarización etnocéntrica. Lo que queda oculto para los otros lectores de las antologías de Revelo Revelo y de Rey es la “identidad-rizoma” de este pueblo caribeño, significada en el plano textual a través de la bifurcación de la producción literaria, cuando se re-direcciona mediante procesos autotraductivos a otro de los diversos espacios sociales del escritor multicultural. Pero este sabe que el texto desdoblado no es ni simétricamente equivalente ni independiente del primero. La expansión de las posibilidades semánticas del nuevo texto a la vez opone y hermana las versiones. Esa tensión y esa complementariedad se traban en una juntura, forma de cohesión, más allá de cada texto, entre los sistemas sociales que en ellos se codifican, que es necesario tener en cuenta para la comprensión integral de estos textos.

Pero los procesos de re-edición y difusión de estas producciones, al desunir esa juntura, contrajeron el texto multilingüe. Lo que se escribió y se publicó inicialmente en al menos tres lenguas quedó, al final representado en una sola, el español. Al no haber acogido el texto bi o multilingüe, al no haber en estas antologías siquiera una referencia paratextual que indique la naturaleza rizomática de estos textos, Ramírez Dawkins pasa por ser un escritor más en lengua española.

4. Conclusión

En la literatura multilingüe raizal, la traducción, además de permitir la difusión de productos simbólicos entre espacios culturales, constituye el entramado de un producto cultural multidiscursivo. Cuando el autor se traduce a sí mismo, solo o con la ayuda de otro traductor, la unicidad que generalmente se le atribuye al original se anula con la(s) otra(s) versión(es) que aparece(n). Al re-direccionar su texto a sus otras audiencias, el autor lo transforma, destronando la superioridad de la versión inicial, sin ninguna clase de infidelidad ni de traición. Su obra se ramifica, cada versión antagoniza con la otra y la complementa. Cuando todas esas versiones son publicadas por primera vez en un solo espacio editorial, el autor revela, con la identidad rizomática de sus textos, su propia identidad rizomática y la de su pueblo. Es decir, con ese gesto el autor está expresando que “el valor y la verdad” (Bourdieu, 2002, p. 29) de su obra está en el encuentro simultáneo entre sus versiones, entre sus audiencias, entre sus culturas.

Pero hemos visto que las instituciones nacionales privadas, universitarias o gubernamentales que han apoyado la difusión de estos autores marginales, no han sabido crear en sus productos editoriales la acústica necesaria para que resuene plenamente ese ritmo de la diversidad que, en el fondo, plantean los proyectos estéticos de estos autores, y al que se llega tras una lectura crítica de las diversas versiones. Ha faltado secundar ese proyecto estético con estrategias editoriales y con notas paratextuales que sitúen al autor dentro de las coordenadas del multilingüismo de escritura, que indiquen la naturaleza multilingüe de esos textos y que informen

claramente al lector sobre su génesis traductiva. Estas graves carencias contribuyeron de algún modo a que procesos de re-edición y difusión nacional e internacional hayan reducido a una sola lengua, el español, los textos rizomáticos de Ramírez Dawkins. De la misma manera, estas carencias también tienen como consecuencia que los lectores nacionales o internacionales de la selección de autores caribeños en que aparece Williams Jessie no puedan darse cuenta de la riqueza de una obra trilingüe.

Se abre pues una interesante perspectiva en el estudio de la autotraducción en América Latina y el Caribe, que no solo tiene en cuenta los enfoques teóricos de los que en la región han pensado la multiculturalidad (Glissant o Rivera Cusicanqui), o de los que han inaugurado estudios sobre los productos autotraducidos de estos espacios culturales (Stocco), sino también que busca comprender la invisibilidad de estos productos en los mercados de la región a partir de un enfoque sociológico.

Referencias

- Arboleda Toro, A. (2017). Creación, traducción y autotraducción en la obra literaria de Juan Ramírez Dawkins. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 10(1), 86-115.
- Arbeláez, J. A. (2006). Estudio sociolingüístico de San Andrés, isla: un aporte a la cultura sanandresana. *Cuadernos del Caribe*, 4(8), 42-55.
- Ashcroft, B., Gareth G. y Tiffin, H. (2004). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Taylor & Francis.
- Bent Robinson, O.M. (2010). God Give Us Men/Dios dadnos hombres. En A. O. Zamorano y G. Cuesta Escobar (Eds.), *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (Vol. 16) (pp. 118-120). Ministerio de Cultura.
- Bent Robinson, O.M. (2013). God Give Us Men/Dios dadnos hombres. En A. O. Zamorano y G. Cuesta Escobar (Eds.), *Poesía colombiana del siglo XX escrita por Mujeres* (tomo 1, pp. 532-534). Bogotá: Apidama Ediciones.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bent Forth, V. (Ed.). (2017). *Identificación y caracterización del patrimonio cultural de la comunidad raizal en San Andrés Islas*. San Andrés Islas: INFOTEP.
- Botero Mejía, J. (2007). Oralidad y escritura en la isla de San Andrés. *Universitas humanística*, (64), 275-289.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de Poder, Campo Intelectual Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Cordingley, A. (2013). Self-Translation, Going Global. En A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (pp. 1-10). London: Bloomsbury.
- Colston, F. C. (2011). *A Long Journey: Dr. Benjamin E. Mays Speaks on the Struggle for Social Justice in America*. Xlibris Corporation.
- Cuesta Escobar, G. Correo electrónico, 25 de abril de 2018.

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

Dasilva, X.M. (2016). Entorno al concepto de *semiautotraducción*. *Quaderns: Revista de Traducció*, (23), 16-35. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/quaderns_a2016n23/quaderns_a2016n23p15.pdf

Del Valle, M. (2016). Perspectivas críticas sobre la literatura en San Andrés isla, Colombia. En Y. Solano Suarez (Ed.), *Cambios sociales y culturales en el caribe colombiano: perspectivas críticas de las resistencias* (pp. 179-208). San Andrés, isla: Universidad Nacional de Colombia-Sede Caribe.

Dittmann, M. (2012). Lengua y Sociedad Criolla Anglófona en el Archipiélago de San Andrés. En C. Patiño Rosselli y J. B. Leongómez (Eds.), *El Lenguaje en Colombia* (tomo 1, pp. 715-733). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Academia Colombiana de la Lengua.

Echevarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura y El Áncora Editores. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/quien/indice.htm>

Edwards, J. (1974). African influences on the English of San Andrés Island, Colombia. En D. De Camp e I. F. Hancock (Eds.), *Pidgins and creoles: Current trends and prospects* (pp. 1-26). Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Even-Zohar, I. (2007). *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisional)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de Investigación de la Cultura.

Fitch, B. (1985). The Status of Self-translation, *Texte* (4), 111-25.

Forster, L. (1970). *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. London: Cambridge University Press.

Genette, G. (1994/1997). *La obra de arte: inmanencia y trascendencia* (C. Manzano, trad.). Barcelona: Editorial Lumen.

Give Us Men (1918, mayo 7). *Eastern Canadian Messenger*, 18 (19), p. 1. Consultado en línea en: <https://adventistdigitallibrary.org/adl-408225/eastern-canadian-messenger-may-7-1918>

Glissant, É. (1997/2006). *Tratado del todo-mundo*. (M. T. G. Urrutia, trad.). Barcelona: El Cobre.

Grutman, R. (2009). La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns: Revista de traducció*, (16), 123-134.

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

Grutman, R. (2013). A Sociological Glance At Self-Translation And Self-Translators. En A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (pp. 63-80). London: Bloomsbury.

Guevara, N. (2007). San Andrés Isla, memorias de la colombianización y reparaciones. *Afroreparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia CES.

Halliday, M.A.K. (1978/1994). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. (J. Ferreiro Santana, trad.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Hanna, B. T. (1972). Samuel Beckett traducteur de lui-même. *Meta. Journal des Traducteurs-Translators' Journal*, 4 (17), 220-24.

Hokenson, J. W., y Munson, M. (2007). *The bilingual text: history and theory of literary self-translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Holland, J. G. (1872). *The Marble Prophecy And Other Poems*. New York: Scribner, Armstrong & Co. Consultado en línea en: <https://archive.org/stream/marbleprophecya01hollgoog#page/n14/mode/2up/search/give+us>

Krause, C. (2013). 'Why Bother With The Original?': Self-Translation and Scottish Gaelic Poetry. En A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (pp. 127-140). London: Bloomsbury.

Muñoz, F. (2015). *Rostro del mar: 60 poetas del caribe colombiano*. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena y Ediciones La Rana.

Mansfield, S. (2013). *Mansfield's Book of Manly Men: An Utterly Invigorating Guide To Being Your Most Masculine Self*. Thomas Nelson.

Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Editions L'Harmattan.

Paz, O. (1992). *El signo y el garabato*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Piamba Tulcan, D.M. (2016). *De isleños a sanandresanos: la construcción de identidades en San Andrés Isla vista desde las novelas No Give Up, Maan! de Hazel Robinson Abrahams y Los pañamanes de Fanny Buitrago* [tesis de Maestría]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ramírez Dawkins, J. (1996). *Naked Skin / Piel Desnuda*. Santiago de Cali: Consorcio Artes Gráficas Univalle.

- Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins
- Ram, H. (1995). Translating Space: Russia's Poets in the Wake of Empire. En A. Dingwaney y C. Maier (Eds.), *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*, (pp. 199-222). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Revelo Revelo, J. (1999). *Nuevas voces de fin de siglo*. Santa Fe de Bogotá: Epsilon.
- Rey, M. (2006). Paisaje mínimo de la poesía colombiana. *Biblioteca De México*, (95), 51-56. Recuperado de <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/32000000215.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Robinson Abrahams, H. (2013). La tradición oral viajaba en las goletas. Entrevista a Hazel Robinson Abrahams, Parte II. En *Cepsca*. Recuperado de: <http://www.cepsca.org/index.php/noticias/ano-2013/96-la-tradicion-oral-viajaba-en-las-goletas-entrevista-a-hazel-robinson-abrahams-parte-ii>
- Patiño Rosselli, C. (1992). La criollística y las lenguas criollas de Colombia. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 47(2), 233-264.
- Sanmiguel Ardila, R. (2006). Mitos, hechos y retos actuales del bilingüismo en el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. *Cuadernos del Caribe*, 4(8), 110-122.
- Santoyo, J.C. (2013) On mirrors, dynamics and self-translations. En A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (pp. 27-38). London: Bloomsbury.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Stocco, M. (2017). Approaching Self-Translation in Latin American Indigenous Literatures. The Mapuche Bilingual Poetry of Elicura Chihuailaf and Liliana Ancalao. *Hispanófila*, 179 (1), 141-155.
- Stocco, M. (2018). Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 20(1), 39-61.
- Tanqueiro, H. (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns: Revista de traducció*, (3), 19-27.
- Venuti, L. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Arboleda Toro, A. / Traducción y difusión nacional e internacional de la poesía raizal multilingüe: un estudio de la obra de tres poetas sanandresanos-as: Ofelia Bent Robinson, Alciano Williams Jessie y Juan Ramírez Dawkins

Whyte, C. (2002). Against Self-Translation. *Translation and Literature*, 11(1), 64-71.

Williams Jessie, A. (2011). *Dhe smilin wavs fã Sound Bay/ The smiling waves from Sound Bay/Las olas sonrientes de Sound Bay*. Santa Marta: Oraloteca.