

Creación, traducción y autotraducción en la obra literaria de Juan Ramírez Dawkins¹

Andrés Arboleda Toro

aarboleda@mail.unicundi.edu.co

Universidad de Cundinamarca, Girardot

Resumen:

El poemario *Naked Skin/Piel Desnuda* (1996) así como el libro de cuentos *The Soldier Dem De Come/Ahí vienen los soldados and/y The Mango Tree/El Palo de mango* (1996), del escritor sanandresano Juan Ramírez Dawkins son sin duda alguna dos producciones literarias muy singulares en los panoramas literarios colombiano e hispanoamericano en los que la lengua dominante es el español. Su dimensión heterolingüe muestra en el plano lingüístico esa tensión de fuerzas que se da en plano cultural y que enmarca el universo literario del escritor. Por otro lado, la traducción no solo traslada estos dos libros a otra lengua, sino que los desdobra. Esta obra con doble original constituye un interesante caso de “semiautotraducción” (Dasilva, 2016, p.16) en el caribe ya que los límites que rodean a la traducción y a la autotraducción se unen y se cruzan entre sí. La versión española de estos libros, variaciones de una versión anterior (como en la tradición oral) replantean la forma de ver la identidad que se supone debe haber entre la traducción y el original.

Palabras clave: traducción poscolonial, autotraducción, literatura caribeña, multilingüismo literario, semiautotraducción, traductología.

Creation, Translation and Self-Translation in Juan Ramírez Dawkins' Literary Work

Abstract:

The collection of poems *Naked Skin/Piel Desnuda* (1996) and the book of short stories *Short Stories/Cuentos cortos The Soldier Dem De Come/Ahí vienen los soldados and/y The Mango Tree/El Palo de mango* (1996) written by the San Andean writer Juan Ramírez Dawkins are undoubtedly two singular literary productions in the literary landscapes of Colombia and the rest of Hispanic-American countries in which the dominant language is Spanish. Their heterolingüistic dimension illustrates in the linguistic field the tension of the cultural field that frames the writer's literary universe. On the other hand, translation not only transfers these two books in another language but also splits them into two originals. Thus, these two works constitute an interesting case of “semi-self-translation” (Dasilva, 2016, p.16) in the Caribbean literature since the limits surrounding the fields of translation and self-translation meet and cross and overlap each other. The Spanish version of

¹ Este artículo pertenece al proyecto de investigación “Prácticas traductivas y autotraductivas en el Gran Caribe”, apoyado por la Universidad de Cundinamarca.

these books, variations of a previous version (as in the oral tradition), calls into question the way of seeing the identity that there is supposed to be between the translation and the original.

Keywords: Postcolonial translation, self-translation, Caribbean literature, literary multilingualism, semi-self-translation, translation studies.

Création, traduction et auto-traduction dans l'œuvre littéraire de Juan Ramírez Dawkins

Résumé :

Le recueil de poèmes du l'écrivain de San Andrés (île colombienne) Juan Ramírez Dawkins à savoir, *Naked Skin / Piel desnuda* (1996), ainsi que les livres de contes *The Soldier Dem De Come / Ahí vienen los soldados* et *The Mango Tree / El palo de mango* (1996), représentent des ouvrages littéraires très particuliers dans la littérature colombienne et hispano-américaine où la langue dominante est l'Espagnol. La dimension hétérolingue de ces ouvrages montre, dans la perspective linguistique, la tension entre les forces propres à la sphère culturelle qui entoure l'univers littéraire de l'écrivain. Par ailleurs, la traduction ne transpose pas seulement ces livres à une autre langue, mais elle les dédouble. Ces ouvrages caractérisés par un double original constituent une situation intéressante de « semi-auto-traduction » (Dasilva, 2016, p.16) dans la littérature caribéenne, puisque les limites qui cernent la traduction et l'auto-traduction se mettent ensemble et se croisent entre elles. La version espagnole de ces livres - des variations d'une version précédente (comme celle de la tradition orale)- remet en cause la manière de voir l'identité supposée entre la traduction et l'original.

Mots clés : traduction postcoloniale, auto-traduction, littérature caribéenne, multilinguisme littéraire, semi-auto-traduction, traductologie.

1. Introducción

La colección de poemas *Naked Skin / Piel Desnuda* así como el libro de cuentos *Short Stories / Cuentos Cortos*, *The Soldier Dem De Come / Ahí vienen los soldados* and /y *The Mango Tree / El palo de mango* del escritor isleño Juan Ramírez Dawkins son obras triplemente insulares: en primer lugar, fueron producidas por un nativo del archipiélago caribeño, es decir, por un escritor raizal. En segundo lugar, y aquí el adjetivo “insulares” adquiere una connotación desafortunada, son obras de poca difusión y de escasa visibilidad, tan marginales como el creole, una de las tres lenguas de esas obras. Su dimensión multilingüe, o, mejor aún, “heterolingüe” según el término acuñado por Grutman (1997, p.37) para poner el acento más sobre el texto que sobre el hablante que lo produce o el contexto de habla en que es producido, nos lleva a la tercera razón por la cual éstas obras son insulares: su estructura textual –su forma, su estética particular, los diferentes usos de las lenguas co-presentes en los textos– y la traducción como estrategia de difusión, pero también como aspecto de la intriga y como desdoblamiento de la obra, desafían los estándares estéticos y lingüísticos de una literatura continental que aún sigue siendo altamente monocentrista y monolingüista, a pesar de la diversidad étnica de la región, y de colecciones que recogen las producciones literarias orales o escritas de esos grupos étnicos como la *Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia* o la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, ambas publicadas en el 2010 por el Ministerio de Cultura de Colombia.

Dicho de otro modo, la obra literaria de Ramírez Dawkins de ser marginal pasa a estar al margen de esos estándares de una literatura prestigiosa cuyo centro de gravedad es el castellano.

Naked Skin/Piel desnuda y *Short Stories/Cuentos Cortos The Soldier Dem De Come/Ahí vienen los soldados and/y The Mango Tree/El palo de mango* son títulos en los que no solo hay una traducción al español sino una señal de contacto lingüístico. Es verdad que en la traducción se da un contacto lingüístico (Mounin, 1963, p. 4) de la misma forma que en los procesos de formación y evolución de las lenguas *pidgin* y las lenguas criollas o incluso la aparición de la interlengua (Selinker, 1972) en el aprendizaje de idiomas. Pero en general en estos últimos procesos la mezcla de códigos es más visible que en la traducción, que, según la concepción general, debe ser orientada al lector de la lengua de llegada. En otras palabras, la traducción tal como ella se concibe, puede *desatar* el mestizaje, naturalizar, borrar los rasgos lingüísticos de la lengua de partida. Por tal razón la presencia simultánea de dos lenguas, como en los títulos de estos dos libros de Ramírez Dawkins, mantiene unido, entrelazado ese contacto de las lenguas.

Ese aspecto heterolingüe de la obra de Ramírez Dawkins no le pasó desapercibido al lingüista sanandresano Oakley Forbes quien afirmó en un corto prólogo que aparece en la colección de poemas que era una de las producciones literarias más innovadoras en el panorama literario colombiano “ante la cual el lector monolingüe seguramente quedará perplejo” (Como es citado en Ramírez Dawkins, 1996a, p. 15).

Aun así, tanto la dimensión literaria como la dimensión heterolingüística de la obra de Ramírez Dawkins han pasado desapercibidas. La observación del lingüista se quedó flotando en el olvido como una isla, exactamente como la obra a la que él se refiere.

Tal vez la razón de este descuido de la crítica, se encuentre precisamente en la noción de “*lector monolingüe*” de la que habla Forbes. Un lector que, quizá a pesar de él mismo, encarna las actitudes lingüísticas de su propio medio, a la vez adverso e indiferente al uso y reconocimiento de lenguas minoritarias o “*periféricas*” como las llama Grutman (2009, p.129) tales como el creole. Además, ese “*lector monolingüe*” ha sido formado dentro de estándares estéticos y lingüísticos que también han sido poco favorables a la mezcla lingüística y a las ediciones bi o multilingües. Así, la reacción de perplejidad que prevé Forbes en el “*lector monolingüe*” se debe a que el texto heterolingüe no cabe dentro de sus expectativas, en otras palabras, es inaceptable en el sistema cultural monolingüe al que pertenece el lector. Un sistema cultural en que un escritor como Lenito Robinson-Bent, según refiere Claudine Bancelin en su prólogo a *Sobre Nupcias y Ausencias*, tuvo que cambiarse al español como lengua de escritura “no por elección, sino por la posibilidad de publicarlo, pues en esa época en Colombia esta era la única manera de que aquello pudiera suceder” (como es citado en Robinson-Bent, 2010, p.10).

Precisamente el otro aspecto que tampoco ha sido estudiado en Ramírez Dawkins es el papel de la traducción en su obra. Se sostendrá más adelante que la traducción es un elemento nuclear en la obra del escritor isleño. No obstante, una gran niebla rodea al proceso traductivo tanto del volumen de poemas como el de cuentos, comenzando por

la identidad de la o de las personas que se encargaron de traducir los textos y que curiosamente no figura(n) ni en la portada ni en la página legal de los libros. La información al respecto es vaga tanto en la zona paratextual del libro como en algunas referencias externas.

Esta nebulosa cuestión constituye un campo de investigación de gran interés para los estudios de traducción poscolonial y nos hace pensar una vez más que nos encontramos frente a una obra muy singular en la que se subvierten algunas categorías tradicionales tales como autor/original, traductor/traducción, fidelidad, equivalencia, lengua de escritura, error, ortografía, entre otras, que operan en el sistema literario dominante y que hacen parte también del discurso tradicional de la traducción.

El presente artículo, que hace parte de un proyecto de investigación personal sobre los vínculos entre creación y traducción en los autores del caribe, busca desentrañar el “sistema de traducción” –tal como lo llama Berman (1984, p. 19)– de la obra de Ramírez Dawkins. Un sistema de traducción que, por lo demás, hace parte de la obra misma.

De esta investigación que me ha llevado al autor mismo y a los demás agentes involucrados en la corrección y edición de la obra, se desprende que la traducción al español de esta obra escrita en una mezcla de inglés y criollo y punteada de préstamos del español y de lenguas africanas, es el resultado de procesos diversos, aunque interrelacionados de autotraducción, traducción alográfica, co-traducción y revisión hecha por el autor y por terceros.

A primera vista, la interrelación entre la autotraducción y la traducción alográfica (hecha por otra persona) puede ser una paradoja. Para Oustinoff, la autotraducción constituye un espacio propio (2001, p.12), situado fuera de esa oposición entre el original y la traducción que Oustinoff llama la “*dichotomie primitive*” (2001, p.17) y que enmarca y aún más ciñe la traducción alográfica. Además, el autotraductor puede o no seguir las normas de traducción vigentes que determinan que lo que se traduzca sea equivalente al original. Oustinoff llama a esta práctica traductiva que sigue esas normas vigentes, “*traduction doxale*” (2001, p.23). El autotraductor demarca su propio espacio pues su trabajo de traducción, al ser él mismo el autor de lo que traduce, no está determinado por un solo modo de traducir. Su trabajo puede ser muy similar al que se haría en una traducción “*doxale*” o puede adoptar otras formas de traducir en que la traducción puede ser interferida por la escritura. Por eso para Oustinoff, la autotraducción es fundamentalmente “*transdoxale*” (2001, p.77).

Sin embargo, el estudio de literaturas escritas en medios multiculturales muestra que existen puentes entre el espacio de la autotraducción y el de la traducción *alográfica*. Para Dasilva existen obras cuyas versiones a otras lenguas no son completamente ni traducciones alógrafas ni autotraducciones (2016, p.16). Para este fenómeno, Dasilva acuñó el término de *semiautotraducción* (2016, p.16), traducción en la que hubo un trabajo colaborativo entre traductor y autor. El proceso traductivo de la obra de Ramírez Dawkins pertenece a este grupo.

Así, tras situar al Ramírez Dawkins dentro del multilingüismo literario y presentar su obra, pasaremos a estudiar el problema del proceso traductivo de los libros del escritor caribeño y finalmente analizaremos el importante papel que juega la traducción en su obra.

2. Ramírez Dawkins dentro del multilingüismo literario

El multilingüismo literario, fenómeno que se remonta a la Edad Media, recubre fenómenos tan específicos y tan diversos como el bilingüismo de escritura, el cambio de lengua de escritura, la autotraducción y la escritura poscolonial, entre otros.

La naturaleza y funciones de este fenómeno son tan diversas que se han intentado diferentes taxonomías. Por ejemplo, Lagarde, distingue dos tipos de prácticas literarias: 1) la de los escritores políglotas (2004, p. 10), es decir autores eruditos y cultos expuestos a ambientes privilegiados que favorecieron su esmerada educación y su manejo de varias lenguas. Pound, Eliot, Beckett, Nabokov, Victoria Ocampo, hacen parte de este grupo de escritores virtuosos ampliamente difundidos y estudiados. 2) La de escritores, normalmente poscoloniales, provenientes de contextos lingüísticos caracterizados por la “*inégalité de statut et d’usage des langues*” (Lagarde, 2004, p. 10). Estas producciones literarias que en general “*portent les traces, et même les stigmates d’un contexte de production-réception (...) diglossique*” (Lagarde, 2004, p. 10), se caracterizan precisamente por esa invisibilidad que se señalaba en la introducción, con excepción de autores que han logrado reconocimiento internacional como el nobel Derek Walkot.

Juan Ramírez Dawkins pertenece al segundo grupo de escritores multilingües. Escritor atezado entre varias lenguas y culturas, proviene de un territorio que, aunque hace parte de Colombia –donde la lengua oficial y dominante es el español–, tiene una realidad sociolingüística y sociocultural notablemente diferente a la del resto del país, al ser habladas tres lenguas, cada una con funciones diferentes, el español y el creole, ambas lenguas co-oficiales, y el inglés estándar.

Pero la obra de Ramírez Dawkins sigue como encallada en el segundo sentido del término “insular” que indicamos en la introducción ya que sigue siendo desconocida a nivel nacional e internacional. Hay que tener en cuenta que Ramírez Dawkins es más conocido por su activismo por los derechos de la comunidad afrodescendiente que por su producción literaria.

Es verdad que en 1988 representó a la comunidad raizal en la Feria del Libro de Bogotá y que ha participado en festivales de poesía en la isla y al interior del país, pero su faceta literaria sigue siendo desconocida. Sus colecciones de poemas y de cuentos, a pesar de su singularidad estética y lingüística, son prácticamente invisibles ya que son muy difíciles de conseguir por otros medios diferentes a la Red de Bibliotecas del Banco de la República. Son libros de los que no existen estudios o reseñas ni en revistas especializadas ni en revistas literarias y de difusión cultural. En cuanto a los medios electrónicos, una pequeña biografía Ramírez Dawkins figura en el formato virtual del libro *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998) del periodista Rogelio Echevarría que

aparece en la página de la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango. En la nota de menos de cien palabras, se dice en efecto que Ramírez Dawkins escribe cuentos y poemas, pero no aparecen los títulos de sus obras. De otro lado, en el portal *Tras la Cola de la Rata*, solo aparece una foto suya mientras un blog reproduce la nota biográfica bilingüe español-inglés que aparece en la contratapa de los dos libros de Ramírez Dawkins (que curiosamente es exactamente igual) y en la que tampoco se mencionan los títulos de sus obras y más bien se detiene en sus labores de activista por los derechos de los afrodescendientes. De la misma manera no aparece la menor referencia escrita o gráfica de sus libros en el motor de búsqueda Google, índice de referenciación bastante certero.

Por otro lado, Ramírez Dawkins no hace parte del grupo de autores(as) sanandresanos(as) incluidos en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* y para completar solo ha sido incluido en dos antologías de poesía colombiana: *Nuevas Voces de Fin de Siglo* (1999) con dos poemas traducidos al español, el primero *Marea Baja (Low Tide)* poema con que se inicia la primera parte de *Naked Skin/ Piel Desnuda* que lleva el título de *Poems in English and Spanish* y el segundo *El Pobre Viejo (The Poor Old Man)* incluido también en este poemario en la parte *Poems in English*.

La otra antología es una selección de doce poetas colombianos hecha por Mario Rey y que aparece en la revista *Biblioteca de México* (2006) bajo el título *Paisaje Mínimo de la Poesía Colombiana* en la que figura solamente la traducción al español de *Marea Baja*. Finalmente, la única lengua extranjera a la que el escritor sanandresano ha sido traducido es el español, lo que hace que no se le conozca ni se le pueda conocer en otras áreas culturales en que no se hable español o inglés. Y el hecho de que el español sea la única lengua a la que ha sido traducido no deja de ser algo perturbador pues dado que ni en las citadas antologías ni en los libros del propio autor existe información alguna sobre la lengua original en que fueron escritos esos textos ni sobre el traductor que los vertió al español. El lector de esas antologías, por ejemplo, puede creer desprevenidamente que Ramírez Dawkins es un poeta que solo escribe en español...

El primer libro, *Naked Skin*² es un libro de una sola edición, publicado en 1996 por el Consorcio de Artes gráficas de la Universidad del Valle. Es una delgada colección de 50 poemas dividida en tres secciones. En la primera sección, intitulada *Poems in English and Spanish*, encontramos 21 poemas escritos en inglés y en creol con sus respectivas traducciones al español algunas de las cuales fueron hechas por el mismo autor y el resto por el profesor Okley Forbes con un trabajo de edición y corrección de la profesora Marcia Dittman según me lo indicaron de un lado el propio autor³ y de otro la profesora Marcia Dittman⁴. En la segunda sección, *Poems in English*, aparecen 13 poemas escritos únicamente en inglés y en criollo. Finalmente, en la tercera sección, *Poemas en español*, aparecen 16 poemas escritos únicamente en español. Aparte de las traducciones de la

² De aquí en adelante nos referiremos a los títulos de las obras así: poemas: *Naked Skin*. Cuentos: *The Soldier*.

³ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 4 de octubre de 2016.

⁴ M. Dittman, correo electrónico, 9 de septiembre de 2016.

primera sección, *The Poor Old Man* es, como ya se indicó, el único poema de las otras dos secciones que ha sido traducido, en este caso al español, para ser publicado. Tras una dedicatoria a su esposa e hijos y un *In Memoriam* a sus padres, abuelos y amigos, el libro se abre con una nota de agradecimiento en inglés a los lingüistas Oakley Forbes y Marcia Dittman, especializados en el criollo sanandresano, a la que sigue un prefacio del autor escrito en inglés y en español y un prólogo, también bilingüe, de Oakley Forbes. Finalmente, en las solapas figura un pequeño comentario en español e inglés de Marcia Dittman y en la contratapa aparece una nota biográfica bilingüe del autor en la que se cuenta más que todo su formación, su faceta de deportista y sus labores culturales y de activismo por las comunidades afrodescendientes.

The Soldier, es, en términos generales una edición con un formato similar al poemario. Fue publicado exactamente en la misma fecha y en la misma editorial que el anterior y contiene la misma dedicatoria, el mismo *In Memoriam*, el mismo prefacio, el mismo texto en la contratapa, el mismo comentario en las solapas. La única diferencia es que los textos del *In Memoriam* y del prefacio están aquí solo en inglés y que en este volumen no figura el prólogo de Forbes. El libro contiene dos secciones, la primera con los dos cuentos *The Soldier Dem De Come* y *The Mango Tree* en inglés y la segunda con las traducciones de esos cuentos al español. Por último, el libro tiene al final un glosario trilingüe criollo-inglés estándar y español estándar de palabras criollas y de préstamos de español colombiano que aparecen en los cuentos así como una lista para cada uno de los relatos de expresiones criollas que aparecen en los diálogos y a lo largo de la narración con su respectiva traducción al inglés y al español.

2.1. La traducción en la obra de Ramírez Dawkins

La traducción es un elemento nuclear en la obra de Ramírez Dawkins. Títulos bilingües, gruesa sección en dos lenguas en el libro de poemas, volumen de cuentos en dos versiones, esta es una de esas obras en que la traducción aparece *con* la edición inicial del libro no después de haberlo publicado. La traducción viene ensamblada en el libro como si este fuera una matrioshka. Libros así son comunes en las zonas culturales multilingües. En el caribe, por ejemplo, encontramos el libro *Ser Islas/Being Islands* (1976), del puertorriqueño Victor Frago, *Entre Éclair et Penombre/Entre Relámpagos y Penumbras* (2014) de la haitiana Maggy de Coster o incluso el libro de poesía *Arco Iris, La Esperanza/Arc-en-ciel, L'espoir* (1996) de la martiniquesa Nicole Cage-Florentiny.

Pero en los libros de Ramírez Dawkins la traducción es ella misma una matrioshka que guarda dentro de sí diferentes facetas de la traducción: la traducción como punto de amarre del contacto lingüístico, la traducción como una estrategia de difusión de la obra en zonas culturales de habla española, la traducción como un aspecto de la intriga en los dos cuentos *The Soldier Dem De Come/Ahí vienen los soldados* y *The Mango Tree/El Palo de Mango*⁵ (curiosamente también escrito como Palo 'e mango) la traducción como una

⁵ De aquí en adelante los cuentos serán llamados así: las versiones anglo-criollas: *The Soldier* y *The Mango*. Las versiones españolas: *Ahí vienen* y *El palo*.

estrategia paratextual también en esos cuentos y finalmente la traducción como umbral hacia la creación de otro original, como mecanismo de transformación de la obra.

Pero antes de examinar esas facetas, es importante detenerse un instante en un aspecto nebuloso de estos dos libros: su proceso traductivo.

2.1.1. Proceso traductivo

En las ediciones bilingües de los libros se suele encontrar una nota paratextual sobre la identidad del o de los traductores de esos libros y se indica si hubo revisión de autor o de otro traductor.

Esta información no se encuentra en ninguno de los dos libros de Ramírez Dawkins. Tampoco hay manera de saber en qué lengua fueron originalmente escritos los textos en las dos versiones anglo-criolla y española. Ni siquiera la disposición tipográfica de estas versiones (a la izquierda la versión anglo-criolla, a la derecha la castellana en el libro de poemas, sección inicial en anglo-criollo y sección en español al final en el libro de cuentos) nos permite saberlo con certeza, aunque la convención de las ediciones bilingües pone en general las traducciones a la derecha.

Lo única información sobre el proceso traductivo que se encuentra al interior de los libros es en los *Agradecimientos* en los que el autor indica que Oakley Forbes tradujo “*some of [his] writings*” (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 7) sin especificar cuáles y de qué lengua a qué lengua y en el minicomentario que aparece en la solapa de ambos libros en el que Dittman afirma que Forbes tradujo al español “la mayoría de sus creaciones [las de Ramírez Dawkins]” (Ramírez Dawkins, 1996b, solapa párr. 3)⁶ sin precisar sin embargo cuál es el puñado de textos que se quedan por fuera de esa mayoría y quién los tradujo. Estas borrosas informaciones no hacen sino opacarse aún más cuando leemos en una pequeña nota biográfica de Ramírez Dawkins que figura en el libro sobre poetas colombianos de Rogelio Echevarría que el poeta autotraduce sus textos al español (Echevarría, 1998) mientras que otros afirman que Marcia Dittman fue quien se encargó de traducir los cuentos de *The Soldier* (Del Valle, 2016, p. 189).

En la indagación que he hecho sobre esta cuestión he deducido que *en cierta manera* estas referencias externas están en el círculo de la verdad. La traducción de los textos de estos dos libros fue un proceso complejo de autotraducción, traducción, co-traducción, corrección y reescritura en que participaron varias personas –cada una con diferentes funciones– incluida, por supuesto, el mismo autor. Lo que me dijo el autor en nuestra última conversación telefónica corrobora esta deducción: para el autor “traducción” también es el acto de corregir y pulir un primer borrador de una traducción hecha por él mismo, proceso del que se encargaron Forbes y Dittman⁷. En otra ocasión, el mismo autor me dijo que Oakley Forbes había quedado libre albedrío para traducir o retraducir

⁶ Al ser un texto que aparece en una solapa no hay por supuesto paginación.

⁷ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 6 de enero de 2017.

sus textos a fin de lograr captar lo que él había querido expresar en creol y que aun así en el caso de los cuentos “se perdía mucho el sabor del cuento”⁸.

He aquí la salvedad que recubre la locución adverbial “*en cierta manera*”. Es verdad que en traducción existe un proceso llamado revisión que puede ser llevado a cabo por el autor o por otra persona y que está dentro de los límites de la traducción. Las cosas se aclaran un poco pero no lo suficiente ya que sigue siendo necesario saber exactamente qué textos fueron traducidos por el autor, cuáles por Forbes, cuáles por ambos y cuáles traducidos por Forbes y revisados por el autor. Es importante, como veremos, para comprender mejor las transformaciones del original, los procesos de reescritura de algunas partes que hacen que la versión española sea un segundo original. No me refiero precisamente a la “*traduction-texte*” (Meschonnic, 1973, p.122), a la traducción concebida como un proceso de re-enunciación de un texto en otro marco cultural. Me refiero a una reescritura que en ciertas partes modificó el contenido del texto y su orden de eventos y hechos, teniendo un impacto en la historia (en el sentido narratológico del término).

Así, sin saber exactamente quién tradujo qué nos será muy difícil comprender si fue el autor el que transformó el texto –con el pleno derecho de la autotraducción–, si fue Forbes quien hizo aportes al texto de su propia cosecha o si fueron los dos. Pero saber esto con certeza es “difícil” como me hizo saber la profesora Marcia Dittman⁹. El mismo autor varias veces me ha dicho que no se acuerda pues eso fue “hace ya muchos años”¹⁰. Para Dittman, los poemas fueron “traducción-creación a dos manos” entre Ramírez Dawkins y Forbes¹¹, mientras que los cuentos fueron revisados en inglés y traducidos al español por Forbes¹².

La función de Dittman fue de corregir y pulir el material en inglés y en español, ayudar a establecer una transcripción del creol en cuentos y poemas, ya que en la época no había un alfabeto para esa lengua y preparar la edición para la publicación en la Universidad del Valle. La forma en que describe su función en la transcripción del creol no deja de ser interesante: “Intenté “*estandarizar*” el criollo, la manera de escribir las estructuras verbales, por ejemplo, de un poema a otro”¹³.

A partir de esta información y de datos complementarios provistos por el autor, logramos establecer dos tablas descriptivas del proceso de traducción tanto de los poemas como de los cuentos de Ramírez Dawkins. Estas tablas no son, por su puesto, definitivas todavía, pero son un primer paso para comprender la traducción de la obra del escritor isleño:

⁸ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 2 de enero de 2017.

⁹ M. Dittmann, correo electrónico, 2 de septiembre de 2016.

¹⁰ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 4 de octubre de 2017.

¹¹ M. Dittmann, correo electrónico, 2 de septiembre de 2016.

¹² M. Dittmann, correo electrónico, 25 de diciembre de 2016.

¹³ M. Dittmann, correo electrónico, 25 de diciembre de 2016.

Poema	Lengua original	Traductor
1. LOW TIDE/ MAREA BAJA	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
2. NAKED SKIN/PIEL DESNUDA	Inglés y criollo	Ramírez Dawkins
3. THE SHADOW OF EXILE/LA SOMBRA DEL EXILIO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
4. FROM AFRICA TO AMERICA/DE AFRICA A AMERICA	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
5. EMPTY THINGS/COSAS VACIAS	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
6. SOLDIERS, GUNS AND BOMBS/SOLDADOS, FUSILES Y BOMBAS	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
7. IDENTITY/IDENTIDAD	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
8. OCEAN DREAM/SUEÑO MARINO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
9. DARKNESS OF THE NIGHT/LA OSCURIDAD DE LA NOCHE	Inglés y criollo	Ramírez Dawkins
10. MY HOME TOWN/MI PUEBLO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
11. ANANCY NO DEAD/ANANCY NO HA MUERTO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
12. PEACE/LA PAZ	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
13. SILENCE/SILENCIO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
14. REMEMBRANCE/REMEMBRANZA	Inglés y criollo	Ramírez Dawkins
15. LOVE/EL AMOR	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
16. TO NATIVEMAN AND HUMAN RACE/ AL HOMBRE NATIVO Y LA RAZA HUMANA	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
17. LOOK AT ME/MIRAME	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
18. THE MARINE COLORS/LOS COLORES MARINOS	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
19. CRAB HOLE/EL HOYO DEL CANGREJO	Criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins

20. COCK CROW/EL CANTO DEL GALLO	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins
21. ONE DAY/UN DÍA	Inglés y criollo	Oakley Forbes y Ramírez Dawkins

Tabla 1. Proceso de traducción de los poemas del libro *Naked Skin*. En esta tabla se indica: 1) la(s) lengua(s) original(es) de cada uno de los veintiún poemas que hacen parte de la primera sección del libro llamada *Poemas en inglés y español*. 2) La identidad de quienes tradujeron los poemas al español.

Poema	Lengua original	Traductor
22. THE POOR OLD MAN	Inglés y criollo	Ramírez Dawkins con revisión de Juan Revelo Revelo

Tabla 2. Traducción de un poema de otra sección de *Naked Skin*. En esta tabla se indica las lenguas originales del poema número veintidós que fue vertido al español con intervención directa del autor y que hace parte de la segunda sección del libro intitulada *Poems in English*. Cabe aclarar que la traducción al español de este poema solo figura en la Antología *Nuevas Voces de Fin de Siglo* (1999) preparada por Revelo Revelo.

Cuento	Lengua original	Traductor
The Soldier	Inglés y criollo	Oakley Forbes con revisión del autor
The Mango	Inglés y criollo	Oakley Forbes con revisión del autor

Tabla 3. La traducción de los cuentos de *The Soldier*. Ilustración de las lenguas originales de los cuentos y de la identidad de quienes los tradujeron al español.

En estas tablas podemos observar varios hechos: en primer lugar, en cuanto a la primera tabla, cuatro poemas fueron traducidos totalmente por el autor sin, aparentemente, intervención de otro traductor (aparte de las correcciones de estilo a cargo de Dittman), tal como me lo dijo el autor¹⁴. Tres poemas de la sección *Poems in English and Spanish* y uno de *Poems in English* que fue incluido en la antología de poesía *Nuevas voces de fin de siglo*. La traducción de los dieciocho poemas restantes estuvo a cargo del autor y de Forbes. No sabemos cómo fue llevado a cabo este proceso, quién tradujo primero y quién después.

La segunda tabla arroja una información menos oscura: al parecer los cuentos fueron traducidos al español por Forbes y una vez vertidos a esa lengua fueron revisados por el autor. Quedan sin embargo varias incógnitas: ¿la traducción que efectuó Forbes fue una

¹⁴ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 4 de octubre de 2016.

traducción libre? ¿En algún momento Forbes recurrió al autor durante el proceso de traducción? ¿En qué consistió exactamente la revisión que hizo Dawkins de las traducciones de Forbes?

A pesar de esas importantes incógnitas, los estudiosos de la traducción han establecido tipologías de la traducción autorial y de la traducción alógrafa (hecha por un traductor diferente al autor) que describen fenómenos como los que se muestran en ambas tablas. El reciente auge del estudio de traducciones en que ha participado parcial o totalmente el autor (Dasilva, 2016, p.16) muestra que esta práctica es más común de lo que se cree.

Dentro del vasto campo de la autotraducción, Recuenco Peñalver distingue tres modalidades muy comunes en escritores como Beckett, Borges, Joyce o Nabokov a saber (Recuenco Peñalver, 2011, p. 204-207): la autotraducción autorial, que es la traducción totalmente hecha por el autor, la autotraducción parcialmente autorial, es aquella en que el autor trabaja en colaboración con un traductor y finalmente, la autotraducción parcialmente autorial revisora en la que el autor revisa y transforma una traducción intermedia en general hecha con ayuda de un traductor alógrafo.

Esta última modalidad se relaciona con una práctica aún más común que es la traducción alógrafa con colaboración del autor en la que este brinda ayuda en todo tipo de cuestiones que el traductor tenga sobre su obra e incluso lo asiste cuando sea posible en algunos aspectos de su proceso. Sin embargo, la colaboración del autor puede ser tan intensa que a veces es difícil distinguir en el escritor su rol de autor de su rol de traductor. Para Dasilva un criterio esencial para demarcar ambas modalidades reside en una indicación paratextual en la que el autor asuma su condición de traductor (Dasilva, 2016, p. 25). Si el autor no la asume, “no es posible hablar de autotraducción, sino más bien de traducción alógrafa” (Dasilva, 2016, p-25-26).

Así, teniendo en cuenta ese carácter heterogéneo de estas colindantes modalidades de traducción que a veces pueden tener límites difusos, Dasilva insistió en la necesidad de distinguir la traducción alógrafa con colaboración del autor de la autotraducción en colaboración y acuñó el concepto de “semiautotraducción” que recubre “esa extensa gama de autotraducciones en las que el autor no hace su trabajo solo” (Dasilva, 2016, p. 32) y que incluye cinco modalidades de las cuales tres nos interesan particularmente: 1) la autotraducción en colaboración con un traductor alógrafo; 2) la autotraducción revisada por un traductor alógrafo y 3) la traducción alógrafa revisada por el autor.

Creemos que este cuadrante demarcado por la reflexión de Dasilva puede ofrecer pistas para explicar lo que nos indican las dos tablas propuestas arriba. La hipótesis de trabajo es que el proceso traductivo de la obra de Ramírez Dawkins se puede describir como una gradación en que sobresalen la traducción alógrafa revisora y la semiautotraducción. De las conversaciones con el autor isleño, se puede deducir que, en la translación de su obra al español, ni el autor en su faceta de traductor ni Forbes en tanto que traductor alógrafo trabajaron solos, siempre hubo colaboración recíproca. Así, los poemas 2, 9, 14 y 22 estarían bajo la etiqueta “autotraducción revisada por un traductor alógrafo” pues el primer borrador fue hecho enteramente por Ramírez Dawkins y fue revisada por Forbes,

mientras que el resto de poemas estarían en la etiqueta “autotraducción en colaboración con un traductor alógrafo” ya que su traducción estuvo a cargo del autor en estrecha colaboración de Forbes. Por otro lado, los cuentos, harían parte de la etiqueta “traducción alógrafa revisada por el autor”, figura de revisión que según Michäel Oustinoff no excluye que el autor haga transformaciones en la versión traducida por el traductor intermediario según el esquema siguiente (Oustinoff, 2001, p. 183): “(original) → *traduction allographe intermédiaire* = *version 1* → *révision auctoriale* → *version 2*”. Esta figura, que constituye el punto de contacto entre la traducción alógrafa y la recreación explicaría las variaciones de las versiones españolas que las convierte en historias desligadas y autónomas con respecto a la primera versión.

Es importante seguir trabajando con la ayuda del autor y de la profesora Marcia Dittman para enmendar esta hipótesis o para confirmarla despejando los interrogantes que aún quedan sin resolver.

2.2 Traducción: contacto y difusión

La traducción en tanto que un entredós o como la llama Simón siguiendo a Bhabba un “*in between space of negotiation*” (1997, p. 463) es una zona de encuentro y negociación entre dos o más lenguas, que al ser diferentes en sus repertorios lexicales y estilísticos, en los cortes conceptuales que hacen del entorno, en sus niveles de expresividad, en su impacto en la audiencia y en su posición en los niveles de expansión de las lenguas, o, en lo que Grutman designa como “sistema mundial de las lenguas” (2009, p. 128) entran en conflicto cuando un producto lingüístico se transfiere a otro marco cultural.

Con frecuencia la traducción soluciona las cosas en favor del marco cultural de llegada y muy raras veces el heterolingüismo en el texto de salida logra ser visible en la traducción sobre todo si dentro de esa dimensión heterolingüe se encuentra un “idioma periférico” (Grutman, 2009, 128) como el creol. En la traducción al español de los cuentos de Ramírez Dawkins por ejemplo se disuelve la tensión entre el creol y el estándar del texto original. Es verdad que en la traducción se importan algunos términos del creol, del inglés y de lenguas africanas como “flitters”, “bololó” (palabra de origen africano que también existe en castellano) “catta”, “panyas” o “Gladstone pills” pues el lector puede encontrarlas en un glosario al final.

Es interesante sin embargo la forma como tradujeron el vocativo creol “bway” que significa “muchacho”, “chico” a veces “hombre” en frases como “hombre, no haga eso”, utilizando el vocativo “ombe”, muy común en el norte del país y en la costa caribe y difundido por manifestaciones folclóricas como el vallenato:

Ejemplos 1 y 2

Criollo	Español
1. "She said to Betio, "Bway, you know that you prayer we' good" (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 24).	"Le dijo a Betio: "Ombe, sabes que su oración fue muy efectiva"" (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 55).
2. "She said, "Something, bway, something"" (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 29)	"Ella me dijo: "algo 'ombe', algo" (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 60)

En estos ejemplos se utilizó una forma dialectal para un vocativo en lengua creol. Pero me pregunto qué hubiera pasado si simplemente no se hubiera traducido, si hubiera hecho parte de ese "*informational load*" (Timoczko, 2002, p. 29) de la traducción tanto más cuanto la palabra está en el glosario al final del libro, si se hubiera incorporado al texto en la nueva lengua tal como a veces se incorporan vocativos de otras lenguas prestigiosas como "Sir", "Mister", "Monsieur", "Madame" "Bambino", etc. En esa tendencia de querer traducir todo en un texto heterolingüe como el del escritor sanandresano se puede ver un indicio de ese desequilibrio de fuerzas entre las lenguas, en el que creol seguía y sigue siendo periférico. Los préstamos en la traducción de textos escritos en lenguas prestigiosas como el inglés o el francés revelan la supremacía en esa jerarquía de las fuerzas culturales.

Así, casi siempre los textos heterolingües no tienen traducciones heterolingües. Las normas traductivas y estéticas de la lengua de llegada ejercen una fuerza centrípeta que arrastra el heterolingüismo al centro, lo disuelve, lo homogeniza, lo vuelve monolingüe. Por ejemplo, en el texto original la narración se mueve alternativamente entre el creol básico, el creol acrolectal, un inglés dialectal y el inglés estándar, mientras que los diálogos casi siempre están en creol, incluso cuando intervienen personajes continentales, panyas, o personajes extranjeros como el chino en el cuento *The Mango*. Esta variación de lenguas se convierte en la traducción en una gradación de registros:

Ejemplo 3

Anglo-creol	Español
One of them said to the other in Spanish, "Ratid, man. The Islanders dem de wake up soon now. If we no move fast we gwain get juk." (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 26)	Uno le dijo a otro en español: "Que vaina, ombe. Los isleños se levantan temprano ahora, Si no nos movemos rápido nos jodemos". (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 57)

No deja de resultar curioso que en el texto original el español de los panyas sea metatraducido en creol, que la lengua de Colombia que por mucho tiempo se ha impuesto en la isla sea como absorbida por la lengua marginalizada. Esta tensión, que significa mucho para el lector anglo y creolparlante, no significa ya nada en la versión española.

La edición bilingüe mantiene, pues, anudado ese contacto de lenguas que caracteriza la obra de Ramírez Dawkins. Si el lector de habla española no percibe la tensión del texto original, al menos el autor sabe que esa tensión *está ahí*, en la bidimensionalidad del título bilingüe y en la co-presencia de las dos versiones en la obra. Si la versión española le apuesta a acercar el texto al lector, su contraparte, la versión anglo-criolla acerca inevitablemente el lector al texto original. El contacto de las dos versiones de la obra dentro de la misma edición es pues una forma de resistencia a ese poder disolvente que puede tener una visión y una práctica ortodoxas de la traducción.

Pero también es claro que la traducción también posibilita la difusión del texto en una lengua mayoritaria. Tanqueiro (1999, p. 23) y Grutman (2009, p. 128) señalaron que la autotraducción en lengua mayoritaria –semiautotraducción en el caso de Ramírez Dawkins– es frecuente en autores multiculturales que escriben en lengua minoritaria y que buscan hacer conocer su producto ya que “hay desgraciadamente diferencias apreciables entre las lenguas del mundo en términos de mercado” (Grutman, 2009, p. 126). En algunos casos, estas diferencias de mercados resultan en un cambio de lengua de escritura como en el caso de Lenito Robinson-Bent mientras que, en otros casos, los autores traducen su obra con o sin asistencia de un traductor alógrafo para “alcanzar un público más extenso y mayores beneficios económicos o de prestigio” (Recuenco Peñalver, 2011, p. 206).

2.3 La traducción: aspecto ficcional y aspecto paratextual

En los dos cuentos de Ramírez Dawkins, la traducción también se encuentra dentro de la intriga y como aspecto paratextual. De hecho, uno de los personajes del cuento *The Soldier* es un traductor intérprete: *Gilbert H. Gilbert H.*, es quien le sirve de traductor al oficial del ejército que se dirige a Danny Hooker para darle la orden de desalojar la casa.

En el universo ficcional de Ramírez Dawkins el español es una lengua que genera cierto desasosiego, cierto desequilibrio en la armonía de la isla y de la historia. Es la lengua de los soldados que confiscan la casa de los Hooker, la de los desesperados inmigrantes colombianos que llegan a la isla para huir de la pobreza y que compadece Liza en el cuento *The Mango Tree/El Palo de mango*, aunque compita con ellos en la dura tarea de recoger mangos, la de los panyas que en el mismo cuento llegan en avión por montones cada semana y que tanto alarman a Coco y la de los niños turistas que llegan a comprarle mango a Coco.

En el cuento *The Mango* se encuentran dos metatraducciones curiosas: la primera, ya citada, que es la intervención de los panyas, que el narrador refiere que fue en español cuando aparece en creol. La segunda, de inglés a español, cuando en un diálogo antes de dormirse, Betio y Liza Wilson hablan de un conocido personaje de la isla, *Big Bread*:

Ejemplo 4

(...) she touched Betio on his left shoulder saying, “you remember Big Bread?”

“Yeah,” he answered immediately. “They call him ‘Pan Grande’ in Spanish. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 21)

Es difícil saber si en este cuento, los Wilson y el narrador manejaban el español. Es probable que al menos el muchacho que narra la historia fuera competente en esta lengua por su escolaridad, porque pertenece cronológicamente a una época en que la presencia colombiana estaba bien afianzada y porque puede metatraducir lo que los colombianos dicen. Ya al final del cuento ocurre otra situación muy curiosa en que el narrador pasa brevemente al español. Llegan unos niños turistas a comprar mango a Coco que no habla español según refiere el narrador pero que lo entiende un poco. La mujer y los niños interactúan a través de señas y en un español muy simplificado cuyos enunciados solo están constituidos de sustantivos, pero son pragmáticamente muy efectivos pues cumplen con el acto de habla de pedir algo:

Ejemplo 5

She couldn't talk Spanish but she could communicate with them, making signs. One of the boys talked to her in Spanish saying, “Mango, Coco, Mango.”

Coco understood. Coco extended her right hand to the boy asking for the money, “Plata, muchacho, plata,” she said. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 37)

Podemos ver que el narrador metatraduce en inglés, aunque de una forma parafrástica lo que dice Coco y que va a reproducir a continuación. Pero lo interesante en esta escena es que el español es usado como una lengua vehicular que por su extremada simplificación y su contexto exclusivamente comercial hacen pensar en una interacción en pidgin.

Pero en ambos cuentos, el autor también traduce en otro nivel: el paratextual. Tymoczko (2002, p. 22) señaló que de la misma forma que en una traducción, en un texto poscolonial es posible encontrar introducciones, notas al pie de página, glosarios, mapas y otros tipos de comentarios paratextuales que explican aspectos del marco cultural del autor y de su universo ficcional. Para Tymoczko esto significa que la literatura poscolonial y la traducción son dos tipos de escritura intercultural cuya preocupación fundamental es “the transmisión of elements from one culture to the another across a cultural and/or linguistic gap” (2002, p. 22). Así, el escritor de la poscolonial, multicultural y multilingüe, al escribir entre culturas se vuelve una especie de traductor ya no de textos sino de metatextos, de signos culturales (Tymoczko, 2002, p. 21).

La paratextualidad en el libro de cuentos de Ramírez Dawkins se puede ver ya en la presencia de un glosario trilingüe al final del libro. Este glosario está dividido en dos: en la primera parte, se listan una serie de palabras y expresiones propias del creol o de otras lenguas, traducidas al inglés estándar y al español. En la segunda parte, subdividida en dos, cada parte para cada uno de los dos cuentos, se traducen al inglés y al español

algunas expresiones locales que aparecen en los diálogos de los personajes. La mayoría de expresiones vienen del creol salvo una, la réplica de Coco en español a los niños que le piden mangos. Este glosario nos indica que el autor se dirige a un lectorado intercultural, anglo e hispanoparlante.

Pero según Tymoczko la paratextualidad también aparece al interior de la narración en forma de comentarios en los que el autor explica diferentes aspectos de su cultura que al mismo tiempo van apareciendo en su historia: “[c]ustoms, beliefs and myths are frequently explained explicitly in post-colonial literature, much as they must be in translations” (2002, p.26). Este tipo de comentarios son muy frecuentes en los dos cuentos de Ramírez Dawkins. La mayoría de comentarios explican costumbres de los isleños, pero también hay otros que informan sobre el contexto político del cuento e incluso sobre el comportamiento de otros pueblos que habitan en la isla. No deja de ser llamativo que algunos de esos comentarios se filtran en las palabras de los mismos personajes:

Nº	Fragmento	Explicación
1	“If you have only one piece of land and it happen that the military want it for their useless use (...) (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 12).	Comenta sobre el fenómeno de expropiación de tierra por parte del gobierno, tema del cuento y episodio en la historia de la isla.
2	“Saturday for native family is a very special day” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 12).	En este largo pasaje, se explica lo que normalmente hace una familia nativa los sábados y sobre los platos especiales que preparan ese día.
3	“It was a custom to fence yard with this plant [pingwing], and native family usually have big yards” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 15).	Explicación de una costumbre isleña de cercar la entrada de la casa con una planta nativa.
4	“gathering coconut is a very hard work” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 16).	Ilustración detallada del proceso para recoger cocos y los instrumentos para hacerlo.
5	“Working and singing is a way that black people use to relax their mind and light their burden” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 17).	Explicación de la costumbre de los afrodescendientes de cantar mientras se trabaja.
6	“(…) we and the people from Nicaragua have lived in peace for a long time” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 18).	Esta explicación de las relaciones binacionales entre el archipiélago y Nicaragua y los pueblos de Corn Island y Bluefields hace parte de una

larga réplica de Danny Hooker al oficial.

Tabla 4. Comentarios al interior de un cuento Ilustración de comentarios culturales al interior del cuento *The Soldier*

Nº	Fragmento	Explicación
1	“In our Islands, mangoes is a very sweet and common fruit and it is also a very useful fruit for each family”. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 20)	Este comentario que da inicio al cuento explica la importancia de este fruto en la cultura raizal y de las características de las diversas clases de mango de la isla.
2	“Native families don’t pay much attention to mango pickers” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 20)	Aquí se explica que en el pasado cualquiera podía entrar a una propiedad a coger mangos mientras que los nuevos ocupantes (personas del exterior) prohíben hacerlo.
3	“Most families would use coconut shell...” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 28)	Se explica la antigua costumbre de los habitantes de la isla de utilizar la cáscara de coco para prender fogones y poder cocinar o para utilizarlo como carbón para calentar las planchas de ropa.
4	“I tell you, to back coconutshell was a very hard job” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 29)	Descripción del difícil trabajo de cargar cocos.
5	“The Chinese get along with them [los nativos] very well. We live like one family” (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 35)	En estas palabras de Potty, un chino habitante de la isla, se comentan las buenas relaciones entre este pueblo extranjero y los nativos.

Tabla 5. Ejemplos de comentario al interior de otro cuento En esta tabla se muestran todos los comentarios paratextuales y culturales que aparecen en el cuento *The Mango*.

Podemos ver pues que la narrativa de Ramírez Dawkins tiene un importante nivel paratextual. Como hemos visto, el autor se dirige a lectores de culturas diferentes a la suya, lo que lo convierte en un mediador intercultural –no otra cosa es un traductor– y lo que lo hace enfrentar a los mismos problemas de un traductor que además del problema de la lengua tiene que vérselas con el problema de la cultura del texto fuente. Así lo afirma Tymoczko (2002):

(...) a literary translator is de facto concerned with differences not just in language (transposing word for word, mechanically, but with the same range of cultural factors that a writer must address when writing to a receiving audience composed partially or primarily of people from a different culture” (p. 20-21).

2.4 Traducción y desdoblamiento de la obra

En las versiones en español de los poemas y de los cuentos de Ramírez Dawkins es posible encontrar toda una gama de procesos que alteran, a veces significativamente, las versiones en anglo-criollo. Entre esos procesos podemos encontrar adiciones, supresiones, variaciones, reestructuraciones y redistribuciones estróficas, paragráficas y oracionales, cambios tipográficos, cambios de discurso directo a indirecto, cambios de registro e incluso cambios en la secuencia cronológica de una escena. En otras palabras, rara vez las traducciones siguen de cerca al original, sino que al contrario se alejan, a veces tanto de este, que hay momentos en que la traducción se desgaja y se convierte en un proceso de reescritura.

Según Oustinoff esta alteridad de las obras en cuya traducción participó el autor –y agrego yo: así sea a través de una revisión de un borrador previamente traducido por otro traductor– lleva al problema de la localización de la obra (2001, p. 235). Para Oustinoff, la obra se encuentra a la vez en el original y en la traducción (2001, p. 244). Esta cuestión se vuelve verdaderamente crucial cuando se piensa en traducir este tipo de textos a una tercera lengua.

Cuando yo le pregunté a Ramírez Dawkins que si al momento de traducir sus cuentos o poemas a otra lengua como el francés o el alemán el traductor debía tener en cuenta la versión en anglocreol o la versión en español, el escritor no dudó en decir que solo se debía tener en cuenta la versión en anglocreol¹⁵. En un escritor en lengua minoritaria es común encontrar este tipo de fidelidad a la lengua de la versión 1. Pero no siempre traductor y escritor pueden entrar en contacto por un sinnúmero de razones incluida, por supuesto la muerte de este último. Es ahí cuando el carácter bicéfalo de la obra es un factor esencial para la traducción y a la vez un desafío para el traductor.

2.4.1 Desdoblamiento en la traducción de la poesía

En la traducción al español de los 21 poemas de la sección *Poems in English and Spanish*, el caso más extremo de desdoblamiento es la versión española de *Crab Hole*, traducida como *El hoyo del cangrejo*. La traducción de este poema de 7 estrofas sometió el texto de partida a una reestructuración estrófica y a una redistribución de los versos, lo que le da una vestidura muy diferente a la del texto de llegada. Además, se agregan imágenes que no están en el original como “salga de su escondite”, “salga de la olla” y se suprimen versos como el tercero de la primera estrofa que dice “*man stomp dem foot*” o el de la cuarta estrofa que dice “*an’ mek dey hear we*”. Veamos el siguiente extracto:

¹⁵ J. Ramírez Dawkins, comunicación telefónica, 6 de enero de 2017.

Ejemplo 6

Criollo	Español
1 Man come out a crab hole	1 Hombre, salga de su escondite.
2 man get out a crab hole	2 Hombre, salga de la olla,
3 man stomp dem foot.	3 deje que el sol brille sobre nuestra piel.
4 Man no sell yuh land,	4 Hombre salga, del antejardín
5 man no gih wey yuh mango.	5 para que nos vean.
6 Man les go fight.	6 Hombre, salga de la oscuridad
7 Man mek we stop step	7 Para que la luz nos ilumine.
8 pa'one a natha.	8 Hombre salga para que nos miremos cada uno
9 Man no gih wey yuh mango,	9 para que miremos el hermoso arco iris,
10 Man sell you mango.	10 y dejemos de ser idiotas. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 55)
11 Man no sell you birthright,	
12 Man les go fight. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 54)	

Es claro que “escondite” y “olla” se adecúan más al sistema conceptual de la cultura de llegada para el cual el signo “cangrejo” y sus redes semánticas no tienen el mismo sentido que para la cultura raizal. De otro lado, las líneas 4 y 5 de la versión en creol solo aparecerán dispersadas en la segunda y tercera estrofa, mientras que la línea 6 de la versión 1 solo reaparecerá en la cuarta estrofa de la versión 2. Esta redistribución de versos también se da en la segunda estrofa del original. Así, las líneas 7 y 8 de la versión 1 aparecen en la mitad de la cuarta estrofa de la versión 2. Las líneas 9 y 10 de la versión 1, son traducidas y reubicadas en la tercera estrofa de la versión 2. Las líneas 11 y 12 de la versión 1 también se dispersan en la traducción y aparecen en la tercera y cuarta estrofas. A propósito, el término “*birthright*” curiosamente es traducido como “primogenitura” y como “raizalidad”, términos más cultos.

La reestructuración estrófica también se puede ver en la traducción de otros poemas. El poema *Cock Crow*, traducido como *El canto del gallo*, tiene ocho estrofas cada uno con el siguiente número de líneas: 1, 6, 2, 3, 4, 4, 3, 4. La traducción tiene 6 estrofas y una repartición de versos diferente: 7, 4, 6, 3, 3, 1. Las dos primeras estrofas del original son fundidas en una sola en la traducción, lo que lleva también a hacer modificaciones en la puntuación:

Ejemplo 7

Inglés	Español
I remember a lot of things.	Recuerdo muchas cosas,
	Y hasta recuerdo
Even, I do remember	El primer canto del gallo... (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 59)
The first cock crow... (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 58)	

Este fenómeno también ocurrirá al final del poema traducido cuando la estrofa de cuatro versos del original se convierte en dos estrofas una de tres versos y una de uno. Además, en la última estrofa del original, el tercer verso “*From his 'Kingdom'*” pasará a ser el segundo verso de la penúltima estrofa de la traducción “de su reino”, “reino” sin las mayúsculas y sin las comillas del original. De otro lado, el segundo verso del original “*of the last panya intendant*” se convierte en el tercer verso en la traducción.

Ejemplo 8

Inglés	Español
And I remember very well the departure	Y recuerdo muy bien,
Of the last panya intendant	la salida de su reino
From his 'Kingdom'.	del último intendente panya.
I remember cock crow. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 58)	Recuerdo el canto del gallo. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 59)

La traducción de este poema adiciona la palabra “rústica” que no está en el original, además de que no sigue la disposición de los versos del original:

Ejemplo 9

Inglés	Español
I remember your smile	Recuerdo tu sonrisa, <u>mirando</u>
Peeking through my window. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 58)	A través de mi <i>rústica</i> ventana. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 59)

Además de no seguir la disposición de los versos del original, se pueden encontrar en la versión española los siguientes cambios de imágenes: en el original la persona poética recuerda el canto del gallo y “*the town crier*”, el pregonero. En la traducción, la persona recuerda el canto del gallo, el del pregonero que además es jinete en la versión española (la idea de jinete no está en la versión en anglocreol). Así mismo, en el original el pobre tío Naymi (nótese en español el cambio ortográfico de este nombre, probablemente un error de impresión) que pide a sus hermanos un cambio además de comida, deja de pedir un cambio en la traducción y en lugar de comida “*food*”, solo pide un “mendruco de pan”:

Ejemplo 10

Cock crow

I remember cock crow

And *the town crier* (...)

I remember poor Uncle Naymi

Asking his brothers *for change*

For food (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 58)

El canto del gallo

Recuerdo el canto del gallo,

Del *jinete* pregonero (...)

Recuerdo al Tío Neymi,

Implorándole a sus hermanos

Un mendruco de pan. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 59)

Variaciones de imagen como estas ocurren en otros poemas como *Anancy No Dead*, uno de los poemas que curiosamente conserva casi la misma estructura estrófica salvo en la última estrofa que en la versión española se divide en dos, no quedando de 6 sino de 7 estrofas. Precisamente al final encontramos:

Ejemplo 11

Anglocreol

Anancy want to take back his drums (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 42)

Español

Anancy sueña con recuperar su tierra. (Ramírez Dawkins, 1996a, p. 43)

El cambio de imagen es incuestionable. Es cierto que estamos en el terreno de la traducción de la poesía que requiere una constante re-enunciación incluso una re-metaforización para poder captar y acoger la fuerza expresiva del texto en la lengua de llegada. De hecho, el clásico ejemplo de la primera versión de *The Raven* hecha en prosa

por Baudelaire muestra que la traducción puede modificar incluso la estructura y el tipo de texto del poema.

Sin embargo, el cambio de imagen de la traducción española de *Anancy No Dead*, indica que la versión 2 se desvía y se desgaja de la versión 1, así sea en ese verso. Al haber participado el autor en la traducción de este poema, de la forma que haya sido, traducción parcial o total o revisión, este desgajamiento se pone al mismo nivel que la versión 1 y se vuelve obra. El que traduzca a otra lengua tendrá que enfrentarse contra dos posibilidades iguales en estatus, pero diferentes en el sentido ya que “querer” no es exactamente “soñar” y “tambores” no es en absoluto “tierra” ni literal ni figurativamente.

2.4.2 Desdoblamiento en la traducción de los cuentos

La versión española de los cuentos también está sometida a reestructuraciones y redistribuciones oracionales y paragrafícas. El desdoblamiento de la traducción de los cuentos consiste fundamentalmente en cuatro fenómenos: la adición, la supresión, la variación y el cambio en la secuencia cronológica de algunas escenas.

La traducción de ambos cuentos tiene características diferentes. Podemos decir que la traducción de *The Mango* sigue más de cerca al original que la de *The Soldier*. De hecho, en *The Mango Tree* solo existen dos transformaciones importantes que se alejan de la versión en anglocreol:

Ejemplos 12 y 13

Anglocreol

I screamed out. A scorpion bite me. I screamed so hard that they drop all the mango that they had in their hands (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 25)

“(...)He always do that to me,” she said (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 35)

Español

Grité. Sentí que algo me picaba, Grité tan duro que se les cayeron todos los mangos que llevaban. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 55)

“(...) Siempre me lo hace”, dijo ella con rabia. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 66)

En el primer caso, la versión española se desvía de la versión en anglocreol al no especificar qué animal picó al muchacho. Pudo haber sido cualquiera y no hay manera de adivinar. En el segundo caso, la versión española le apuesta en cambio a especificar un sentimiento. En anglocreol puede caber la frustración, la tristeza, la amargura, la contrariedad etc. De nuevo el traductor a otra lengua tendrá que tomar una decisión ante esta alternancia de lo que Eco llama “mundos posibles” (Eco, 1993).

Las transformaciones reescriturales son más frecuentes y complejas en el cuento *The Soldier* que al mismo tiempo es mucho más corto que el anterior. Vamos a dividir las en

cuatro grandes tipos: transformaciones por adición, por supresión, por variación y por cambio en la secuencia cronológica de la escena:

2.4.2.1 Transformaciones por adición

Ejemplos 14 al 16

N°	Anglocreol	Español
14	(...) Saturday for native family is a very special day. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 12)	El sábado para la familia nativa es un día muy pesado y a la vez de suma importancia. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 42)
15	When Tom ask him why he was kicking up in his sleep and screaming...(Ramírez Dawkins, 1996b, p. 11)	Cuando Tom lo despertó preguntándole por qué gritaba y pataleaba mientras dormía... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 41)
16	(...) also the minister with the Bible in his hand, who accidentaly was passing and wanted to know what was this about. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 15)	(...) lo mismo que el pastor Biblia en mano quien accidentalmente pasaba por el lugar en busca de almas perdidas, también se paró a ver de que se trataba el asunto. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 45)

La adición aquí no es ese fenómeno que a veces está en los manuales de traducción en que se añaden elementos gramaticales o estilísticos al texto de llegada y que a veces es necesario y otras no. La adición en este caso particular es un injerto informacional que no está en la versión originalmente escrita y que: 1) fue libremente introducida por el traductor y avalada por el autor durante la revisión; o: 2) fue introducida directamente por el autor. En el caso 14, la unidad “*very special*” que se puede traducir de forma transparente en español fue traducida de forma parafrástica “de suma importancia” que está dentro de las coordenadas semánticas de la unidad. En el caso 14, “*very special*” que se puede traducir de forma transparente en español fue traducido parafrásticamente como “de suma importancia” que está dentro de las coordenadas semánticas de “*very special*”. Sin embargo, en la versión española el sintagma atributivo “de suma importancia” está conectado a través de la conjunción “y” y de la locución adverbial “a la vez” a “muy pesado”, un sintagma atributivo adicional que agrega una precisión que no aparece en el original.

En el caso 15, en la versión en anglocreol, está implícita la idea de que el hermano de Tom, Mock, ya está despierto, no se sabe si porque se despertó solo o porque fue despertado por alguien, por lo que Tom le puede formular la pregunta indicada, mientras que en la versión española se especifica que es Tom quien lo despierta y entonces se forma una secuencia: primero Tom lo despierta y después le hace la pregunta. Nótese además la inversión en el encadenamiento de acciones que Mock realizaba mientras dormía con respecto a la versión anglocreol: “gritaba y pataleaba”.

En el ejemplo 16, los acontecimientos se desarrollan de forma diferente en las dos versiones. En la versión anglocriolla, el pastor simplemente va pasando por la calle de los Hooker por la razón que sea mientras que en la versión en español el motivo por el que salió es explícito: fue a buscar almas perdidas. Esto lo cambia todo, aunque no parezca: en la versión 1, el pastor es un simple transeúnte más. En la versión 2, es un apasionado pastor que sale a la calle únicamente movido por el escrúpulo de no dejar a nadie sin la palabra de Dios. Son dos personas, dos *personajes* diferentes lo que altera, así sea mínimamente, la malla ficcional.

2.4.2.2 Transformaciones por supresión

Ejemplos 17 y 18

Nº	Anglocreol	Español
17	By the time the soldiers took position with their heavy weapons, some of them holding them over their shoulder and some in their hands, you could count some fifty people outside the fence. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 15)	Así que mientras los soldados tomaban posición con sus pesadas escopetas, ya se podían contar cerca de 50 personas reunidas frente a la casa. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 45)
18	He pull his gun and put it on Danny stomach (...). (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 18)	Sacó su arma y encañonó a Danny. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 49)

En este tipo de transformaciones se suprime una información del texto original. En 17, la versión española no precisa la posición de los soldados como en la versión en anglocreol. En 18, en la versión en español el oficial encañona a Danny pero no se sabe a dónde apuntó (un lector que no conozca el original puede imaginar que fue en la cabeza como es lo acostumbrado) mientras en la versión en anglocreol sí se precisa.

2.4.2.3 Transformaciones por variación

Ejemplos 19 a 27

Nº	Anglocreol	Español
19	sometimes her husband want to eat a stew chicken and she and her children a delicious plate of rondon.... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 12)	a veces su marido desea un estofado de pollo mientras que los hijos prefieren un suculento plato de rondon.... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 42)
20	Mock and Tom jumped the gate at the same time.... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 15)	Mock y Tom saltaron la cerca a la par. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 45)

- | | | |
|----|---|---|
| 21 | But, when Mock and Tom reached and took their final position, they were pointed by six rifles. This was looking like war. The soldiers were ready to pull the trigger (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 15) | Pero, cuando ellos alzaron la vista se encontraron encañonados por los fusiles de seis soldados prestos a disparar. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 45) |
| 22 | the cane mill where she escaped at times with her brothers looking for juice and to see her boyfriend (...). (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 17) | *El molino de caña donde se encontraba con su novio. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 47) |
| 23 | Oh, that special day! She smiled to herself (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 17). | ¡Ah! Ese día cuando todo el vecindario había preparado las viandas y el festejo. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 47) |
| 24 | Suddenly, she woke up from her dream when she saw Mock, machet in hand. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 17) | Se incorporó cuando vio a Tom y a Mock de machete en mano. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 48) |
| 25 | An oficial and a civilian who were at the gate started walking towards him. When they reached Danny Hooker, the civilian said to him: "Good Morning, Mr Hooker." (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 18) | Un oficial y un hombre de civil, le saludaron: "buenos días, Señor Hooker". (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 48) |
| 26 | The oficial then said some words to the interpreter in Spanish (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 18) | El oficial le vociferó algunas palabras al intérprete en español. (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 48) |
| 27 | "Tell the soldiers that I have been living here for more than sixty years (...)" (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 18) | Dígale al soldado yo he vivido aquí por más de 60 años... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 49) |

Es la transformación reescritural más frecuente. Aquí el autor, el traductor o ambos, propusieron un texto alternativo, ya sea porque hubo un cambio en el atrezzo de la escena (como en el caso dos, ya que "cerca" no es lo mismo que "gate", "verja", al ser esta la puerta de una cerca, o sea de la estructura que rodea un lugar), porque se cambió la

versión de los hechos o porque se agregó información. En el primer caso, en la traducción solo los chicos quieren rondón mientras que en el original la mujer y los chicos son los que quieren este plato. En 21, la versión de los hechos cambia en español por explicitación y a la vez porque se elimina el símil del original “*this was looking like war*” que aumenta la tensión de la situación. En 22, la señora Evelyn de la versión española solo iba al molino a encontrarse con el novio mientras que en la versión inicial el propósito era un tanto diferente y un tanto menos ardiente. En 23, hay toda una reescritura del pasaje en donde no se retuvo sino la palabra día y quizá el acto de habla exclamativo. En 24, la señora Evelyn de la versión española ve a sus dos hijos armados con un machete mientras que en anglocreol ella solo ve a uno. En 25, una sola persona saluda a Danny en la versión en anglocreol mientras que en la española dos personas lo saludan al unísono. El ejemplo 26 es un caso de variación de la actitud de uno de los personajes ya que “vociferar”, que implica rudeza o ira, no es lo mismo que “decir”. En el soldado de la versión original hay como una tensión contenida que no hay en el de la versión española, que es mucho más sanguíneo. Finalmente, en 27, mientras que en la versión en anglocreol, Danny se dirige a todos los soldados a través del intérprete, en la versión española solo se dirige al oficial que es finalmente quien le está hablando.

2.4.2.4 Transformación por cambio en secuencia cronológica de escena

Ejemplo 28

Anglocreol

Danny looked at Evelyn who was still at the kitchen door. She shouted out to the interpreter. The interpreter said to Mrs Evelyn, “I am sorry for this bad moment. I want to give you my apologies.”

“Apologize? This moment is for unity, not for apologize. Tell them that they must remember what happened in other countries when they abuse people like now. Thell them,” said Mrs. Evelyn to the interpreter... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 19)

Español

Danny miró a Evelyn, quien estaba al lado de la puerta de la cocina. Ella gritó al interprete: “Dígalos que se acuerden de lo que ha ocurrido en otras partes cuando le quitan la tierra a la gente, dígalos”.

El intérprete le dijo a la señora Evelyn “Lo siento tanto por el mal rato. Que pena me da”.

La señora Evelyn le contestó: “Este no es el momento para dar disculpas. Este el momento para la unidad” ... (Ramírez Dawkins, 1996b, p. 49)

Este caso es un ejemplo de redistribución oracional que altera totalmente la secuencia cronológica de la escena creando una re-ordenación de los eventos en el texto, es decir una modificación de la intriga en esa sección particular. Los hilos de esa parte de la trama quedan pues dispuestos de otra manera afectando esa *identidad* entre la traducción y el

original, esa filiación entre ambos textos. El texto 2 es un desprendimiento del texto 1 sin que ambos sean totalmente irreconocibles.

En la versión en anglocreol la señora Evelyn grita algo al intérprete (no se sabe qué). El intérprete le pide disculpas a la señora por ser en ese momento instrumento del ejército en su calidad de traductor y la señora le responde exhortando al intérprete a la unidad y le ordena que les insinúe las posibles consecuencias de su abuso. En la versión española la escena es diferente: la señora Evelyn grita al intérprete que les dé a entender a los soldados las consecuencias que puede tener esa expropiación, luego el intérprete se excusa¹⁶ pero ella le responde que no es tiempo de disculparse sino de estar con su pueblo.

Todas estas transformaciones muestran que la traducción aquí no es reflejo exacto del original. Es cierto que ninguna lo es, por más que el traductor se esfuerce en seguir fielmente el original. Pero aquí lo que cuenta es ese desvío intencional, esa voluntad de re-ficcionalizar, de crear una variación de los hechos, así sea ligera, fenómeno similar a las mutaciones que suelen sufrir los relatos de la tradición oral.

3. Conclusión

La faceta literaria de Ramírez Dawkins ha pasado desapercibida por los lectores, los críticos y los académicos en general. Sin embargo, sus colecciones de poemas y de cuentos publicadas en 1996 constituyen una obra singular en el panorama literario colombiano y del caribe no solo por su dimensión heterolingüe sino porque la traducción juega un papel esencial como factor de difusión y desdoblamiento de la obra, pero también por estar insertada dentro de la intriga.

La reconstitución que estamos haciendo del proceso traductivo de la obra (del que existe una borrosa información en los libros y también dispersada en otras referencias) nos indica que un complejo entramado de traducción, autotraducción y revisión se encuentra detrás de las versiones en español de cuentos y poemas.

Así, traductor y autor se ponen de acuerdo para desdoblar los textos en anglocreol durante su proceso de transmigración al español. En ese proceso de traslación entre marcos culturales (nótese el sentido de movimiento y cambio que lleva la palabra traslación) el traductor y el autor –al fin y al cabo provenientes de una cultura marcada por la tradición oral– cantan el poema otra vez, cuentan de nuevo el cuento agregando o quitando cosas y cambiando algunos detalles conscientes de lo mismo que estuvieron grandes figuras de la literatura como Beckett o Nabokov: que la identidad de la obra se encuentra siempre en movimiento, que más que espejo que refleja es espejismo siempre en fuga; conscientes, en suma, de que la identidad está en la multiplicidad, en la variación y en la heterogeneidad, tres términos que van de la mano de otro trío de conceptos, comunes en la lingüística y en los estudios poscoloniales: multilingüismo, variedad y heterolingüismo.

¹⁶ ¿Por qué se excusa el traductor? ¿se siente un traidor? La asociación de ambos conceptos no es nueva. El traductor puede ser visto como un enemigo (ver el caso de algunos traductores de Rushdie). Traducir de forma heterodoxa puede ser una forma de resistencia de una cultura minoritaria.

Referencias

- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Éditions Gallimard.
- 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.
- M. Dittman. Correo electrónico, 2 de septiembre de 2016.
- M. Dittman. Correo electrónico, 9 de septiembre de 2016.
- M. Dittman. Correo electrónico, 25 de diciembre de 2016.
- Echevarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura y El Ancora Editores. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/quien/indice.htm>
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Barcelona: Gedisa.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle*. Quebec: Fides.
- Grutman, R. (2009) La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns. Revista de Traducció*. 16 (2009): 123-134
- Lagarde, C. *Écrire en situation Bilingue : de la discussion jaillit quelque lumière...* En C. Burban y C. Lagarde (Eds.). *Écrire en situation Bilingue : actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003 Université de Perpignan*. Vol : 1. (pp.9-24). Perpignan : CRILAUP, 2004.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique: épistémologie de l'écriture poétique de la traduction* (vol. II). Paris: Gallimard.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris: L'Hartman.
- Ramírez Dawkins, J. (1996a). *Naked Skin/Piel Desnuda*. Santiago de Cali: Consorcio Artes Gráficas Univalle.

- Ramírez Dawkins, J. (1996b). *Short Stories/Cuentos Cortos The Soldier Dem De Come and/y The Mango Tree/El Palo de mango*. Santiago de Cali: Consorcio Artes Gráficas Univalle.
- J. Ramírez Dawkins. Comunicación telefónica, 4 de octubre de 2016.
- J. Ramírez Dawkins. Comunicación telefónica, 2 de enero de 2017.
- J. Ramírez Dawkins. Comunicación telefónica, 6 de enero de 2017.
- Recuenco Peñalver, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *Trans. Revista de traductología*. 15: 193-208. Recuperado de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/193-208.pdf
- Revelo Revelo, J. (1999). *Nuevas voces de fin de siglo*. Santa Fe de Bogota: 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>
- Robinson-Bent, L. (2010). *Sobre nupcias y ausencias, y otros cuentos*. Bogota: Ministerio de Cultura.
- Selinker, L. (1972). Interlanguage. *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 10(1-4), 209-232.
- Simon, Sh. (1997). Translation, Postcolonialism and Cultural Studies. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, (42) 2: 462-477. Recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/004153ar>
- Tanqueiro, H. (1999) "Un traductor privilegiado: el autotraductor." *Quaderns. Revista de Traducció*. 3: 19-27. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25182>
- Tymoczko, M. Post-colonial writing and literary translation (2002). En S. Bassnet y H. Triverdi. *Post-colonial Translation, Theory and Practice* (pp. 19-40). Recuperado de: http://www.translationindustry.ir/uploads/pdf/post-colonial_translation.pdf