

La poesía de Kamau Brathwaite y el desafío de no perder el *ruido* en la traducción

The poetry of Kamau Brathwaite and the challenge of not losing the *sound* in translation

María Constanza ALDERETES
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Resumen

Este artículo tiene como objetivo partir de un breve repaso por la historia de la colonización en el Caribe y la influencia de la imposición de la cultura dominante en detrimento de las locales, que tuvo como resultado la cultura híbrida que caracteriza a la región actualmente, para comprender el contexto en el que se enmarca la obra del icónico autor barbadense Kamau Brathwaite. El recorrido continúa explorando uno de sus más grandes aportes, la creación de lo que llamó *lenguaje nación*, para dar identidad al resultado de la interacción del inglés con las lenguas y la cultura de los pueblos originarios y africanos, los recursos que utilizó para transformar las normas del lenguaje y reproducir a través de elementos claves como la oralidad, la música, los ritmos y las imágenes la cultura caribeña en sus obras. Este cuadro nos permitirá abordar su poesía con mayor profundidad para finalmente analizar la posibilidad de la traducción al español de sus poemas.

Palabras clave: Brathwaite, poscolonialismo, Caribe, poesía, traducción

Abstract

This article offers a brief review of the history of colonization in the Caribbean and the influence of the imposition of the dominant culture at the expense of local ones, which resulted in the hybrid culture that characterizes the region today, in order to understand the context in which the work of the iconic Barbadian author Kamau Brathwaite is framed. It continues exploring one of his greatest contributions, the creation of what he called *nation language*, to give identity to the result of the interaction of English with the languages and culture of native and African peoples, the resources he used to transform the norms of the standard language and reproduce through key elements such as orality, music, rhythms and images the Caribbean culture in his works. Finally, this picture will allow us to approach his poetry in more depth in order to analyse the possibility of translating his poems into Spanish.

Keywords: Brathwaite, postcolonialism, Caribbean, poetry, translation

1. Introducción

La posibilidad de conquistar territorios en el Caribe e instalar colonias a partir de las cuales obtener beneficios de sus recursos desencadenó la disputa entre el Imperio británico, el español, el francés y el holandés en el siglo XVII. La expansión del Imperio británico en la región comenzó con la colonización de las islas San Cristóbal en 1623 y Barbados en 1625, y junto con los posteriores territorios conquistados, se los llamó Indias Occidentales Británicas o Antillas británicas.

Mediante una serie de leyes de esclavitud promulgadas a partir de 1636, se establece el mercantilismo con el tráfico de esclavos de África Occidental para trabajar en grandes plantaciones de caña de azúcar y café, y el comercio de los productos manufacturados con la explotación de los recursos de las islas. En consecuencia, comienza a producirse la mezcla étnica de la población y a conformarse la sociedad de Barbados con tres grupos de personas: libres, contratados y esclavizados.

Para comienzos del siglo XVIII, estas mixturas étnicas se hacen prominentes en la sociedad y se manifiestan en la cultura y el idioma. La lengua predominante u oficial es el inglés, determinado así por el Imperio británico para tener control sobre sus habitantes, en especial de los rebeldes, lo que impide que puedan comunicarse de otra forma que no sea una lengua que los enviados a administrar las colonias puedan comprender.

[Para mantener las colonias bajo un control absoluto, los ingleses siguieron una política estricta de separación deliberada de los miembros pertenecientes a cada grupo lingüístico. Con el fin de minimizar la posibilidad de una rebelión, los esclavos eran obligados a usar el lenguaje de los propietarios de la plantación. Como consecuencia, las lenguas de los esclavos se vieron sumergidas¹]. (Martín Matas, 2005, p. 978).

Hacia finales de este siglo, con la rebelión de esclavos en la colonia francesa de Saint-Domingue –hoy Haití– en 1791, comienza el largo proceso de emancipación y descolonización de las islas del Caribe.

La última colonia en desvincularse de la Corona británica después de Guyana, Trinidad y Tobago y Dominica fue la isla de Barbados, la cual había obtenido su independencia en 1966; sin embargo, la jefatura de Estado permanecía en manos de la Reina Isabel II, hasta el 30 de noviembre de 2021 (lo que coincidía con el 55.º aniversario de la independencia) cuando el príncipe Carlos entregó la Orden de la Libertad a la ahora presidenta Sandra Mason, en representación de la reina.²

En esta isla del Caribe, nació Lawson Edward Brathwaite, mejor conocido como Kamau Brathwaite (combinación de su nombre de origen africano por elección y su apellido británico por herencia), en la capital de Bridgetown el 11 de mayo de 1930. Poeta, ensayista, dramaturgo,

¹ In order to keep these colonies under full control, the English vigorously enforced the policy of deliberate separation of the members of each language group. In order to minimise the possibility of a rebellion, the slaves were forced to use the language of the plantation owners. Consequently, the languages of the slaves were submerged. (Juneja, 1995, p. 163).

² BBC noticias: «Fin de la monarquía en Barbados». Publicado el 30 de noviembre de 2021.

profesor, historiador y crítico, se destacó entre las principales figuras del canon literario caribeño anglófono por sus obras en las que refleja la compleja herencia europea y africana en la cultura caribeña.

A continuación, haremos un recorrido por algunas obras destacadas y los elementos más representativos de su poesía, con el objetivo de analizar finalmente qué perspectivas existen para llevar a cabo su traducción al español.

2. Algunos elementos de estilo característicos en la poesía de Brathwaite

2.1. El lenguaje nación

En las colonias del Caribe anglófono durante el período de dominio británico, el inglés se utilizaba en discursos públicos, conversaciones, para mostrar obediencia u ordenar, y quienes no lo hablaban eran tratados como inferiores. Brathwaite consideraba que parte de la transmisión ideológica del sistema educativo británico fue enseñar la historia y cultura hegemónica de los colonizadores en la lengua estándar, y marginalizar las expresiones culturales de las indias occidentales y las africanas:

[Lo que hizo nuestro sistema educativo fue reconocer y mantener la lengua del conquistador, la del dueño de la plantación, la del funcionario, la del predicador anglicano. Insistía en que no sólo se hablaría inglés en el Caribe anglófono, sino que el sistema educativo portaría los contornos de un patrimonio inglés. [...] La gente se veía obligada a aprender cosas que no tenían ninguna relevancia para sí mismos]. (Traducción propia).³

Entre sus muchos aportes, propuso el término *lenguaje nación* para reflejar esta compleja combinación de la herencia inglesa, caribeña y africana presente en la lengua, y revalorizar su propia cultura ante la imposición de la europea en desmedro de las regionales. En su ensayo *History of the Voice*, se refiere al *lenguaje nación* como una voz que rompe los estándares anglosajones, que

[está fuertemente influenciada por el modelo africano, el aspecto africano de nuestra herencia del nuevo mundo/caribe. Es un inglés en términos de sus características léxicas. Pero no en sus contornos, sus ritmos y timbres, sus explosiones de sonido, no es inglés, aunque las palabras como las escuchas podrían pertenecer al inglés en un mayor o menor grado]. (Traducción propia).⁴

³ What our educational system did was to recognize and maintain the language of the conquistador, the language of the planter, the language of the official, the Language of the Anglican preacher. It insisted that not only would English be spoken in the anglophone Caribbean, but that the educational system would carry the contours of an English heritage. [...] People were forced to learn things which had no relevance to themselves. (Brathwaite, 1993b, pp. 262-263).

⁴ [*nation language*] is influenced very strongly by the African model, the African aspect of our New World/Caribbean. English it may be in terms of some of its lexical features. But in its contours, its rhythm and its timbre, its sound explosions, it is not English, even though the words, as you hear them, might be English to a greater or lesser degree. (Brathwaite, 1993b, pp. 265-266).

A pesar de ser el idioma oficial en la mayoría de las islas del Caribe, la gente habla un inglés muy distinto al estándar. Es una lengua asociada a un sistema de opresión colonial, fuertemente influenciada por aspectos de la cultura africana como la tradición oral y la importancia del sonido y el ritmo.

[En el Caribe tenemos un tipo de pluralidad similar: tenemos inglés, que es la lengua impuesta en la mayor parte del archipiélago. Es una lengua imperial, como lo son el francés, el holandés y el español. Tenemos lo que llamamos inglés criollo, que es una mezcla de inglés y una adaptación que el inglés experimentó en el nuevo entorno del Caribe cuando se mezcló con otras lenguas importadas. Tenemos también lo que se llama *lenguaje nación*, que es el tipo de inglés hablado por la gente que fue traída al Caribe, no el inglés oficial, sino la lengua de los esclavos y trabajadores, de los sirvientes que fueron traídos por los conquistadores. Finalmente tenemos los remanentes de las lenguas ancestrales que aún persisten en el Caribe]. (Traducción propia).⁵

Un ejemplo para observar el *lenguaje nación* es el poema «Nam(e)tracks» perteneciente a la colección *Mother Poem*, donde el personaje principal es la isla de Barbados.

«Nam(e)tracks»⁶

[...]
but

muh
muh
mud
me mudda
coo
like she coo
like she cook
nd she cumya to me pun de grounn
like she lik mih
like she lik me wid grease like she grease mih
she cum to me years like de yess of a leaf
and she issper
she cum to me years an she purr like a puss
and she essper
she lisper to me dat me name what me name

⁵ We in the Caribbean have a similar kind of plurality: we have English, which is the imposed language on much of the archipelago. English is an imperial language, as are French, Dutch and Spanish. We have what we call creole English, which is a mixture of English and an adaptation that English took in the new environment of the Caribbean when it became mixed with the other imported languages. We have also what is called *nation language*, which is the kind of English spoken by the people who were brought to the Caribbean, not the official English now, but the language of slaves and labourers, the servants who were brought in by the conquistadors. Finally, we have the remnants of ancestral languages still persisting in the Caribbean. (Brathwaite, 1993b, pp. 259 – 260).

⁶ En K. Brathwaite (1977), *Ancestors: a reinvention of Mother Poem, Sun poem, and X/Self*, pp. 86-95.

dat me name is me main an it am is me own an
 lion eye mane
 dat whinner men tek you an ame, dem is
 nomminit different an nan
 so mandingo she yessper you nam
 [...]

Brathwaite construye la isla como madre, esposa y mujer que lucha contra la opresión del hombre blanco, expandiendo gradualmente el poema desde una sola palabra, a frases, hasta conseguir oraciones completas en *lenguaje nación*, oponiéndose a las convenciones de la lengua colonizadora con palabras como «me» en lugar de «my» (mi), y «mud», «muh» o «mudda» por «mother» (madre), entre otros elementos, como alteraciones en la ortografía y estructuras agramaticales intencionales, la rima y la síncopa como herramienta musical en la improvisación utilizada en la mayoría de sus poemas, omitiendo letras de una sílaba en una palabra.

El nombre como la esencia de la identidad cultural de cada individuo es uno de los temas principales en el poema. «Nam» es uno de los neologismos que utiliza Brathwaite para abarcar nombre e identidad, a partir de la reducción de la palabra «name» (nombre) para expresar la «...oppression that eats the e (the eye) and yet the a (or alpha) is protected by that n and m: dark consonants. deep boulders of the continent. cool sound... so even of you lose your name ... your nam(e)... you cannot lose your nam» [opresión que come la e (the eye, [el ojo]) y, sin embargo, la a (o alfa) es protegida por la n y la m: consonantes oscuras. rocas profundas del continente. sonido fresco... así que aunque pierdas tu nombre... tu nam(e)... no puedes perder tu nam] (Brathwaite, 1983, p. 37).

Sobre las características del *lenguaje nación*, Brathwaite dice que

[Primero que todo, como dije, viene de una tradición oral. La poesía, la cultura misma, existen, no en el diccionario, sino en la tradición de la palabra oral. Se basa tanto en el sonido como en la canción. Es decir, el ruido que hace es parte de su significado, y si ignoras el ruido (o lo que te parecería ruido, diría) pierdes parte del significado. Cuando se escribe, pierdes el sonido o el ruido, entonces pierdes parte del significado al español]. (Traducción propia).⁷

En las variaciones de la palabra «whisper» en inglés como «issper», «essper», «yessper» en «Nam(e)tracks» podemos observar el resultado de la confluencia entre el inglés estándar con el «ruido» lingüístico del que habla Brathwaite (Davis y Mahlis, 2011, p. 23). A continuación, exploraremos el sonido vinculado a la música como componente clave del *lenguaje nación*, a través del cual Brathwaite da vida a sus poemas.

⁷ First of all, it is from, as I've said, an oral tradition. The poetry, the culture itself, exists not in a dictionary but in the tradition of the spoken word. It is based as much on sound as it is on song. That is to say, the noise that it makes is part of the meaning, and if you ignore the noise (or what you would think of as noise, shall I say) then you lose part of the meaning. When it is written, you lose the sound or the noise, and therefore you lose part of the meaning. (Brathwaite, 1993b, p. 271).

2.2. La música

El escritor cubano Antonio Benítez Rojo sostiene que, debido a que en África el ritmo es el principio organizativo de la vida material y cultural, esta compleja valoración se transmitió al Caribe con el proceso de colonización de las islas, y formó parte de su idiosincrasia y su cultura:

[...] como he dicho en *La isla que se repite*, si fuera preciso definir el área del Caribe a través de una sola palabra, ésta sería ritmo. De ahí mi convicción de que nuestra cultura mestiza se formó precisamente a través de los diferentes ritmos que convergieron en el Caribe. (Benítez Rojo, 2001).

Así también, la tradición oral fue fundamental en la región debido al alto índice de analfabetismo que predominó durante siglos, y a que la cultura africana era ágrafa, por lo que la tradición que el Caribe heredó de ella –canciones, bailes, patrones rítmicos, mitos, cuentos, proverbios y creencias– se preservó en la memoria de los pueblos a través de la oralidad y con el soporte de la rima y el ritmo.

Es decir que la música como uno de los aspectos más prominentes en la cultura caribeña se hace presente también en diferentes manifestaciones artísticas, lo que produce un diálogo, como sucede con la poesía. Muchos poetas utilizan ritmos como calipso, reggae y jazz en sus obras, y autores caribeños incorporan estilos literarios en las letras de sus canciones.

En cuanto a la poesía en particular, el desarrollo más significativo se dio a mediados de los sesenta con la aparición de la poesía *dub*, un término de la tecnología de grabación que se refiere a la acción de añadir o eliminar sonidos. La poesía *dub* usualmente se escribe en *creole*, es decir, el inglés criollo de Jamaica característico del *lenguaje nación*, e incorpora un ritmo musical –a menudo el reggae– con el cual se interpreta en vivo o se graba con el acompañamiento de instrumentos musicales (Morris, 1997, p. 1).

Los poetas *dub* utilizan ritmos, síncopas, pausas, improvisación y *lenguaje nación* como elementos claves de sus poemas sin preocuparse por la escritura de la palabra, sino por los sonidos que representan. Este desarrollo, esencialmente local, se debió en gran parte a la apreciación de la obra de poetas como la jamaíquina Louise Bennett, que favoreció la aceptación de la poesía oral.

Brathwaite experimenta implementando estilos musicales en su poesía como el reggae, el calipso y el jazz. Este último se caracteriza por el uso de síncopas, el énfasis en la improvisación y el swing, para expresar emancipación; es la música del hombre libre que deja su amargo pasado en el campo donde fue esclavizado (Brathwaite, 1993a, p. 55). El jazz es un tópico en *The Arrivants*, como se observa en este extracto del poema «Folkways»:

«Folkways»
I
I am a fuck-
in' negro,
man, hole
in my head,

brains in
my belly;
black skin
red eyes
broad back
(...)
My puffy pink-
faced sin-
ful palms
are hands
that hit
hard, hold no
futures.
(...)
To rass
o' this work-song singin' you singing'
the chant o' this work Cain

gang, an' the blue bell

o' this horn that is blowin' the Lou-
ee Armstrong blues; keep them
for Alan Lomax, man, for them
swell
folkways records, man
that does sell for two pounds ten.
(...)

En «Caliban», mediante la repetición de palabras, Brathwaite imita los ritmos de los tambores metálicos típicos del calipso en las marchas por las calles durante el carnaval de Trinidad.

«Caliban»

(...)
It was December second, nineteen fifty-six.
It was the first of August eighteen thirty-eight.
It was the twelfth October fourteen ninety-two.
How many bangs and how many revolutions?
(...)
And
Ban
Ban

Cal-
 iban
 like to play
 pan
 at the Car-
 nival;
 pran-
 cing up to the lim-
 bo silence
 down
 down
 down
 (...)

Según Ryuta Imafuku (2005), el poema «Caliban» se considera uno de los primeros intentos conscientes, entre los intelectuales caribeños del siglo XX, de reescribir *La Tempestad* de Shakespeare, que describe a Caliban⁸ como el esclavo rebelde símbolo de la resistencia y la liberación que toca el tambor en el carnaval, baila limbo y canta canciones de calipso, en lugar del monstruo nativo esclavo de Próspero en el texto canónico. Mientras Shakespeare escribió «Ban Ban Caliban» para referirse al sonido de los tambores de los caníbales, Brathwaite escribe «Ban Ban Caliban» en referencia a los sonidos de los tambores metálicos y a los estallidos (*bangs*, en inglés) en la revolución cubana de 1959.

El poema «Negus» fue escrito para el baterista de jazz jamaicano Count Ossie⁹, con el eco del tambor representado por Brathwaite a través de la repetición de palabras. Para Nathaniel Mackey¹⁰, esta repetición no solo aporta musicalidad, sino que, además, representa el lenguaje poscolonial a través del tartamudeo del esclavo cuando intenta hacer uso de una nueva lengua. Brathwaite juega, asimismo, con las palabras «semicolon» (punto y coma) y «semicolony», (semicolonia). Casi idénticas en forma, pero muy diferentes en su significado:

«Negus»
 It
 it
 it
 It is not
 it
 it
 it
 It is not
 It is not

⁸ Uno de los principales antagonistas en la obra *La Tempestad* de William Shakespeare.

⁹ Count Ossie, nacido Oswald Williams, (1926-1976) fue un baterista jamaicano de música reggae.

¹⁰ Nathaniel Mackey (1947 -) es un poeta norteamericano, novelista, antologista, crítico literario, editor y profesor de literatura en la Universidad Duke en Durham, Carolina del Norte.

It is not
 It is not enough
 It is not enough to be free
 Of the red white and blue
 Of the drag, of the dragon
 It is not
 It is not
 It is not enough
 It is not enough to be free
 Of the whips, principalities and powers
 (...)

It is not enough
 To be the pause, to be the hole
 To be void, to be silent
 To be semicolon, to be semicolon
 (...)

2.3. La tipografía

Además de contribuir significativamente a la popularización de la poesía oral, Brathwaite innovó en la escritura jugando con la tipografía como otra forma de rebelarse contra las estructuras de la lengua colonizadora. Utilizó la computadora que le ofrecía múltiples posibilidades para sus creaciones. Esta ruptura con las convenciones normativas de la tipografía y la disposición de las palabras comenzó en los ochenta con la intención de crear el efecto visual de una lengua diferente a la estándar, que se rebela contra la tipografía y tamaños de fuente convencionales. Brathwaite denominó este estilo visual «Sycorax video style», por la madre de Caliban en *La Tempestad* de Shakespeare, una poderosa bruja que gobernaba la isla preliminarmente a los sucesos con los que comienza la obra. Como describe Joyelle McSweeney (2005), al usar *Sycorax video style*, el texto en raras ocasiones se alinea a la izquierda, no es elegante en su forma, presenta la aparición abrupta de símbolos o íconos, y permite rupturas sorprendidas y redirecciones en el flujo del verso.

«Twine»¹¹

¹¹ En K. Brathwaite (1977), *Ancestors: a reinvention of Mother Poem, Sun poem, and X/Self*, p. 12.

my ghost in yr footstep. my eyes red in the hunger of yr eyes
the lorries slowly shippin up up up the hill
to the mill. to the fortress of bags in the warehouse. to the eyes

of my father

the merchants clerk. the merchants man. the merchants prop/erty
black to his poor backra money
back to his poor backra psalm



«Salvage(s)»¹²

half past
six

of the dreamon)

how they wd want or xpect him to go wash ashore to th
(e) clinic or the White House or some other even more
wilder lavouratory for

**'more rigorous
thests'**

«Soweto», por ejemplo, es un poema largo que incluye una amplia gama de variaciones con respecto al margen, tamaño de fuente, tipo de letra, interlineado y cursiva.

En las siguientes estrofas, las palabras alternan entre cursiva y negrita; hay interlineado entre estrofas para introducir el sonido del bongó «bruggadung», y el tamaño de letra aumenta hacia el final del poema dando énfasis y fuerza al ritmo del instrumento:

¹² En K. Brathwaite (2007), *DS (2) Dreamstories*, p. 21.

stick hit sound
and the ship like it ready
stick hit sound
and the dark still steady
limbo
limbo like me
long dark deck and the water surrounding
me
long dark deck and the silence is over me
limbo
limbo like me
stick is the whip
and the dark deck is slavery
stick is the whip
and the dark deck is slavery
limbo
limbo like me
drum stick knock
and the darkness is over me
knees spread wide
and the water is hiding
limbo
limbo like me
knees spread wide
and the dark ground is under me
down
down
down
and the drummer is calling me
limbo
limbo like me
sun coming up
and the drummers are praising me
out of the dark
and the dumb god are raising me
up
up
up
and the music is saving me
hot
slow
step
on the burning ground.

sonido al golpe de vara
y el barco parece estar listo
sonido al golpe de vara
y la oscuridad sigue firme
limbo
limbo como yo
larga y oscura cubierta y el agua rodeándome
larga y oscura cubierta y el silencio está sobre
mí
limbo
limbo como yo
la vara es el látigo
y la oscura cubierta es la esclavitud
la vara es el látigo
y la oscura cubierta es la esclavitud
limbo
limbo como yo
al tambor la vara golpea
y la oscuridad está sobre mí
rodillas separadas
el agua está guardando secretos
limbo
limbo como yo
rodillas separadas
y el oscuro suelo está debajo de mí
abajo
abajo
abajo
y el tamborilero me está llamando
limbo
limbo como yo
el sol está saliendo
y los tamborileros me están alabando
más allá de la oscuridad
y el mudo dios me está levantando
arriba
arriba
arriba
y la música me está salvando
caliente
paso
lento
sobre el ardiente suelo.

En este ejemplo, se distingue el paralelismo entre ambas, proporcionado por la simetría estructural y rítmica, la selección de palabras para su traducción al español, la correspondencia de sentidos y del mensaje de su contenido. No se perciben interferencias lingüísticas que impidan al lector disfrutar del texto –excepto alguna estructura como «al tambor la vara golpea»– principalmente por no presentar desafíos como el *lenguaje nación*.

Distinto es el caso cuando Brathwaite decide romper con las estructuras canónicas del inglés y la literatura. Intentar transmitir en un idioma diferente lo que logra el *lenguaje nación*, entre otros recursos a los que apela para expresar rebeldía, las onomatopeyas, el ritmo, la música, respetando el contexto histórico y multicultural en el que se produce el texto, es una tarea por demás compleja. No basta con conocer la lengua, la cultura o con tener la competencia traductora para abordarla. Hay elementos que simplemente no pueden traducirse sin perder el «ruido» del que habla Brathwaite, sin perder su significado.

Adriana González Mateos, en colaboración con Christopher Winks, realizó la traducción de *Los danzantes del tiempo: antología poética* de Kamau Brathwaite (2009), que le mereció el Premio de Poesía José Lezama Lima, Casa de las Américas, en el año 2011. En su ensayo preliminar, «Kamau Brathwaite y la telaraña de la traducción» asegura que

en los poemas de Brathwaite ya existen algunas palabras españolas [...] El español (y nunca sabremos hasta qué punto el idioma que hablamos ha sido modificado por la diáspora) es parte importante de la historia reconstruida por Brathwaite y por eso muchos poemas parecen aguardar una versión en castellano. (González Mateos en Brathwaite, 2009, p. 19).

Lo cierto es que esta antología recopila poemas en los que Brathwaite optó por un uso más convencional de la gramática y predomina el léxico del inglés estándar –por lo que admiten una traducción al español– y no el *lenguaje nación* o el *Sycorax video style* característicos de sus poemas más experimentales, en los que «el lenguaje poético de Kamau, en sus últimas obras, se vuelve cada más intraducible e irreproducible» (Bonfiglio, 2009, p. 43).

Entre los poemas traducidos en esta antología se encuentra «Atumpan», incluido en la colección *The Arrivants*, la cual reúne poemas donde se puede apreciar la estructura basada en distintos ritmos musicales y ejemplos claros de *drum poetry*, o la práctica cultural de origen africano de transmitir la poesía acompañada con el ritmo de un tambor. «Atumpan» hace referencia a un tambor mítico perteneciente al pueblo Ashanti¹⁷ que profetizaba el futuro. El poema incorpora el idioma akan hablado en Ghana, donde Brathwaite trabajó durante 7 años, y la transcripción fonémica de los sonidos del tambor africano «kon kon kon kon, kun kun kun kun» esencial para la interpretación en vivo del poema:

«Atumpan»¹⁸
Kon kon kon kon

«Atumpan»¹⁹ (Traducción al español)
Kon kon kon kon

¹⁷Los Ashanti, o Asante, son un grupo étnico importante de la región central de Ghana.

¹⁸En K. Brathwaite (1973), *The Arrivants*.

¹⁹Traducción al español de Adriana González Mateos y Christopher Winks en Brathwaite (2009).

kun kun kun kun
Funtumi akore
Tweneboa akore
Tweneboa kodia
Kodia tweneduru

kun kun kun kun
Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Tweneboa Kodia
Kodia Tweneduru

Odomankoma 'Kyerema se
Odomankoma 'Kyerema se
Oko babi a
Oko babi a wa ma ne-ho mene so oo
wa ma ne-ho mene so oo

Odomankoma' Kyerema se
Odomankoma' Kyerema se
Oko babi a
Oko babi a wa ma ne-ho mene so oo
wa ma ne-ho mene so oo

akoko bon anopa
akoko tua bon
nhima hima hima
nhima hima hima...

akoko bon anopa
akoko tua bon
nhima hima hima
nhima hima hima...

Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Spirit of the cedar
Spirit of the cedar tree
Tweneboa Kodia

Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Espíritu del Cedro
Espíritu del Árbol de Cedro
Tweneboa Kodia

Odomankoma' Kyerema says
Odomankoma' Kyerema says

Dice Odomankoma' Kyerema
Dice Odomankoma' Kyerema

The Great Drummer of Odomankoma says
The Great Drummer of Odomankoma says

Dice el tambor de Odomankoma
Dice el tambor de Odomankoma

that he has come from sleep
that he has come from sleep
and is arising
and his arising

que despierta
que despierta
y se levanta
y se levanta

like akoko the cock
like akoko the cock who clucks
who crows in the morning
who crows in the morning

como akoko el gallo
como akoko el gallo que grazna
que canta en la mañana
que canta en la mañana

we are addressing you
ye re kyere wo

a ti te hablamos
ye re kyere wo

we are addressing you

a ti te hablamos

ye re kyere wo	ye re kyere wo
Listen	óyenos
Let us succeed	danos el triunfo
Listen	óyenos
May we succeed...	danos el triunfo

En la versión original, observamos que Brathwaite crea una suerte de eco entre el inglés y el akan. Por ejemplo, «Odomankoma' Kyerema se» da lugar a «Odomankoma' Kyerema says», donde la palabra «says» (*dice*, en español) es asonante con la forma verbal del akan «se». También hay un paralelismo rítmico entre «Funtumi Akore / Tweneboa Akore» y «Spirit of the cedar / Spirit of the cedar tree» lo que ayuda al lector a conectar ambas estrofas por el sonido (Vettorato, 2014).

Sin embargo, en la traducción al español estos juegos de palabras y sonidos sufren algunas modificaciones. Por ejemplo, a diferencia de la versión original donde ambas palabras «says» y «se» se ubican al final de la frase, en la versión en español «se» se mantiene inalterable al final de la primera y segunda frase de la segunda estrofa, pero la palabra «dice» se utiliza al comienzo quinta.

Es decir que, a pesar de que estas palabras mantienen asonancia entre sí, se pierde la sincronía fónica y sintáctica entre ambas estrofas al invertir el orden de estas palabras en la traducción. De igual manera, la correspondencia rítmica y el sentido también varía entre los versos «The Great Drummer of Odomankoma says» y «Dice el tambor de Odomankoma», al eliminar la palabra «great» (*gran*, en español). Con esto se desprende que, si bien lo escrito en inglés estándar admite una traducción al español, el original sufre pérdidas de igual manera al pasarlo a otra lengua.

4. Conclusión

A través de un breve recorrido por la historia de la colonización del Caribe y los resultados que tuvo la imposición de la cultura hegemónica británica en las islas anglófonas, pudimos apreciar los factores que tuvieron influencia en la obra de Kamau Brathwaite y sus esfuerzos por romper con los estándares europeos para revitalizar y preservar la cultura afrocaribeña, lo que nos permitió analizar los aspectos más sobresalientes de su poesía.

En sus poemas Brathwaite reflejó sentimientos comunes a los habitantes de las islas, como la ambigüedad que le produjo a los nativos el proceso de colonización, el rechazo a la apropiación de la cultura del colonizador y el desprecio a la suya, el desarraigo de los que dejaron las islas, entre otros. Es así que, en los ejemplos analizados en este artículo, pudimos advertir que no es una tarea sencilla conectar las realidades de dos o más culturas diferentes a través de la traducción, cuando contemplamos que estamos ante un texto original escrito en una lengua impregnada de una cultura tan compleja y diferente a la lengua meta, por un autor cuyo estilo tenía como característica representar la rebeldía contra las normas del idioma colonizador.

Adriana González Mateos describe esta tarea de esta manera:

quizá valdría la pena imaginar la traducción de la obra de Brathwaite al español como una tarea inspirada por las arañas que tejen símbolos tan sorprendentes como los dibujos rituales que se pintan en el suelo donde va a celebrarse una ceremonia vudú, puentes entre mundos, irremediabilmente frágiles. (González Mateos en Brathwaite 2009, p. 19).

Lo que ocurre con la traducción de la obra de Brathwaite no es solo el problema que plantean las palabras de una cultura tan rica como compleja, lo que Hidalgo D. (2009) explica como

un problema clásico de traducción, el de la inequivalencia léxica, que se manifiesta en las denominadas ‘palabras culturales’, es decir, aquellos vocablos que denotan una realidad, objeto o concepto que están relacionados de forma tan estrecha con la cultura de la lengua origen, que no poseen equivalente en la lengua meta. (p. 197).

Se trata de todo un reto si tomamos poemas como «Nam(e)tracks», por ejemplo, escrito en *lenguaje nación*, alterando la ortografía, la sintaxis, omitiendo letras, creando neologismos difíciles de igualar en otro idioma.

El hecho es que sabemos, a partir de las traducciones realizadas, que la lengua estándar abre una puerta a otras versiones en otros idiomas. No obstante, hasta el momento, no se han realizado traducciones de sus poemas más desafiantes, y sería interesante ver hasta qué punto podrían reproducir el original y conservar el *ruido*, un aspecto tan necesario y significativo para Brathwaite.

Referencias bibliográficas

- Benítez Rojo, A. (2001). Música y Literatura en el Caribe. *Horizontes*-Revista de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, 43 (1).
- Bonfiglio, F. (2009). Kamau Brathwaite: una épica de las astillas. *Katatay*, 5 (7), 37-43.
- Brathwaite, K. (2009). *Los danzantes del tiempo*. Traducción de Adriana González Mateos y Christopher Winks. Antología poética (1.^a ed.). México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México - UACM.
- Brathwaite, K. (2007). *DS (2): Dreamstories*. New York: New Directions Publishing.
- Brathwaite, K. (1999). *ConVERSations with Nathaniel Mackey*. Staten Island, New York: We Press.
- Brathwaite, K. (1993a). *Middle Passages*. New York: New Directions Publishing.
- Brathwaite, K. (1993b). *Roots*. Michigan: University of Michigan Press.
- Brathwaite, K. (1983). «Caribbean Culture: Two Paradigms». *Missile and Capsule*, ed. Jürgen Martini, Bremen: Universität Bremen.
- Brathwaite, K. (1977). *Ancestors: a reinvention of Mother Poem, Sun poem, and X/Self*. Oxford University Press.
- Brathwaite, K. (1973). *The Arrivants: A New World Trilogy, Rights of Passage, Islands, Masks*. Oxford: Oxford University Press.
- Brathwaite, K. (1969). *Islands*. Oxford: Oxford University Press.

- Davis, L., y Mahlis, K. (2011). A 'Conceptual Alliance': 'Interculturation' in Robert Burns and Kamau Brathwaite. En M. Gardiner, G. Macdonald, y N. O'Gallagher (Ed.), *Scottish Literature and Postcolonial Literature: Comparative Texts and Critical Perspectives* (pp. 15–29). Edinburgh: University Press.
- Dalter, E., Fernández, M. y Borrachia, D. (2014). *Vientos y mareas de West Indies/ De Jamaica a Guyana – 71 poemas*. Buenos Aires: Ediciones del Nuevo Cántaro.
- Hidalgo Downing, R. (2006). La transferencia como problema de traducción: Las palabras culturales en textos literarios de no ficción. En M.P. Blanco García y P. Martino Alba (Ed. lit.), *Traducción y multiculturalidad* (pp. 197-209). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid.
- Imafuku, R. (2005). «Music of the Spider: A Sonic History of Muscles». Tokyo: Café Creole website. Recuperado el 15 de marzo de 2022, de <http://www.cafecreole.net/corner/Spider.html>
- Juneja, Om P., (1995). *Post Colonial Novel: Narratives of Colonial Consciousness*. New Delhi: Creative Books.
- Martín Matas, P. (2005). «La literatura caribeña: un reto para los traductores», en Romana García, María Luisa [ed.] *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, pp. 974-988. Madrid: AIETI.
- McSweeney, J. (2005). Poetics, Revelations, and Catastrophes: An Interview with Kamau Brathwaite. Rain Taxi Online. Recuperado el 15 de marzo de 2022, de <https://www.raintaxi.com/poetics-revelations-and-catastrophes-an-interview-with-kamau-brathwaite/#>
- Morris, M. (1997). Dub Poetry? *Caribbean Quarterly*, 43(4), 1–10.
- Vettorato, C. (2014). African Languages in Baraka, Brathwaite and Nascimento: from Loss to Possession. *Quaderna*, 2, Dossier: Plurilinguisme: de l'expérience multiculturelle à l'expérimentation, 1-13.