

# COMPAÑERO SIN VIRGULILLA: LECTURAS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA EN *SAVACOU* (1970-1979), REVISTA DEL MOVIMIENTO DE ARTISTAS CARIBEÑOS<sup>1</sup>

COMPANERO WITH NO ACCENT: READINGS OF THE CUBAN  
REVOLUTION IN *SAVACOU* (1970-1979), THE JOURNAL OF THE  
CARIBBEAN ARTISTS MOVEMENT

**THOMAS ROTHE**

Universidad Católica de Temuco  
Manuel Montt 56, Temuco, Chile  
tcrothe@gmail.com

## RESUMEN

En este artículo se analiza la presencia de la Revolución cubana en la revista cultural *Savacou*, una plataforma clave en el desarrollo literario del Caribe anglófono durante la década de los setenta. Se busca problematizar cómo la revista construye

---

<sup>1</sup> Este artículo fue apoyado con financiamiento del proyecto “Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World” del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, en el marco del convenio de subvención María Skłodowska Curie n.º 823846.

una imagen de Cuba como un referente político y cultural para el Caribe y, específicamente, en diálogo con su propio proyecto editorial, que empuja un cambio de paradigma en los valores estéticos del campo literario anglocaribeño. El análisis se centra en la traducción en tanto práctica que permitió la creación de puntos de contacto intrarregional que visibilizó experiencias de represión y rebeldía comunes, pero que no logró superar por completo ciertas distancias culturales. Con esta discusión, el trabajo busca profundizar el conocimiento sobre las revistas caribeñas y las dinámicas de traducción presente en ellas.

*Palabras clave: Savacou, Revolución cubana, Kamau Brathwaite, Nicolás Guillén, revistas culturales.*

#### ABSTRACT

This article analyzes the presence of the Cuban Revolution in *Savacou*, a cultural magazine that became a key platform in the literary development of the Anglophone Caribbean during the 1970s. The work aims to problematize how the magazine builds an image of Cuba as a political and cultural reference for the Caribbean and, specifically, in dialogue with the magazine's own editorial project, which pushed a paradigm change in the aesthetic values of the Anglo-Caribbean literary field. The analysis centers on translation as a practice that shapes intraregional points of contact, which, on the one hand, visibilize common experiences of repression and revolt but, on the other, fail to fully overcome certain cultural separations. With this discussion, the article looks to contribute to the knowledge of Caribbean magazines and the translation dynamics they foster.

*Key words: Savacou, Cuban Revolution, Kamau Brathwaite, Nicolás Guillén, Cultural Magazines*

Recibido: 07/04/2022

Aceptado: 25/04/2022

## I. INTRODUCCIÓN

La década del sesenta en el Caribe anglófono se caracteriza por un período de construcción nacional en el contexto de las independencias de Jamaica y Trinidad y Tobago en 1962, y Barbados y Guyana en 1966. En este contexto, surgieron una serie de revistas que reflejan los proyectos intelectuales de descolonización que empezaron a articularse desde esfuerzos interdisciplinarios, entre ellas *New World Quarterly*, *Jamaica Journal*, *Kaie* y *Tapia*. Sin embargo, el entusiasmo posindependentista rápidamente se transformó en una melancolía o *blues*, según la descripción de Kamau Brathwaite, porque los países seguían rigiéndose por patrones coloniales sin proponer modelos de nacionalidad integradores de las masas empobrecidas (en Donnell y Lawson Welsh 282). Hacia fines de los sesenta, el retorno al Caribe de muchos intelectuales y escritores, entre ellos Brathwaite, George Lamming y Kenneth Ramchand, estimuló el debate cultural, particularmente desde el espacio universitario donde la mayoría encontró una estable fuente de trabajo y apoyo institucional para organizar congresos y otras actividades culturales. Trajeron consigo no solo libros publicados y grados universitarios de Inglaterra, sino que nuevas perspectivas que permitieron, quizás paradójicamente, trabajar en pos de la *indigenización* de los discursos culturales y la producción de conocimiento.

En cierto sentido, la esfera cultural no estuvo desfasada de los procesos políticos: mientras Jamaica da un giro hacia el socialismo con el triunfo de Michael Manley en 1972, los otros países independientes siguieron proyectos nacionales que buscaron mayor democratización política y social. De esta manera, los setenta inauguran un nuevo período posindependentista en que las propuestas intelectuales –influidas por la internacionalización del movimiento Black Power–, se enfocaron en restablecer una conexión con la cultura popular caribeña y afirmar construcciones identitarias propias, tanto a nivel nacional y regional.

En este panorama, destaca la revista *Savacou* como una pieza fundamental en el giro que tomaría el desarrollo literario anglocaribeño,

en tanto espacio que acogió propuestas estéticas que combinaban escritura y oralidad, el reggae y la cosmovisión rastafari, además de nuevos modelos de crítica cultural. Fundada en 1970 por Brathwaite, Ramchand y Andrew Salkey, la revista nació como una publicación del Caribbean Artists Movement (Movimiento de Artistas Caribeños –CAM–), editada y publicada en Kingston, con circulación en todo el Caribe y Londres<sup>2</sup>. Con una base en el trabajo que venía haciendo el CAM desde mediados de los sesenta, la revista contaba con una amplia red de colaboradores para armar sus primeros números y un esquema definido de objetivos. Entre ellos, el más general era reunir el trabajo de los escritores, académicos y teóricos caribeños para instalar un foro de expresión artística y pensamiento que atendiera a los problemas contemporáneos del Caribe como, por ejemplo, la fragmentación histórico-cultural de la región.

Si bien el foco de la revista estuvo puesto principalmente en el Caribe anglófono, casi todos los miembros del CAM habían tenido experiencias con intelectuales caribeños de otras zonas lingüísticas, en particular del Caribe hispanohablante. En este artículo, se abordan las maneras en que aparece la producción cultural cubana entre las páginas de la revista en el marco del referente político y cultural en que se constituyó la revolución. Esto en parte gracias al ejemplo anticolonial que esta proyectó y también al creciente flujo de intercambio entre Jamaica y Cuba en los primeros años de la década de los setenta, resultado de una política cubana que buscaba fortalecer alianzas con países vecinos a la luz de la creciente marginalización de la isla después de la crisis de legitimidad desatada por el caso Padilla y el llamado quinquenio gris. Así, aparece en *Savacou* la poesía de Nicolás Guillén, un ensayo sobre Alejo Carpentier, referencias a la situación de los afrocubanos dentro de la revolución y al trabajo que hace Casa de las Américas. Me interesa problematizar cómo la revista utiliza la traducción para comprender el Caribe más allá de las fronteras lingüísticas de la zona anglófona, pero también cómo esta práctica visibiliza similitudes con otras

---

<sup>2</sup> Aunque los créditos de la revista indican que se edita entre Kingston y Londres (como una extensión del CAM), el trabajo de edición y publicación sucede en Kingston.

experiencias caribeñas e invisibiliza ciertas particularidades culturales foráneas. Debido a la importancia de *Savacou* en el desarrollo del campo literario anglocaribeño, una pregunta es cómo la presencia cubana en la revista incide en la producción literaria del Caribe anglófono durante este período.

El análisis se sustenta teóricamente en los estudios caribeños y la traductología, con particular atención a las nociones de violencia y manipulación ejercidas sobre el texto traducido que emergen en trabajos de Venuti, Spivak y Niranjana. Si para Venuti la domesticación de un texto a las normas culturales de la lengua meta ejerce una violencia etnocéntrica (entendida como una violencia simbólica en términos bourdieanos) que reduce, reorganiza y elimina diferencias culturales (41-2), Spivak ve que esta dinámica está determinada por las asimétricas relaciones de poder entre los países geopolíticamente marginadas y centrales (313). Por su parte, Niranjana plantea que la traducción en contextos coloniales y poscoloniales está sobredeterminada (*overdetermined*) por la violencia, la ley y la subyugación que implica tal escenario, incluso si el o la traductor/a no manipula conscientemente el sentido del texto (21). Para el caso de *Savacou*, que traduce y circula producciones literarias e ideas de la Cuba revolucionaria con una clara intención de subvertir divisiones lingüísticas impuestas por los antiguos poderes coloniales en la región, las distintas formas de violencia que emergen en las prácticas traductoras parecieran ser determinadas por su contexto poscolonial. La misma necesidad de traducir desde los países vecinos en el Caribe responde a una historia colonial violenta que aún persiste en varios territorios y bajo diversos nombres. Con esta discusión, no se busca plantear que los traductores en *Savacou* contribuyen a la violencia colonial, sino que problematizar el contexto en que traducen, que está cargado de múltiples violencias materiales y simbólicas, y analizar cómo generan nuevos encuentros y también desencuentros.

## 2. UNA NUEVA GENERACIÓN DE INTELLECTUALES Y ARTISTAS

La aparición del primer número de *Savacou* en junio de 1970 fue la culminación de varios años de trabajo en las sesiones del CAM en Londres. Cuando en 1968 Brathwaite se trasladó a Mona para trabajar en el Departamento de Historia de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), tuvo la idea no solo de fundar una rama del movimiento en Jamaica, sino también de hacer realidad la revista con que varios miembros del CAM habían soñado. Ramchand, también miembro del CAM en Londres, fue contratado más o menos en la misma época por el Departamento de Inglés de la UWI y se unió al esfuerzo de Brathwaite en la revista, aunque desde perspectivas estéticas e ideológicas diferentes que provocaron varios conflictos editoriales en los primeros años y finalmente la salida de Ramchand (Walmsley 200). Sin embargo, ambos fueron las principales figuras editoriales en la mayoría de los números y contribuyeron tanto en la organización del material como en la producción de textos críticos. Aunque Andrew Salkey también aparece como editor general junto con Brathwaite y Ramchand, no existen registros de que su participación haya sido más que un apoyo simbólico desde Inglaterra (Walmsley 205), salvo por el número doble 9/10, dedicado a la escritura en el exilio, donde él y John La Rose son los editores invitados.

El espacio universitario de la UWI fue fundamental para el proyecto de *Savacou*, pues no solo creó una fuente de trabajo estable en el Caribe para dos de los fundadores, sino que la mayoría de los colaboradores de contenido crítico también eran profesores de una de las tres sedes ubicadas en Jamaica, Trinidad y Tobago y Barbados. Pero también existe un elemento generacional que caracteriza el discurso de la revista: los editores y colaboradores buscaron romper con los modelos culturales tradicionales, legados del colonialismo británico, y propusieron nuevas formas de pensar y entender la identidad caribeña a partir de las bases populares y la reivindicación de la cultura afrodescendiente. Marina Maxwell, en su ensayo “Towards a Revolution in the Arts”, incluido en un dossier de ponencias presentadas en conferencias

del CAM, expresa de manera clara este rasgo fundamental del proyecto editorial de *Savacou*:

Will I remain part of the privileged, divided by race and wealth, will I speak from privilege and continue the schizoid labyrinth I was born into and now live in, will I prop up the slip in my society, identifying with the values of a Europe that rejects me with every Migrant Bill, with an American materialism that has no place for people of colour, or will I be the translator of my people's voices, be part of the throbbing exploration of the pan-spawning masses, part of the wailing tender guitar, part of the power of the drum?<sup>3</sup> (*Savacou*, n.º 2, 1970, 20)

Esta preocupación por conectar la esfera intelectual y artística con las expresiones de cultura popular es algo que se repite en la obra crítica y literaria de Brathwaite y se materializa en esta revista.

En un principio, *Savacou* se propuso como una revista trimestral, con publicaciones en marzo, junio, septiembre y diciembre. En los primeros tres números del año publicarían ensayos y textos críticos, mientras el último sería una muestra de creación literaria o artística, más propuestas creativas de crítica. Sin embargo, esta frecuencia nunca se realizó: en 1970, alcanzó a imprimir solo dos números, y el número doble 3/4, planeado para diciembre de 1970, finalmente vio la luz en marzo de 1971. Después, se publicaría solo una vez al año, salvo en 1976 y 1978, en que no salió. Para tratar de mantener una frecuencia de publicación más regular, muchos de los números terminaron siendo dobles, por lo que conviene distinguir entre número y entrega: con entrega me refiero a la publicación editada e

<sup>3</sup> “¿Seguiré siendo parte de los privilegiados, separados por raza y riqueza? ¿Hablaré desde mi privilegio para continuar por el laberinto esquizoide en que nací y en donde vivo ahora? ¿Sostendré el error de mi sociedad, identificándome con los valores de una Europa que me rechaza con cada Ley Migratoria, con un materialismo estadounidense que no guarda lugar para personas de color? ¿O seré yo la traductora de la voz de mi pueblo, ser parte de la exploración palpitante de las masas que fecundan el *steelpan*, parte de la dulce guitarra que gime, parte del poder del tambor?” (todas las traducciones son mías, salvo cuando se indica lo contrario).

impresa, mientras el número corresponde al orden cronológico de la revista<sup>4</sup>. Entre 1970 y 1979, *Savacou* publicó un total de quince números en diez entregas, de las que la mitad son números dobles. En 1989, Brathwaite publicó su libro *Sappho Sakyi's Meditations*, presentándolo como el número 16 de *Savacou* e inaugurando así una nueva serie de “poemas perdidos”. Sin embargo, Brathwaite aparece como el único editor y la dinámica de revista se discontinúa por completo, por lo que mi análisis se limita a la década de 1970. Aunque la revista comenzó con grandes pretensiones, las condiciones materiales, los conflictos entre editores y colegas, y la frágil situación política en Jamaica restringieron la frecuencia de publicación y finalmente el esfuerzo quedó casi totalmente en manos de Brathwaite, siendo poco sostenible en el tiempo<sup>5</sup>. En lo que sí cumplió con su propuesta inicial fue que cada número se dedicaría a un tema siguiendo el formato de un *dossier*. Así, entrega números sobre la esclavitud, la nueva escritura caribeña, el proceso cultural de creolización, un homenaje a Frank Collymore (editor de la importante revista *BIM*), los estudios caribeños, la escritura de exilio y la escritura de mujeres anglocaribeñas. Cada una de estas ediciones constituye una rica fuente primaria de algunos de los textos fundamentales de la crítica cultural en el Caribe anglófono, muchos de los cuales fueron integrados posteriormente a volúmenes colectivos o individuales.

<sup>4</sup> Esta distinción sigue la especificación que hace Morejón Arnaiz para la revista *Casa de las Américas* (59) cambiando edición por entrega, término que me parece más adecuado para el caso de *Savacou*.

<sup>5</sup> Como en la mayoría de las revistas culturales del continente, el financiamiento fue un tema determinante: los costos de impresión y distribución dependieron de donaciones privadas (como de Elsa Goveia) y publicidad de empresas locales e incluso una que otra transnacional (Esso, First National City Bank de Kingston, Oxford University Press y Coca Cola). Si bien se propuso pagar a los colaboradores, ninguno recibió pago por su trabajo (Walmsley 203-4).



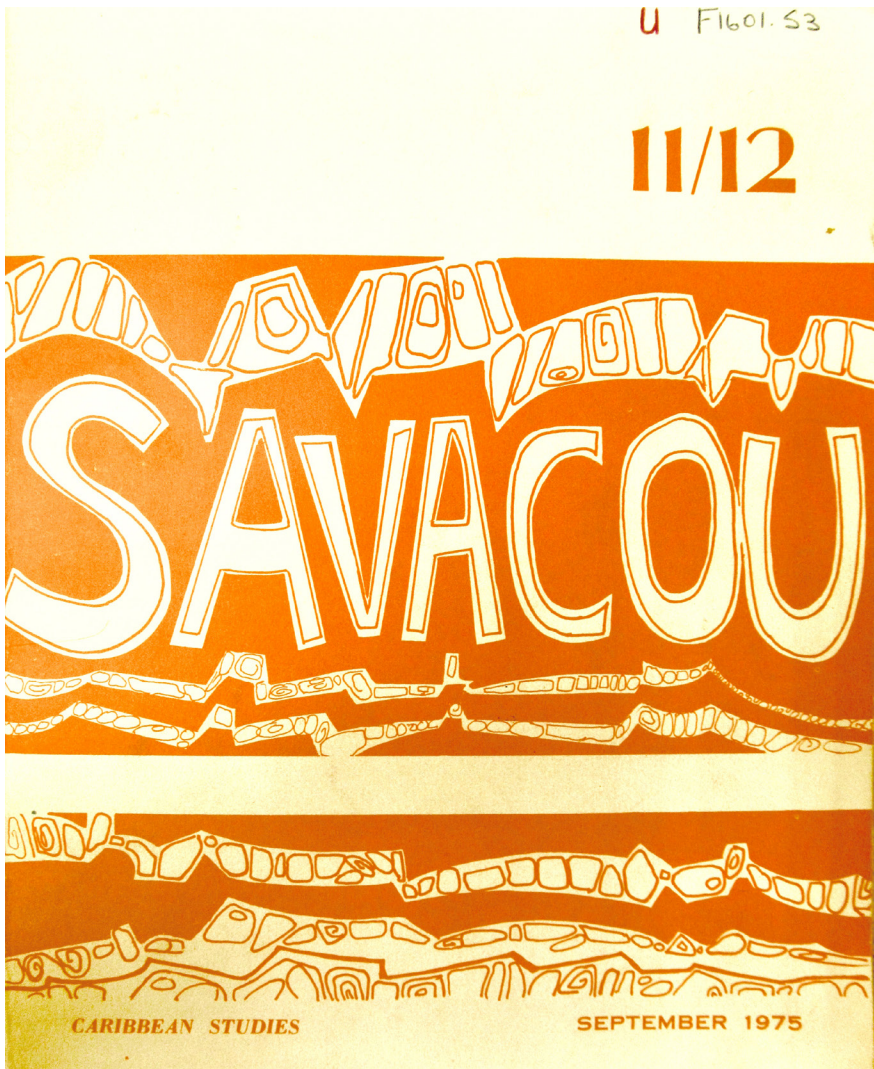


Imagen 1: Portada de *Savacou*, n.º 11/12, 1975, Biblioteca de la UWI, West Indies & Special Collections.

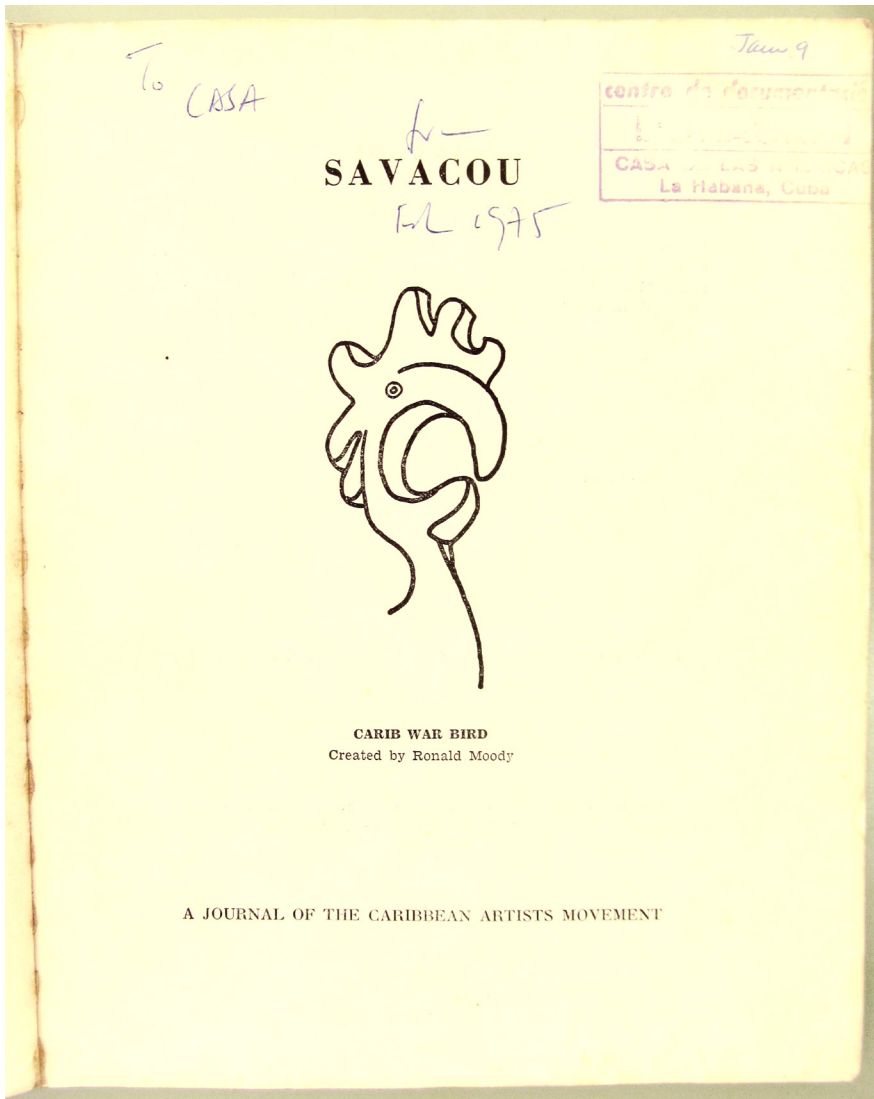


Imagen 2: Logo de *Savacou* diseñado por Ronald Moody, Hemeroteca, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

La revista toma su nombre de un pájaro autóctono del Caribe que Ronald Moody había popularizado mediante una escultura que hizo para el campus de la UWI en Mona. Cuando Brathwaite y Ramchand decidieron acoger el nombre, Moody dibujó una versión de su escultura para el logo de la revista, debajo del cual se lee “Pájaro guerrero de los caribes” (imagen 2). La portada original también aportó un diseño único, dibujado por Pat Bishop, una estudiante de posgrado trinitaria que estudiaba en Mona (imagen 1). Esta portada es usada en diferentes colores hasta 1975, salvo por los números 6 y 9/10, que usan el trabajo de Harold Alberga y Aubrey Williams, respectivamente. Aunque las artes plásticas ocuparon un lugar muy relevante en CAM, su discusión y exposición en *Savacou* se limita prácticamente a las portadas.

Los intelectuales reunidos alrededor de la revista dan una idea de la magnitud del proyecto y su incidencia en la esfera cultural anglocaribeña. Aparte de los editores principales, *Savacou* contó con un comité asesor, que en el primer número incluye a Wilfred Cartey, Gordon Rohlehr, Orlando Patterson, Sylvia Wynter, Faye Durrant, René Piquion, Bobby Moore, John La Rose, Hollis Lynch, Paule Marshall, Elsa Goveia, Cliff Lashley, Oliver Clarke, Aubrey Williams y Marina Maxwell. En el número dos se integran Arthur Drayton y J. G. Irish. Una característica del CAM representada en este comité es la notoria presencia de mujeres intelectuales: Wynter, Goveia y Maxwell se destacan en sus respectivos campos de estudio y creación. También llama la atención la variedad geográfica que representan estos nombres, cubriendo un amplio espacio del Caribe y sus diásporas: Kingston, Puerto España, Georgetown, Londres, Ontario, Nueva York e incluso fuera de la zona anglófona con Piquion en Puerto Príncipe, Haití. En el número 13 de 1977, dedicado a la escritura de mujeres, el comité sufre su mayor cambio: aparte de Brathwaite, los únicos integrantes del comité original son Goveia y Rohlehr, sumándose al proyecto Bruce St. John, Joe Pereira, Roberto Fernández Retamar<sup>6</sup>, Arthur James Seymour y Marilyn

<sup>6</sup> En el machón de la revista se elimina el apellido materno de Fernández Retamar para que aparezca solo como Roberto Retamar, alteración que representa la distancia entre la cultura hispana y anglosajona.

Trotz. Aunque la revista sigue siendo del CAM, según los créditos, el nuevo comité ya no representa al movimiento, que, si bien tuvo poca actividad en Inglaterra desde 1972, finalmente se disolvió en 1976, cuando Salkey migró a los Estados Unidos, de acuerdo con la interpretación de Walmsely (302). Sin embargo, el nuevo comité editorial de *Savacou* no duró más que un número: Brathwaite fue el único editor de la siguiente entrega de 1979 que se publicó como el número doble 14/15, dedicado a la nueva escritura jamaicana. Con esta entrega se termina el proyecto de la revista y cierra un ciclo junto con el final de la década.

Como una extensión de la revista, Brathwaite creó una editorial con el nombre de Savacou Publications. Utiliza el mismo logo del pájaro dibujado por Moody, pero se trata de una iniciativa separada del CAM. Es por este medio que publica una serie de libros y *plaquettes* monográficos, incluyendo su celebrado ensayo *Contradictory Omens* (1974), donde desarrolla el concepto de creolización y plantea que la unidad caribeña es submarina, es decir, que, a pesar de la diversidad de experiencias en el Caribe, existe una conexión a través de la retención cultural africana<sup>7</sup>. Es significativo que el proyecto editorial de Brathwaite se abriera a la publicación de autores de otras zonas lingüísticas del Caribe, como Roberto Fernández Retamar, de quien editó en 1974 un poemario completo bajo el título de *Retamar Revolutionary Poems. Cuba, 1959-1974*, seleccionado y traducido por Joe Pereira<sup>8</sup>, también profesor de la UWI. En 1971, la editorial de Brathwaite publicó una antología de poesía caribeña para escolares, titulada *New Ships*. Compilada por un conjunto de nueve educadores y editada por D. G. Wilson, la antología apuntó a lectores jóvenes con una selección de poesía de todo el Caribe anglófono, más dos poemas de Nicolás Guillén, “Sensemaya: A Chant for Killing a Snake” y “Ballad of My Two Grandfathers”, ambos

<sup>7</sup> Por retención cultural africana me refiero a la pervivencia de elementos africanos en las sociedades actuales del Caribe. En el área anglófona se trata de una categoría de análisis específica y ampliamente utilizada.

<sup>8</sup> Pereira también hizo la selección y traducción de una antología de poesía cubana, publicada por el Research and Publications Committee de UWI, titulada *Poems from Cuba*, que incluyó a Víctor Casaus, Jesús Cos Causse (entonces cónsul cubano en Jamaica) y Nancy Morejón, entre otros.

traducidos por G. R. Coulthard. Aunque no cuento con la información de tiraje de la edición de Savacou Publications, los derechos de la antología fueron conseguidos por Oxford University Press, que publicó una edición en 1975 con una reimpresión en 1979, lo que sugiere una circulación importante.

En términos de traducciones textuales, la revista publica muy poco en comparación con los otros contenidos. A lo largo de las diez entregas publicadas en la década, solo aparecen cuatro traducciones: una entrevista a Aimé Césaire, realizada por René Depestre y traducida por Loyd King (n.º 5, 1971), y tres poemas de Nicolás Guillén (n.º 3/4, 1971). Si bien el movimiento de la negritud en el Caribe francófono tiene visibilidad en *Savacou*, son Cuba y su revolución las que representan el mayor referente de cualquier otra zona lingüística del Caribe. Aparte de las traducciones de Guillén, esto se manifiesta en los ensayos críticos, fragmentos de un diario e incluso como temática en varios poemas de autores anglocaribeños que publica la revista. El hecho de que Fernández Retamar se integrara al comité editorial hacia el fin de la década también indica la importancia de los intercambios entre Jamaica y Cuba y, en particular, la relación que construyó Brathwaite con Casa de las Américas. De hecho, el número 11/12 de septiembre de 1975 incluye una versión inglesa de la convocatoria al Premio Casa 1976, la primera vez que integra el Caribe anglófono<sup>9</sup>.

### 3. TRES VERSIONES DE GUILLÉN

Nicolás Guillén es el único autor del Caribe hispanohablante que se traduce directamente en *Savacou*. Aparecen sus poemas en el emblemático número 3/4 de 1971, dedicado a la nueva escritura caribeña, junto con escritores de renombre como George Lamming, Derek Walcott, Martin Carter, Mervyn Morris, Mark McWatt y N. D. Williams, entre otros. Este número generó

<sup>9</sup> Es la misma traducción anónima de la convocatoria que se publica en el número 91 de *Casa de las Américas*.

un cambio de paradigma en la literatura del Caribe anglófono, validando como nunca antes la introducción de elementos orales en la escritura. Si al comienzo del siglo XX Claude McKay había publicado sus llamados poemas de dialecto en *Jamaica Songs* y *Constab Ballads* y, desde los cuarenta, Louise Bennett había popularizado la tradición oral jamaicana mediante el teatro, la televisión y la radio, el número 3/4 de *Savacou* introdujo escritores que experimentan con la estética reggae y el lenguaje y cosmovisión rastafari, expresiones circunscritas anteriormente al espacio oral. Las contribuciones de autores como Bongo Jerry, Ras Dizzy, Mark Mathews y Anthony McNeill desataron debates candentes en la crítica literaria del Caribe, como el intercambio escrito entre Eric Roach y Gordon Rohlehr, desarrollado principalmente en la prensa trinitaria<sup>10</sup>. Para Norval Edwards, la importancia del número es que representó “a Project of canonical refashioning that sought to rethink and expand the notion of literature in the Caribbean”<sup>11</sup> (121) y, junto con sus polémicas, constituye un punto de partida para la generación fundacional de la crítica en el Caribe anglófono (122).

No es menor la inclusión de Guillén en un número caracterizado por una propuesta estética rupturista y las polémicas que generó, pero sus tres poemas no necesariamente provocaron las mismas reacciones entre los lectores anglocaribeños. Los poemas incluyen: “I Have”, “Son Numero 6” y “My Name”, los primeros dos traducidos por J. A. George Irish y el último por G. R. Coulthard, profesores del Departamento de Español de la UWI. Si bien estos poemas son representativos de la obra de Guillén, no habían sido escritos recientemente, como los demás textos del *dossier*,

<sup>10</sup> En la reseña que publicó en el *Trinidad Guardian*, Roach critica los textos más experimentales como ingenuos y poco poéticos, develando una perspectiva de la cultura letrada regida por los estándares euro-occidentales; Rohlehr le contestó en tres ensayos publicados en la revista *Tapia*, donde defiende la propuesta de *Savacou* y delinea una serie de problemas clave para la validación del uso de técnicas orales en la poesía del Caribe anglófono. Estos ensayos son: “West Indian Poetry: Some Problems of Assessment”, “West Indian Poetry: Some Problems of Assessment. Part Two” y “Afterthoughts”, que fueron publicados posteriormente en *BIM* en 1972 y 1973.

<sup>11</sup> “un Proyecto de remodelación canónica que buscó repensar y expandir la noción de literatura en el Caribe”.



pues, aunque “Tengo” es de 1964, “Son número 6” se publicó en 1947 y “El apellido” entre 1948-1958. Sin embargo, las conexiones con el resto del *dossier* pasan por una expresión de identidad afrocaribeña y el característico uso del habla popular afrocubana, aunque ningún paratexto especifica este rasgo innovador que introdujo Guillén en la poesía escrita en español. Es más, las traducciones no traspasan este sentido lingüístico a las versiones en inglés, de manera que, sin conocimiento previo de la obra de Guillén, resulta difícil leer sus poemas en la clave lengua-identidad, tan importante en los debates culturales anglocaribeños que el mismo Brathwaite adelantaba con su conceptualización de lenguaje-nación<sup>12</sup> (*Roots* 261-6). Esto implica que las versiones en inglés, si bien crean un espacio de inteligibilidad, entendido como el acercamiento a una cultura o producción cultural desconocida (Payàs 47), se desentonan con la propuesta estética de *Savacou*.

La traducción que más afecta al hablante lírico ocurre en “Son Numero 6”, título que se mantiene en el español original, aunque sin tilde. El original no se trata de un poema como “Tú no sabe inglés”, donde Guillén se adentra en el habla popular de La Habana, pero incorpora una sonoridad musical a través de la evocación del son y la rima, elementos que se disuelven en la versión de Irish. Las primeras estrofas de la traducción al lado del original ejemplifican cómo las únicas rimas que se producen en inglés son por casualidad y que el resto del poema desarticula el ritmo:

---

<sup>12</sup> Para Brathwaite, la categoría de lenguaje-nación hace referencia a los elementos africanos presentes en la forma de hablar inglés en el Caribe, que han sido suprimidos y estigmatizados desde los tiempos de la esclavitud y el colonialismo. Si bien su definición deja ciertas ambigüedades conceptuales, sirve como herramienta para reconocer y legitimar el habla popular caribeña en la búsqueda de una afirmación identitaria. Brathwaite ofrece la más extensa definición de esta categoría en su ensayo “History of the Voice”, que ha sido traducido al español por Florencia Bonfiglio, incluido en el volumen *La unidad submarina*, junto con otro texto ensayístico, un estudio preliminar y una entrevista al mismo Brathwaite. En mi texto, “La piedra ha florecido en islas: recordando la vida y obra de Kamau Brathwaite (1930-2020)”, también discuto este concepto en mayor detalle.

## “Son Numero 6”

I am yoruba, I weep in yoruba,  
 lucumi.  
 I am a Cuban yoruba,  
 I want my yoruba tears to rise in Cuba;  
 and that happy Yoruba weeping  
 that comes out of me.

I am yoruba,  
 I keep on singing,  
 I am weeping,  
 And when I am not yoruba  
 I am congo, mandinga, carabali.  
 Listen friends, to my song which begins like  
 /this:

Riddle  
 of hope:  
 what is mine is yours,  
 what is yours is mine;  
 all our blood  
 forming one river.

Let the silk-cotton tree be just that with its  
 /crest,  
 let the father be a father to his son;  
 and the mud-turtle remain in its carapace.  
 Let the lively music burst forth,  
 and let the people dance to it,  
 chest to chest,  
 glass to glass,  
 and water with water and brandy!  
 I am Yoruba, I am lucumi,  
 mandinga, congo, carabali.  
 Listen, friends, to my song which goes like  
 /this:

## “Son número 6”

Yoruba soy, lloro en Yoruba  
 lucumí.  
 Como soy un yoruba de Cuba,  
 Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,  
 que suba el alegre llanto yoruba  
 que sale de mí.

Yoruba soy,  
 cantando voy,  
 llorando estoy,  
 y cuando no soy yoruba,  
 soy congo, mandinga, carabali.  
 Atiendan amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza  
 de la esperanza:  
 lo mío es tuyo,  
 lo tuyo es mío;  
 toda la sangre  
 formando un río.

La ceiba con su penacho;  
 el padre con su muchacho  
 la jicotea en su carapacho.  
 ¡Que rompa el son caliente,  
 y que lo baile la gente,  
 pecho con pecho,  
 vaso con vaso  
 y agua con agua con aguardiente!  
 Yoruba soy, soy lucumí,  
 mandinga, congo, carabali.  
 Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:



We have been together from long ago,  
 young and old,  
 blacks and whites, all mixed;  
 one commanding and the other commanded,  
 all mixed; [...]  
 (Savacou, n.º 3/4, 1971, 111-2)

Estamos juntos desde muy lejos,  
 jóvenes, viejos,  
 negros y blancos, todo mezclado;  
 uno mandando y otro mandado,  
 todo mezclado; [...]  
 (Guillén, *Donde nacen* 218-9)

Irish desecha cualquier intento de generar un efecto estético en el poema de Guillén, optando por aplicar una estrategia de traducción literal, que algunos postulan es la manera más ética de traducir y puede generar efectos de extrañeza que empujan al lector hacia la cultura otra, sobre todo en contextos coloniales (Spivak 313; Venuti 41). Sin embargo, la composición de los versos en inglés no introduce elementos foráneos y, de hecho, la única tensión lingüística que se podría identificar es el título no traducido; y la inconsistencia entre el título y la traducción del concepto de *son* como “music” y “song” generaliza la particularidad de esta forma musical cubana. No señalo estos aspectos para juzgar la traducción de Irish o aplicar criterios prescriptivos, sino para argumentar que su traducción no desarrolla una recreación literaria que posibilite mayores intercambios estéticos. En este sentido, la función literaria de la traducción queda desplazada a una segunda categoría frente a las producciones originales hechas en inglés en el resto de la revista.

En el caso de “Tengo”, la rima, si bien está presente, no define el efecto sonoro del poema, siendo el ritmo el más importante elemento estético, creado por la repetición del verbo “tener” en diferentes conjugaciones. La potencia de este emblemático poema justamente responde a su capacidad de generar un significado a partir de la dinámica relación entre contenido y forma: las imágenes de la adquisición de derechos para los afrocubanos después de la revolución se complementan con el ritmo que va marcando lo que ahora *tiene* el hablante. Nuevamente, la traducción de Irish privilegia la literalidad, cediendo la importancia del ritmo al mensaje de fondo. Cito algunas estrofas de la traducción, “I Have”, al lado del original para ejemplificar esta estrategia:

I have, we shall see,  
 I have the pleasure of going,  
 I, peasant, workman, humble person,  
 I have the pleasure of going  
 (it is an example)  
 to a bank to speak with the manager,  
 not in English,  
 not as Sir,  
 but calling him *companero* as one would say  
 /in Spanish.

I have, we shall see,  
 I have the truth that although I'm a Negro  
 no one can stop me at the door of a dance hall  
 /or a bar.

Or at the reception desk of a hotel  
 shout to me that there is no room,  
 not even a tiny room and not a colossal one,  
 just a small room where I might rest.  
 [...]

I have the knowledge that as I own the land,  
 /so I own the sea,  
 no country,  
 no high-life,  
 no tennis and no yacht,  
 but from shore to shore and billow to billow,  
 gigantic, open, democratic blue:  
 in short, the sea.  
 [...]

I have the reality that now I have  
 some place to work  
 and earn  
 what I need to eat.

I have, we shall see,  
 I now have what I had to have.  
 (*Savacou*, n.º 3/4, 1971, 110-1)

Tengo, vamos a ver,  
 tengo el gusto de ir  
 yo, campesino, obrero, gente simple,  
 tengo el gusto de ir  
 (es un ejemplo)  
 a un banco y hablar con el administrador,  
 no en inglés,  
 no en señor,  
 sino decirle *compañero* como se dice en  
 /español.

Tengo, vamos a ver,  
 que siendo un negro  
 nadie me puede detener  
 a la puerta de un dancing o de un bar.

O bien en la carpeta de un hotel  
 gritarme que no hay pieza,  
 una mínima pieza y no una pieza colosal,  
 una pequeña pieza donde pueda descansar.  
 [...]

Tengo que como tengo la tierra tengo al mar,  
 no country,  
 no *jailáif*,  
 no tenis y no yacht,  
 sino de playa en playa y ola en ola,  
 gigante azul abierto democrático:  
 en fin, el mar.  
 [...]

Tengo que ya tengo  
 donde trabajar  
 y ganar  
 lo que tengo que comer.

Tengo, vamos a ver,  
 tengo lo que tenía que tener.  
 (Guillén, *Donde nacen* 369-71)

El ritmo tan marcado por el verbo “tener” en el original no se sostiene de la misma manera en el inglés, siendo reemplazado a veces por otras palabras, como en las últimas dos estrofas: “I have the knowledge that as I own the land, so I own the sea” y “what I need to eat”. Pero, por otro lado, en la segunda línea de la segunda estrofa, la traducción agrega un “I have”, ausente en el original, como una manera de compensar su falta. Con o sin el verbo “to have”, la estructura lingüística del inglés guía esta traducción relativamente literal hacia otro ritmo, marcado por el “I” o “yo”, que, si bien no dice relación con conseguir derechos o mejoras materiales, genera un excedente de sentido espontáneo, enfocado en el sujeto hablante.

Lo que sí devela una apuesta estética del traductor es la mantención de *compañero* en español. A diferencia de la versión inglesa de “Son número 6”, la traducción aquí pone énfasis en la importancia de este concepto en el contexto de la Revolución cubana, insinuando su particularidad e intraducibilidad al contexto jamaicano o anglocaribeño. Mientras la palabra no se resalta con cursivas ni ofrece una traducción o explicación al pie de página, mezclándose con el inglés de manera más sutil, la ausencia de la virgulilla demuestra una distancia cultural que no es completamente abarcable: *compañero* sin virgulilla, *número* sin tilde en el título y la presentación del poeta cubano como “Nicholas Guillen” son pequeñas erratas que no logran introducir los elementos culturales cubanos al pie de la letra, pero tensionan el inglés en un espacio que abarca el contacto cultural entre Cuba y Jamaica.

Aunque las traducciones que hizo Irish de Guillén parecen haber pasado desapercibidas o tuvieron poco impacto entre los lectores de la revista, sus reflexiones críticas sobre la obra del poeta del son resultan relevantes en el contexto de los intercambios intracaribeños. En su libro *Visions of Liberation in the Caribbean* (1990), que reúne ensayos sobre escritores del Caribe hispanohablante, Irish describe la obra de Guillén como “yard poetry” y precisa una serie de traducciones del *yard* al español: solar, casa de vecindad y accesoria<sup>13</sup> (50). En este sentido, busca encontrar un espacio

<sup>13</sup> En el Caribe anglófono se denomina *barrack yard* a la típica construcción de vivienda popular, semejante al conventillo en el Cono Sur a fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. En los años 1930, surgió desde Trinidad un importante subgénero

de inteligibilidad entre dos contextos socioculturales del Caribe. Leer la poesía de Guillén desde el *yard*, concepto tan importante a lo largo del Caribe anglófono, permite comprenderla desde una perspectiva pancaribeña, expresiva de experiencias transversales de las diferentes lenguas que separan las islas de la región.

Si las traducciones de Irish privilegian la dimensión del mensaje por sobre la forma, la de Coulthard pasa al otro extremo al tomar decisiones estilísticas que manipulan el sentido del poema. Ya en el título se percata una alteración de este orden, reduciendo “El apellido” a “My Name”, o mi nombre. Este cambio, al igual que la estrategia de traducción de Coulthard a lo largo del poema, se basa en la economía del lenguaje característica de la lengua inglesa, que valora las frases cortas y directas. Aunque Coulthard tampoco busca reconstruir la rima en el poema de Guillén, este estilo difiere notoriamente del de Irish, logrando mayor fluidez y versos más pulidos. Cito un fragmento de la versión de Coulthard al lado del original para demostrar estas decisiones estéticas:

---

narrativo, de manos de escritores como C. L. R. James y Alfred Mendes, que toma este espacio social para visibilizar las condiciones de miseria, pero también las estrategias de sobrevivencia de los marginados urbanos, que vendría a formar tempranas expresiones de una literatura propia en la región. Para mayores detalles, ver uno de los estudios más completos sobre la producción literaria de Trinidad de esa época, *The Trinidad Awakening. West Indian Literature of the Nineteen-Thirties*, de Reinhard Sander; y el fundamental libro de Keneth Ramchand, *The West Indian Novel and its Background*.



Perhaps Banguila?	¿Quizás Guillén Kumba?
Or Kumba?	¿O Kongué?
Perhaps Nicolás Kumba?	¿Podría ser Guillén Kongué?
Or Kongué?	¡Oh, quién lo sabe!
Could I be Nicolás Kongué?	¿Qué enigma entre las aguas!
Oh, who knows?	(Guillén, <i>Donde nacen</i> 267-8)
What an enigma in the waters of the sea.	
( <i>Savacou</i> , n.º 3/4, 1971, 114)	

Este fragmento muestra cómo en el texto, la palabra apellido se traduce como nombre, salvo por una única vez en la línea nueve, donde se vierte al inglés como *surname*. Es más, el apellido del poeta no aparece en el texto en inglés, pasando también a una versión anglizada de su nombre: Nicolás. Mientras Guillén cuestiona la legitimidad de su apellido de origen español, Coulthard dirige el foco hacia el nombre de pila como una identificación puesta, maleable, quitándole el peso al conflicto colonial que el español impuso al africano esclavizado en el contexto del Caribe. Por otra parte, los versos con puntos de exclamación son eliminados en la versión inglesa, transformando el grito en susurro, lo que le atenúa la potencia de reclamo o rabia. Incluso convierte una demanda en súplica, como en los primeros versos donde “¡Oh, sí, decídmelo!” se traduce como “oh, please, tell me”. La dinámica de suavizar el tono del hablante se observa a lo largo de la traducción, donde la elección de palabras también es sugerente, como “tomado” por “robado” en el verso “Lo habéis robado a un pobre negro indefenso”, traducido como “What you have taken from the poor defenceless Negro”.

Las diferencias entre el poema original de Guillén y la traducción de Coulthard publicada en *Savacou* responden a la agencia del traductor como un escritor interlingüístico (Payàs 23). Es necesario señalar que, si bien Coulthard vivía en Jamaica y trabajaba en la UWI, era un británico blanco, cuyos gustos estéticos se crearon al alero del campo literario inglés (Rothe, *Un prisma* 165-70). Estas marcas identitarias se revelan en el texto cuando Coulthard traduce el yo del hablante lírico negro a tercera persona:

“Lo escondiste, creyendo / que iba a bajar los ojos *yo* de la vergüenza” pasa a ser “you hid, thinking / that *he* would lower his eyes in shame” (énfasis mío). De manera muy clara, la traducción de Coulthard problematiza la relación entre escritor y traductor desde diferentes identidades raciales: el traductor canaliza, no asume el lugar de enunciación ni se apropia de la voz autorial de Guillén. Definitivamente, su traducción se rige por las normas culturales anglosajonas, haciendo que el poema de Guillén sea un poema sin mayores tensiones lingüísticas en inglés, más allá de la mención de los pueblos africanos o los apellidos de origen africano hacia el final. Pero, también la facilidad de lectura en inglés que ofrece la versión de Coulthard dice relación con la violencia etnocéntrica que Venuti identifica en cualquier traducción. Aquí lo violento es moldear el poema de Guillén para producir el menor efecto de extrañeza, maniobra que a veces elimina palabras o versos enteros (léase “el apellido / sangriento y capturado que pasó sobre el mar / entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?” por “the bloody, captured name that crossed the sea / in chains?”). Estas decisiones demuestran cómo la propuesta más estéticamente cuidada de Coulthard tampoco garantiza una lectura más cercana de Guillén entre un público lector anglocaribeño.

Los poemas de Guillén no están ubicados al azar en el número: aparecen entre un poema de Walcott, poeta y dramaturgo de renombre en la región, y fragmentos de un diario del dramaturgo jamaicano Barry Reckord, titulado “Does Fidel Eat More Than Your Father?”, escrito a partir de un reciente viaje a Cuba. Anteceder a un poeta de la talla de Walcott habla por sí mismo, sobre todo considerando la descripción de Guillén en la página de colaboradores como uno de los poetas más distinguidos del Caribe (n.º 3, 173), pero su ubicación después del texto de Reckord llama la atención por el contexto que ofrece a través de una mirada simpatizante y crítica de la Revolución, en particular respecto de las relaciones raciales en la isla. Se trata de un texto de carácter autobiográfico donde el hablante asume el rol de narrador, pero, al menos en los fragmentos reproducidos en *Savacou*, esa voz cede protagonismo a las voces de tres cubanos con quienes Reckord se

entrevistó. Sus testimonios toman la forma de monólogos, dando cuenta de varias esferas sociales de la Cuba revolucionaria (la política, la tradicional élite blanca y la afrocubana) con un agudo análisis que rompe los límites de un artículo académico o ensayo de opinión. Se puede leer el texto como una traducción de las historias de varios cubanos desde el español al inglés y también desde la voz hablada a la letra impresa. De especial interés es el apartado de una doctora afrocubana llamada Sylvia, quien pudo estudiar medicina gracias a la Revolución y así superar traumas de inferioridad racial. Sin embargo, afirma que sigue existiendo racismo entre los altos mandos revolucionarios y no hay suficiente representación afrocubana en el gobierno. Incluso, se emparejó con el hijo de un político blanco, quien celebra la relación como un logro revolucionario porque su unión “mejoraría la raza” con hijos más blancos que ella (n.º 3, 108). Al estilo de Cecilia Valdés, la experiencia de la doctora deja entrever varios problemas raciales latentes en la sociedad cubana, pese a reconocer los grandes avances en la eliminación de ciertas barreras racistas. Conocer esta situación justo antes de leer un poema como “Tengo”, o “I Have” en la versión de Irish, enmarca la lectura de Guillén, que enaltece los cambios que trajo la Revolución a la población afrocubana y defiende una construcción identitaria nacional basada en la transculturación entre los españoles y los africanos.

#### 4. EL ENSAYO COMO VEHÍCULO DE UNIDAD REGIONAL

La crítica difundida y desarrollada en *Savacou* responde principalmente a los problemas que afectan al Caribe anglófono, pero en más de un ensayo se vislumbran perspectivas pan Caribeñas o se aborda la producción cultural o temas políticos de las otras zonas lingüísticas de la región. Es el caso del artículo “A Revolution of Women – the Cuban Experiment” en que Sheila Graham discute, a partir de experiencias personales y entrevistas, el papel de la mujer en la Revolución cubana (n.º 13, 1977). También se articulan elementos comunes a los diferentes territorios Caribeños en “Towards a



Revolution in the Arts”, donde Marina Maxwell analiza la importancia del carnaval como una expresión del arte popular y oral (n.º 2, 1970).

En el género ensayístico, en el primer número encontramos otra colaboración de Irish, titulada “A Cuban Criollo and the Afro-Haitian World”, que analiza *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. El ensayo de Irish es un ejemplo de cómo la revista integra la producción cultural cubana a su panorama crítico y ejerce dinámicas de traducción en la circulación transnacional de ideas. Si bien Irish problematiza la indagación de un cubano blanco en la experiencia política afrocaribeña, lee la novela de Carpentier como una obra escrita desde adentro, por un caribeño, lo que influiría en una mirada más legítima, según el autor. Sin embargo, a Irish le llama la atención que el autor simpatice con los personajes negros mientras ridiculiza a los blancos. Así, interpreta que el novelista realmente admira a Ti Noel, Mackandal y Henri Christophe y las tradiciones africanas que conservan, mientras representa la avaricia y las frivolidades de personajes como Monsieur Lenormand de Mezy y Paulina Bonaparte. Esta simpatía con los negros, según Irish, se debe a un sesgo socialista: “One begins to suspect a kind of socialist bias in [Carpentier’s] sympathy for the blacks as one sees the deliberate way in which he makes the white community risible”<sup>14</sup> (n.º 1, 1970, 103).

Leer el artículo de Irish permite entrar al universo haitiano de Carpentier sin tener que pensar en las múltiples barreras lingüísticas entre la temática de la novela, su textualidad y el público lector de *Savacou*. Esta sensación se genera en parte porque todas las citas de Carpentier están en inglés, sin indicar si pertenecen a una edición traducida o si el mismo Irish las tradujo. Ahora bien, la información bibliográfica aportada al final del artículo indica que las ediciones citadas son las originales: de *El reino de este mundo*, aparece la edición príncipe publicada en México en 1949. Sin embargo, al comparar los pasajes citados por Irish y la traducción

<sup>14</sup> “Uno empieza a sospechar que hay un tipo de sesgo socialista en la simpatía [de Carpentier] hacia los negros en la medida que uno ve la manera deliberada en que hace risible la comunidad blanca”.

estadounidense hecha por Harriet de Onís, célebre traductora que llevó varios novelistas latinoamericanos al inglés, emergen semejanzas que no parecen meras coincidencias. Reproduzco algunos pasajes citados por Irish al lado de la traducción de De Onís:

For more than two hours the drums had been *booming* under the light of the torches, the women kept moving their shoulders rhythmically in a gesture of washing clothes, when ... behind the Mother Drum rose the human figure of Macandal. The Mandique Macandal ... The women passed before him, and passed again, *their bodies swaying to the rhythm of the dance*. But the air was so fraught with questions that suddenly, without previous agreement, *all* the voices joined in a *yenvaló* solemnly howled above the drumbeats. After a wait of four years, the chant became the *recital of endless suffering* ... As though *wrenched from their vitals*, the questions trod one on the other, taking on, in chorus; the *rending despair* of peoples carried into captivity to build pyramids, towers or endless walls. (énfasis en el original, *Savacou*, n.º 1, 1970, 100)

For more than two hours the drums had been booming under the light of the torches, the women's shoulders kept moving rhythmically in a gesture as though washing clothes, when (...) Behind the Mother Drum rose the human figure of Macandal. The Mandingue Macandal (...) The women passed before him, and passed again, their bodies swaying to the rhythm of the dance. But the air was so fraught with questions that suddenly, without previous agreement, all the voices joined in a *yenvaló* solemnly howled above the drumbeats. After the wait of four years, the chant became the recital of boundless suffering (...) As though wrenched from their vitals, the questions trod one on the other, taking on, in chorus, the rending despair of peoples carried into captivity to build pyramids, towers, or endless walls. (énfasis en el original, Carpentier, *The Kingdom* 46-8)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> El pasaje del original se lee: "Hacia más de dos horas que los parches tronaban a la luz de las antorchas y que las mujeres repetían en compás de hombros su continuo gesto de lava-lava, cuando [...] Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal [...] Las mujeres pasaban y volvían a pesar delante de él, contoneando el cuerpo al ritmo del baile. Pero había tantas interrogaciones en el ambiente que de pronto, sin previo acuerdo, todas las voces se unieron en un yanvalú solemnemente aullado sobre la percusión. Al cabo de una espera de cuatro años, el canto se hacía cuadro de infinitas miserias [...] Como salidas de las entrañas, las interrogaciones se apretaban, cobrando en coro, el desgarrado gemir

Como señala Bassnett, si doce personas traducen el mismo texto, saldrán doce versiones distintas, aunque se mantiene un centro invariable (36). Aquí, los dos textos son prácticamente idénticos: solo hay leves cambios que no necesariamente corresponden a un centro invariable del original. Es muy poco probable que dos traductores, separados por mar, tierra y el tiempo hayan coincidido en traducir pasajes como “el desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos” (Carpentier, *El reino* 37) por “the rending despair of peoples carried into captivity to build pyramids”. Quedan dos posibilidades en relación con el origen de los textos: o Irish los cambió levemente para desviar sospechas de plagio, lo que no me parece tan probable considerando que hay oraciones enteras que son idénticas; o citó de la traducción de 1957, y la edición posterior de 1993 (la que he consultado) presenta leves cambios de estilo. De todas maneras, al incluir datos bibliográficos sobre la primera edición original de Carpentier y no indicar la fuente de las traducciones, Irish no solo genera dudas sobre cuál texto trabaja, sino que invisibiliza la traducción de Onís, cuya versión hace posible que se lea la novela en el Caribe anglófono, estableciendo un importante puente de comunicación intracaribeña, incluso cuando este no sea su público objetivo. Esta invisibilización de Onís como traductora no es menor, considerando que el artículo cita diecinueve contundentes pasajes de la novela, quizás como una muestra de la prosa de Carpentier, pero que también pertenece al trabajo de Onís.

El ejercicio crítico propuesto por Irish no responde simplemente a gustos literarios en la obra de Carpentier, sino que a un interés por extender los lazos intracaribeños y generar mayor conocimiento sobre la literatura cubana. Al centrarse en la novela de Carpentier que relata una versión de la Revolución haitiana, reconoce la importancia de Haití como el primer país del continente que logró sublevarse contra el poder colonial para abolir la esclavitud y gestar su independencia<sup>16</sup>. Sin embargo, Irish

---

de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos, torres o interminables murallas” (Carpentier, *El reino...* 36-7).

<sup>16</sup> Tanto Estados Unidos como los países hispanoamericanos abolieron la esclavitud en tiempos republicanos, si bien Estados Unidos se independiza antes que Haití.

ejerce su propio tipo de violencia sobre el texto de Carpentier, quizás no etnocéntrica, pero sí de orden genérico-sexual, invisibilizando la autoría de una importante traductora. Es cierto que la crítica tiende a invisibilizar a los traductores (Venuti 4-5), pero este gesto en el caso de Irish no parece ser una mera desconsideración, siendo él mismo uno de los traductores de Guillén en *Savacou*, reconocido como tal con un crédito y una nota en la página de colaboradores.

## 5. CUBA EN LA POESÍA DE SAVACOU

Al terminar la década de los setenta, la Revolución cubana seguía siendo un referente presente en el imaginario poético del Caribe anglófono. En el número 14/15 de *Savacou* (1979), dedicado a la nueva poesía jamaicana, varios poetas jóvenes evocan el experimento político en Cuba y a sus productores culturales como piezas de una identidad caribeña compleja, relevantes para pensar su propia situación nacional. De los trece poetas incluidos en el *dossier*, Opal Palmer, Brian Meeks y Lorna Goodison dialogan con la religión afrocubana, la política socialista de la isla vecina y los escritores cubanos.

El poema en que aparece más directamente la valoración política de la Revolución cubana es “Cuba One”, donde Meeks, a través de versos libres y cortos, aboga por la cooperación entre las islas del Caribe para resistir la constante penetración de estructuras coloniales en la región. Con referencias a intelectuales como José Martí y Marcus Garvey y fechas clave en la historia de Jamaica y Cuba, el poema critica el intervencionismo estadounidense y las narrativas hegemónicas difundidas por los medios de comunicación metropolitanos. Sin lugar a dudas, el poema emite su enunciado desde un discurso anticolonial, pero traslada las luchas nacionales a un escenario regional donde articula un mayor esfuerzo de resistencia. Cito algunas estrofas para demostrar el tono y las maneras en que construye el discurso poético:

In 1962 a blue  
mountain peak showed

a green horizon  
to the unsuspecting eye.  
standing blindly,  
thought I'd see  
a dull grey line  
tinged with red  
and barbed around/  
the picture framing  
captive portraits/  
hiding from the sunlight/  
ideologically bound.

the Caribbean green  
surprised my eye  
and set my mind  
to thinking.

did the New York  
Times twist the  
Cuban line around?  
were the refugees  
from Trench Town's  
equals or refuse  
from Batista's hi-life  
heroes of the torture  
chamber, green backed  
snakes of a long-lost  
hunting

[...]

Fidel the workers  
greet your  
friendship/ those

who read between  
 the lines/ the unemployed  
 call out your name each day  
 on Kingston's boiling side-  
 walks

In 1975  
 Martí's children  
 came back into  
 sight.  
 the blinds began to  
 blow away  
 for Garvey's scattered  
 offspring waiting.  
 waking in the  
 wings.<sup>17</sup>  
 (*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 58-9)

A pesar de su declarada posición política, el texto se aleja de la llamada poesía cotidiana o coloquial, jugando con la metáfora y referencias históricas sin explicitar un mensaje. Así ocurre con la relación establecida entre la visión y la conciencia política del hablante, analogía que marca el paso del texto hasta el esperado despertar de las nuevas generaciones. También se

<sup>17</sup> “En 1962 una cima / de montaña azul mostró / un horizonte verde / al ojo desprevenido. / parado ciego, / pensé que yo vería / una opaca línea gris / teñida de rojo / con púas alrededor / el cuadro enmarcando / retratos cautivos / escondiéndose del sol / amarrado ideológicamente. // el verde caribeño / asaltó mi ojo / e hizo que mi mente / pensara. // ¿era que el New York / Times retorcía la / línea cubana? / ¿eran los refugiados / de los Trench Towns / iguales o desechos / de la vida lujosa de Batista? / ¿eran héroes de la cámara / de tortura, serpientes / verdes de una caza / perdida? // [...] // Fidel, los trabajadores / saludan / tu amistad / aquellos / que leen entre / líneas / los desempleados / llaman tu nombre cada día / en las aceras sofocantes de / Kingston // En 1975 / los hijos de Martí / volvieron a estar / a la vista. / las persianas empezaron / a volarse / para los vástagos / expectantes de Garvey. / caminando con las / alas.”

aprecian las metáforas expresadas en la gama de colores de la primera estrofa: “blue mountain peak”, “green horizon”, “dull grey line / tinged with red”. El hablante parece expresar que, antes de ver el experimento socialista cubano con sus propios ojos, creía en los relatos metropolitanos que lo demonizaban. Es relevante destacar que en la presentación de Meeks que antecede a sus poemas, se señala que ayudó en la organización del Carifesta 76 en Jamaica, al que asistió una delegación cubana que incluía a destacados intelectuales como Roberto Fernández Retamar y Luis Suardíaz, y que también participó en el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, organizado en Cuba en 1978 (*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 57).

Lorna Goodison también dialoga explícitamente con la cultura cubana a través de la figura de Nicolás Guillén, lo que demuestra la importancia que tiene el poeta del son para los escritores del Caribe anglófono. En “Guillen at Lunch”, Goodison reconstruye la escena de un almuerzo en un restaurante a la orilla del mar, intervenida por reflexiones sobre el colonialismo, la afrodescendencia y la poesía. Aquí el mar adquiere una corporalidad rítmica que marca el paso de los versos, pero esta vez guiado por ciertas referencias a la obra de Guillén:

Moving he was a galleon  
wedged full of poems  
a ship at rest now  
the waterglass sparkles  
a celebration  
cruising to and from  
the Africa of his lips

To the left of you  
mark well the sea  
it sings a different chantey  
here  
small boys dive into its chorus  
to acquaint themselves with scales

useful for eyes till Damascus  
revisits us.

How is your sugar?  
Still universally bitter?<sup>18</sup>  
(*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 98)

La metáfora de Guillén como un barco atiborrado de poemas apunta a su papel en rellenar, a través de la poesía, los vacíos de la memoria afrodescendiente. Su poesía no entrega datos concretos, pero reivindica una África vilipendiada, un habla popular despreciada, la necesidad de reinventarse frente a una identidad criollo-europea impostada. Esto explica que en el poema se dividen ciertas escenas por la exclamación de “Songoro Cosongo” (sic) (n.º 14/15, 1979, 98-9), título de uno de los poemarios más conocidos de Guillén. Al igual que los otros poemas discutidos en este trabajo, Goodison ignora las tildes en el nombre de Guillén y el título de su libro, pero la reproducción de palabras foráneas introduce un sentido de extrañeza que permea el sonido del poema en inglés.

Cabe señalar que todos los poemas analizados del *dossier* utilizan formas del habla popular jamaicana, aunque no se definen por sus aspectos orales. Los versos se aderezan con frases que, sin considerarse poemas de lenguaje-nación, negocian entre las formas estándares y cotidianas del inglés, forjando una poética capaz de transitar entre esferas letradas y populares. Esta estrategia se relaciona con la introducción al *dossier* que –aunque no lleve firma– debe ser de Brathwaite, quien aparece como el único editor de este último número. En este texto editorial, se delinea el desarrollo de la poesía anglocaribeña alrededor de tres revoluciones: el despertar nacional en el Caribe anglófono de los años treinta y cuarenta, el quiebre de los escritores con el *establishment*

<sup>18</sup> “Moviéndose, era un galeón / colmado de poemas / un barco que ahora descansa / los destellos del vaso de agua / una celebración / navegando a y desde / la África de sus labios // A tu izquierda / marca bien el mar / canta otra saloma / aquí / pequeños chicos saltan a su coro / para conocer escalas / útiles para los ojos hasta que Damasco / vuelve a visitarnos. // ¿Como está tu azúcar? / ¿Todavía universalmente amarga?”



local en los cincuenta y sesenta, y la liberación del lenguaje en la década de los setenta, movimiento del que los poetas incluido en el *dossier* son los *brigadistas*, concepto expresado en español en el original (n.º 14/15, 1979, 5).

## 6. CONVERGENCIA DE LA REVOLUCIÓN POLÍTICA Y ESTÉTICA

*Savacou* tuvo un papel significativo en difundir una idea amplia y plural de la identidad caribeña. Aunque su principal enfoque es un público lector anglocaribeño, pone en marcha una serie de traducciones, ensayos críticos, difusión de concursos y datos bibliográficos que atraviesan las separaciones lingüísticas de la región. Este impulso no está aislado y se debe comprender en un contexto de mayores intercambios políticos e intelectuales entre Cuba y Jamaica durante los años setenta, los que hicieron que la experiencia de la Revolución cubana fuera más tangible para la intelectualidad anglocaribeña. Como un actor central en estos intercambios, Kamau Brathwaite no estuvo al margen de la producción cultural cubana y su interés en difundir el conocimiento de ella se manifiesta en las páginas de *Savacou*, donde la revolución emerge como un importante referente político y cultural.

En el análisis de la revista se muestra que, si bien no dedica espacio para reflexionar sobre la traducción como una herramienta para la unidad caribeña, asume diversas prácticas de traducción para lograr sus objetivos de hacer circular un discurso pancaribeño, sin desatender los problemas particulares del Caribe anglófono, como la oralidad y el vínculo entre expresiones escritas y musicales. La presencia dominante de Nicolás Guillén como el único poeta traducido y luego evocado en el poema de Goodison, además de su inclusión en publicaciones de la casa editorial vinculada a la revista, comprueba la importancia de su obra en el espacio cultural del Caribe anglófono. El hecho de que el Guillén más experimental sea de los años treinta y cuarenta genera un desfase en la acogida del poeta por parte de los lectores y escritores anglocaribeños. Esto indica una vez más que la lengua es un elemento fundamental en la constitución de redes transnacionales y recuerda que la práctica de traducir siempre involucra distintas temporalidades

aparte de la espacialidad. A nivel textual, las tensiones que introducen extranjerismos, como *compañero*, si bien proponen que ciertas palabras propias de la lengua española en el contexto de la Revolución cubana son intraducibles, a su vez ejercen una especie de domesticación al contexto anglocaribeño al quitarle la virgulilla. La carga simbólica depositada en *compañero*, entonces, trasciende la violencia colonial que ha separado los diversos pueblos caribeños, introduciéndose como una palabra que evoca la solidaridad intrarregional. Ni inglesa ni hispana, ni jamaicana ni cubana, este pequeño error ortográfico representa la lógica de definir lo foráneo mediante lo propio, una dinámica presente en cualquier acto de traducción y que, en este caso particular, contribuye a la convergencia política y estética que *Savacou* propone en el campo cultural anglocaribeño.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, SUSAN. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2014.
- BRATHWAITE, KAMAU. *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Selección y traducción de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2010.
- . *Roots*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- . *Sappho Sakyi's Meditations*. Kingston: Savacou Publications, 1989.
- CARPENTIER, ALEJO. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *The Kingdom of This World*. Traducido por Harriet de Onís. Nueva York: The Noonday Press, FSG, 1993.
- DONNELL, ALISON Y SARAH LAWSON WELSH, EDS. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres: Routledge, 2005.
- EDWARDS, NORVAL. "The Foundational Generation: From *The Beacon* to *Savacou*". *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Editado por Michael A. Bucknor y Alison Donnell. Londres: Routledge, 2014. 111-23.
- GUILLÉN, NICOLÁS. *Donde nacen las aguas. Antología*. México: FCE, 2005.
- MOREJÓN ARNAIZ, IDALIA. *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Leiden: Almenara, 2017.
- NIRANJANA, TEJASWINI. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- PAYÀS PUIGARNAU, GERTRUDIS. *El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521-1821)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- RAMCHAND, KENNETH. *The West Indian Novel and its Background*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2004.
- ROHLEHR, GORDON. "Afterthoughts". *BIM*, vol. 14, n.º 56, 1973, pp. 227-32.
- ROTHE, THOMAS. "La piedra ha florecido en islas: recordando la vida y obra de Kamau Brathwaite (1930-2020)". *Meridional*, n.º 16, 2021, 322-32.
- . *Un prisma bajo el sol: traducción en revistas literarias del Caribe hispanohablante y el Caribe anglófono*. Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2020.
- SANDER, REINHARD W. *The Trinidad Awakening. West Indian Literature of the Nineteen-Thirties*. Nueva York: Greenwood Press, 1988.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. "The Politics of Translation". *The Translation Studies Reader*. Editado por Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2012, 312-30.

VENUTI, LAWRENCE. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

WALMSLEY, ANNE. *The Caribbean Artists Movement, 1966-1972: A Literary & Cultural History*. Londres: New Beacon Books, 1992.

## Revistas

*BIM*. Barbados: The Young Men's Progressive Club, 1942-1973.

*Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, 1960-presente.

*Savacou*. Kingston: Savacou Publications, 1970-1979.