



**Los límites del mercado mundial de literatura:
un estudio de caso de la traducción de un autor “afrocolombiano”**

Por:

Jesse Tangen-Mills

Requisito parcial para optar al título de
Magíster en Estudios Culturales

Director

Esther Allen

Yo, Jesse Tangen-Mills, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Jesse Tangen-Mills

CE 339548

23 de enero 2015

Tabla de contenido

Introducción	5
1. La traducción literaria con o contra el mercado mundial de literatura	12
¿Qué es la traducción?	12
Lo “doméstico” y lo “extranjero”	15
La traducción como intervención subversiva.....	17
La traducción en Latinoamérica	19
La traducción entre Colombia y los Estados Unidos	21
¿Qué es la literatura afrocolombiana?.....	24
La controversia sobre la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.....	26
¿Oscar Collazos, un autor “afrocolombiano”?.....	28
¿Una novela “afrocolombiana”?	30
2. La jerarquía y la historia del mercado mundial de literatura.....	36
La semi-autonomía del campo de la “literatura pura”	37
La traducción literaria en términos bourdieusianos	40
La historia del mercado mundial de literatura.....	43
El debate sobre el “tercer mundo” en el mercado mundial de literatura	45
Un ejemplo de una novela colombiana contemporánea en el mercado mundial de literatura...	47
La traducción como vehículo del mercado	48
3. Los límites del mercado mundial de literatura	50
La confianza del autor	50
Las becas y los premios	52
En la mano de las editoriales: el criterio detrás de la decisión.....	55
Subvertiendo las alegrías	60
4. El empoderamiento del traductor.....	63
La raza traducida	63
La raza entre fronteras.....	69
La traducción fronteriza	70

Traducir el english al English	74
Consideración de una técnica feminista de traducción: el “ <i>hijacking</i> ”	75
Conclusiones.....	77
Referencias citadas.....	81

Introducción

En 2011, el Banco de la República y el Ministerio de Cultura de Colombia publicaron la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, una colección de ensayos y obras literarias “afrocolombianas” —entre ellos una antología de cuentos de Óscar Collazos—, todo eso para celebrar el año de afrocolombianidad. Aunque el término ya llevaba años de uso¹, nunca lo habían utilizado para describir el autor Óscar Collazos. La publicación de la Biblioteca debía coincidir con el bicentenario de la República, mostrando una “nueva” Colombia diversa para el nuevo siglo.

En *El manual de lectura* que introduce los dieciocho volúmenes, la ex-ministra de cultura Paula Marcela Moreno Zapata explica que esa publicación forma parte de la campaña multiculturalista estatal, “Colombia diversa: Cultura de todos, Cultura para todos”. Reconoce que la cultura afrocolombiana ha afectado la “biografía cultural de los colombianos”. También describe varias formas de racismo que ese grupo padeció en el pasado. Repite una y otra vez que hay diversidad dentro de la afrocolombianidad. Citando cifras poblacionales —más de veinte por ciento de la población colombiana es afrocolombiana (Zapata, 2010)— la colección presenta la literatura afrocolombiana como algo marginal, separado de la literatura colombiana propia. Las biografías de los autores en ese mismo manual enfatizan las penurias personales y la exclusión socioeconómica. Tal vez como es de esperarse de un volumen producido por el multiculturalismo estatal, no menciona los movimientos panafricanistas ni anticolonialistas que influyeron en los autores de la Biblioteca como Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Arnoldo Palacios, quienes personalmente se articulaban con miembros claves de aquellos movimientos. Más preocupante es tal vez la reinterpretación estatal del radicalismo del movimiento como una expresión de víctimas. La literatura afrocolombiana en su estimación se ve como algo decorativo, un *detour* del costumbrismo. Es decir, en vez de reconocer el rol que ha tomado la identidad afrocolombiana en obras ya aceptadas como parte del canon nacional (por

¹ Para la historia reciente sobre el término en cuanto a la ley 70 y el multiculturalismo estatal, vea “Acción afirmativa y afrodescendientes en Colombia” (2013) de Eduardo Restrepo. No obstante, se encuentra un ejemplo del término en el ensayo, “Los morenos en la Séptima” (1942) de Manuel Zapata Olivella.

ejemplo, Gabriel García Márquez, entre otros), resulta como un pie de página en la historia literaria nacional. En cuanto a la literatura –todos textos escritos en este caso (poesía, novela o ensayo)– es difícil decir qué debemos entender como la literatura (imaginada) o la historia (historizada).

En la colección, el sexto volumen es “Cuentos escogidos” de Óscar Collazos. El *Manual* nos ofrece algunos consejos para guiar nuestra lectura de los cuentos:



“Antes de lectura

- Averigüen con el grupo acerca del puerto de Buenaventura, donde suceden algunos de los relatos de Collazos: su historia, situación social, economía, costumbres y demás aspectos que les permita conocer un poco más sobre esta ciudad.

- Indaguen sobre la biografía de Óscar Collazos” (2010:112).

Irónicamente para el autor, le extraña su inclusión en la Biblioteca, sobre todo por el esencialismo geográfico (asumiendo que el Pacífico colombiano sea sólo negro). En una entrevista hecha por el Ministerio de Cultura, le pregunta, “¿Cómo pueden ser caracterizados los cuentos

La portada de “Cuentos escogidos”; extrañamente el hombre en la estapa no muestra su cara ni su piel

publicados en el tomo "Cuentos escogidos" de la Biblioteca Afro? ¿Cómo se pueden relacionar con el espíritu de la Biblioteca?”

Óscar responde:

“Bahía Solano no es una topografía cultural afro; fue originalmente indígena. Bahía Solano fue el centro de inmigraciones que venían del Río San Juan y del Río Atrato, porque eso se iba a convertir en un puerto internacional, uno de esos proyectos que nunca se hacen. Y yo soy el resultado de una migración, de un caleño que se encuentra con una chocoana”²

Soprendido por su respuesta, el entrevistador sigue su línea de pensamiento: “Entonces ahí está un componente, digamos, del mestizaje colombiano...”, revirtiendo a un discurso sobre la identidad nacional que predata la campaña inclusiva multicultural más reciente. De nuevo Óscar intenta evitar caer en una noción esencialista de su identidad como autor: “Ahí está. Yo no sé cuál tenga más preponderancia cultural en mi propia vida. Yo a partir de cierto momento escribo una obra más de un sello cosmopolita que local o regional”³.

La entrevista demuestra una negociación entre el editor, en este caso dos órganos del Estado (el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional) y el autor. Son pocas las veces que se visibiliza este tipo de interacciones, “entre bambalinas”, en el proceso de publicación; sin embargo, existe en todo tipo de publicación. No obstante, en este caso vemos el rechazo parcial de la etnización de la región, además de un rechazo de etiquetas esencialistas sobre la identidad.

La obra de Óscar Collazos —autor tradicionalmente asociado con la izquierda— ha sido etnizada con la etiqueta de “afrocolombiana”. Quizás también se ha caracterizado su obra como algo periférica con respecto a la literatura nacional colombiana y, por extensión, a la literatura latinoamericana. Ya no era autor colombiano, sino afrocolombiano. Por extensión, una traducción de una de sus novelas sería una traducción de un texto “afrocolombiano”.

En 2014, uno de los cuentos de ese volumen de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, “El lento olvido de los sueños”, fue publicado por primera vez en inglés. El proceso de traducirlo y después promocionarlo para publicación nos llevó a formularnos

² Entrevista publicada en internet por el Ministerio de Cultura, “Las geografías de la nostalgia, la melancolía y los cuentos itinerantes, entrevista por Juan Pablo Angarita”, Accedido 22, septiembre, 2014, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/cuentos-escogidos-collazos/entrevista>>

³ Et. al.

muchas de las mismas preguntas que confrontamos cuando traducía su novela, *Jóvenes, pobres amantes* (que como todos sus primeros cuentos también tiene lugar en Buenaventura).

¿Por qué fue categorizado como un autor afrocolombiano? ¿Y si es así, cómo traducir una obra “afrocolombiana”? ¿El traductor debe marcar esa diferencia? ¿Cómo sería leída esa “diferencia” en el idioma receptor? ¿Será una forma de concretar esa nueva categoría dentro del idioma receptor?

En este trabajo de grado quiero revelar las redes de poder que controlan el proceso de la publicación de esta obra “afrocolombiana” en inglés. Quizá más obvio sería la negociación sobre la traducción entre el autor y el traductor. Las decisiones tomadas y las que dejan tomar forman el material que juzgará el potencial publicador. Examinaré varias estrategias “feministas” para salir de la autoridad del autor y el poder de la editorial. Además muestro en este caso cómo el mercado mundial de literatura filtra los textos traducidos, basado en sus propias nociones de la nación. Es decir, más que el autor y más que el traductor son las editoriales quienes controlan *cómo, cuándo, qué y por qué* publicar. Aquí queremos analizar también las preconcepciones literarias nacionales (y por extensión esencialistas) detrás de los criterios que sostienen tales editoriales. Al examinar el esfuerzo para publicar la traducción de *Pobres, jóvenes amantes*, encontraremos el encuentro entre el poder y la cultura (una práctica social) en la publicación de la traducción de uno de los cuentos de Collazos.

Antes de todo, brevemente debemos definir la práctica social de la traducción en este caso. Además hay que analizar la relación sobre la traducción entre la audiencia como receptor, el lector estadounidense y el escritor colombiano. Más aún, veremos el rol de la práctica social de la traducción en articulaciones en la literatura negra en el siglo XX, lo cual conllevaría también a una consideración de la literatura del “Sur Global” hacia los Estados Unidos y Europa, donde están los anfitriones del mercado mundial.

Con el fin de entender una de las redes de poder, las dinámicas económicas detrás del mercado de la literatura traducida, empleo algunos conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu. Su larga trayectoria en la sociología de los bienes culturales generó un cuerpo de

investigación que vale la pena examinar. Aunque Bourdieu habla poco de la traducción, sus investigaciones sobre el campo de la literatura y el arte sirven para cuestionar y describir el proceso de la producción de una traducción literaria. Más importante aún es su análisis del campo de la traducción literaria “en la que la ley del interés económico está en suspenso” (Bourdieu, 1997: 62). En el segundo capítulo veremos cómo interactúan los factores del campo de la traducción literaria y la publicación de literatura. Es decir, quizá contrario a lo que podría esperarse, la economía, aunque influyente en las estructuras del campo, no lo dirigen. El concepto bourdieusiano de *ilusio*, la ilusión dentro de un campo de una realidad más fuerte que la economía, permite a uno olvidarse de otras estructuras de poder. El *ilusio* permite que los que participan en el campo existan de manera relativamente autónoma con respecto a la economía y la política.

Además, una discípula de Bourdieu, Gisèle Sapiro, ha continuado su trabajo y lo ha extendido principalmente a la traducción. Según ella, tanto como la “literatura pura”, la traducción literaria también es el resultado de “revoluciones cuya sede es el campo de producción, las cuales han llevado a aislar poco a poco el principio específico del efecto poético... permitiendo que subsistiera únicamente una especie de extracto altamente concentrado y sublimado” (Bourdieu, 1997: 73). Lo que más me interesa es el valor literario –un término nuestro, sin embargo, implícito en el modelo bourdieuiano. Ese valor es “la posición que ocupa [un escritor] dentro de una jerarquía de legitimidad cultural, como continuamente es clarificado por los signos de reconocimiento o exclusión que aparecen en sus relaciones con colegas o con institutos consagrados” (p. 136). Es precisamente el lado *exclusivo* que nos interesa.

La dinámica exclusiva en el mercado mundial de literatura tiene dos efectos. Por un lado, el mercado doméstico de literatura empieza a acercarse a las expectativas del mercado mundial. Por el otro, la traducción, la publicación y la diseminación de los textos del “Sur Global” empieza a influir en cómo la nación misma se concibe. El crítico literario Frederic Jameson desarrolló el concepto de la “alegoría nacional” para describir la polémica sobre la presencia de la literatura del “tercer mundo” en el “primero”. La obra traducida entonces se vuelve una representación de su país (Jameson, 1986). Como tales, esas “alegorías” que suelen ser exotizadas crean un discurso sobre el país. Basta recordar que antes de firmar

el “Plan Colombia” con Andrés Pastrana y llevar una manilla tricolor, Bill Clinton había declarado *One hundred years of solitude* como su libro favorito. ¿Será la tóxica mezcla de magia y violencia percibida en la novela en el mercado internacional (y no por ejemplo la percepción que es una obra de ficción histórica colombiana, como ha propuesto el novelista Juan Gabriel Vásquez⁴) un factor para aterrizar ese país “enigmático” con una intervención militar?

Así mismo, queremos mostrar los poderes atrás de la recepción y el rechazo de la obra de Óscar en el mercado mundial de la literatura. Sin embargo, al contrario de las artes plásticas, para entrar al escenario internacional, la literatura necesita ser traducida. Uno pensaría que ahí es donde el traductor tendría control de la obra en el otro idioma. No obstante, como veremos, no es el caso. La traducción es una labor de poco lucro, además de poca apreciación no sólo en el mercado mundial, sino también en la academia. Recientemente, los traductores feministas han abierto una plétora de posibilidades frente al poder de la editorial y la autoridad del autor, elevando el estatus del traductor.

El primer capítulo “La traducción literaria en el mercado mundial de literatura”, define la traducción como herramienta dentro del mercado mundial de la literatura. Vemos términos tradicionales para la traducción tales como “doméstico” y “extranjero” tanto como técnicas para subvertir los gustos de editoriales y escritores. Examinamos el rol de la traducción literaria en Latinoamérica y, específicamente, en Colombia. Exploramos la historia particular de la traducción literaria en el siglo XX y poblaciones negras en contra de las tendencias del mercado mundial. Todo eso nos lleva a historizar la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana y a examinar cómo esa intervención afecta la entrada de Óscar Collazos al mercado mundial de la literatura.

El segundo capítulo, “La jerarquía y la historia del mercado mundial de literatura” se enfoca en los elementos económicos dentro del mercado mundial de la literatura para luego aplicarlos al contexto de la traducción de Óscar Collazos. Primero, analizamos la concepción de Pierre Bourdieu de la “literatura pura” como campo, seguido por las investigaciones sobre la traducción literaria de su discípulo Gisèle Sapiro, que develan la

⁴ Ver “El arte de la distorsión” en *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009.

relación instrumental jerárquica del mercado mundial literario y las redes de distribución de la traducción literaria. Después describimos la historia del mercado mundial de la literatura, concebida por Pascale Casanova. Según ella, el concepto acuñado como “capital literario” se deriva de uno más conocido, el de “capital cultural”, de Pierre Bourdieu. Pensando en traer *Jóvenes, pobres amantes* al inglés, parece relevante repasar algunos de los argumentos sobre la traducción hacia inglés desde el “Sur Global”. Sitúo estos modelos y argumentos sobre la traducción literaria en el escenario internacional con el fin de aplicarlos a la investigación.

En el tercer capítulo, “Los límites del mercado mundial de literatura” examinamos la experiencia del traductor con la publicación y los rechazos de las obras de Óscar Collazos en los Estados Unidos. Analizamos los criterios que se deben tener en cuenta para ganar una beca para la traducción de una obra extranjera. Vemos el poco poder que el gobierno colombiano tiene sobre las obras que se traducen de Colombia al mercado mundial. Miramos también las expectativas de los jueces en el contenido de las novelas del “Sur Global” como representativo de su país origen. También nos enfocamos en los criterios de las editoriales en cuanto a la literatura traducida.

Después de “los límites del mercado”, en “El empoderamiento del traductor” exploraremos estrategias utilizadas en la traducción de Óscar al inglés que empoderan al traductor. Primero, consideramos las complejidades de traducir términos raciales y maneras no ortodoxas de hacerlo. Aplicamos el “pensamiento fronterizo” de Gloria Anzaldúa contra los esencialismos asumidos sobre el inglés y el español. Segundo, exploramos algunos ejemplos de “*hijacking*” una técnica feminista en este caso empleada para subvertir la jerarquía tradicional que rodea al proceso de la traducción. Finalmente, vemos cómo estas estrategias se pueden usar para pervertir las expectativas “exóticas” de “Sur Global” del mercado mundial de la literatura.

1. La traducción literaria con o contra el mercado mundial de literatura

Para entender las desigualdades entre las naciones en el mercado mundial de literatura, primero examinaremos su herramienta principal: la traducción literaria. El lenguaje figurativo, además de una red de significantes socioculturales, distingue la traducción literaria de otros tipos de traducción. El proceso de la traducción literaria incluye el decidir qué es apto para la traducción, tomando en cuenta consideraciones estéticas y epistémicas, además de qué país y quiénes de ese país se escogen para traducir. Dado el *modus operandi* del mercado mundial de la literatura, como veremos, la literatura traducida del “Sur Global” adopta una identidad representativa. Esto es un arma de doble filo. Por un lado, como veremos en esta investigación, el mercado mundial ya tiene expectativas de otros países del mundo. Por ejemplo, de Latinoamérica se espera la “magia” o la “violencia” (Vich, 2009). Sin embargo, esto no es sólo un asunto del mercado mismo. La traducción literaria en el mercado mundial de la literatura tiene la capacidad de crear una parte de la identidad nacional tanto dentro del país como afuera (Vich, 2009).

¿Qué es la traducción?

Para que un libro llegue de un mercado nacional a otro, las editoriales dependen de sus traductores, normalmente experimentados con muchos logros en el campo. Lo mismo podríamos decir sobre editoriales más pequeñas, sólo que éstas por lo general carecen de traductores experimentados; evalúan las traducciones que reciben de propuestas.

Pero ¿qué queremos decir con la palabra “traducir”? Las definiciones son tantas que para esta investigación vale la pena definir la traducción. Aquí repasaremos algunas definiciones no ortodoxas o quizá sorprendentes para empezar a abrir en el lector nuevas maneras de pensar esa práctica social.

Tradicionalmente, se ha considerado que traducir es buscar, palabra por palabra, un equivalente entre un texto y otro. Si las decisiones del traductor sobre las palabras utilizadas favorecen al idioma receptor, será una traducción más “doméstica”. En el caso opuesto, favorecer, por ejemplo, construcciones sintácticas del idioma fuente en el idioma

receptor, la traducción será más “extranjera”. Así existen “buenas traducciones” y “malas traducciones”, asumiendo que el traductor busca un balance entre los dos polos. Sin embargo, más recientemente, esas posiciones en cuanto a la traducción se han interrogado.

Antes de que existiera un mercado mundial de literatura, la traducción también fue herramienta de los proyectos colonialistas hasta el imperialismo del siglo XIX (Bassnet, 1999). Así que algunas concepciones de la traducción incorporan el modelo de metropolí-colonia y extienden ese binarismo hasta el mercado mundial en su relación con el “tercer mundo”. El mercado es la metropolí y la colonia es el “Sur Global”.

Gayati Spivak ofrece una alegoría esotérica pero útil para re-concebir la traducción de esta manera. Toma en cuenta la gran influencia del mercado mismo sobre el proceso de la traducción. En su ensayo “Traducción como cultura” (2012) describe la traducción en términos muy cargados políticamente. Emplea una metáfora para describirla: un folleto de pinturas Warlpiri (un grupo indígena) metido en una revista *Time*. Entre las propagandas, y el contexto de la revista, la finalidad de la traducción se pierde. Es decir, el objetivo de llevar el arte de los Walpiri a la revista, para crear un espacio para esa pieza de cultura, es fútil. Spivak profundiza en el tema de traducción literaria de la siguiente manera:

“El comercio internacional de libros funciona bajo las mismas normas del comercio internacional. Es la red que mueve dentro de sí los libros y los objetos en un circuito destinado a vagar. Por un lado, es el porvenir de un sujeto de reparación. Por el otro, es intercambio generalizado de comodidades. Nosotros traducimos en algún lugar entre ellos” (2012: 247).

Spivak subraya aquí la tendencia comercial de la traducción literaria. Su selección de palabras como “red incrustante”, “objeto” y “circuito de un destino errante” muestra una actitud negativa frente a la moción del mercado moderno de libros. Sin embargo, nota Spivak, que el traductor también hace parte del nacimiento del nuevo sujeto (los Walpiri). Se pregunta entonces, ¿por qué incluir a los excluidos, en este caso los Warlpiri? Al lado de ese “nacimiento” vemos las condiciones materiales del intercambio entre comunidades y, aunque los Walpiri no se venden, según la metáfora de Spivak se encuentran ya introducidos al mercado. Spivak dice que “traducimos en algún lugar entre los dos”.

“Entre” se puede interpretar de dos maneras: La traducción ocupa un espacio entre los dos, o creamos el espacio entre los dos; el aquello, el acto de traducir crea un espacio donde dos idiomas pueden converger. Es en esta fusión que crea un espacio conceptual intermedio en la traducción donde me quiero enfocar.

El profesor de literatura comparada en la Universidad de Princeton David Bellos ofrece una forma descriptiva para entender mejor la traducción. En 2010 publicó, *Is that a fish in your ear?*, texto en el cual alega que la tarea no debe ser definir la traducción, sino decir “qué hace la traducción” (Bellos, 2012: 8). Nota, por ejemplo, la gran cantidad de palabras que se usan para describir la traducción en japonés. *Hon’yaku* es traducir de un idioma a japonés, mientras que *goyaku* es traducir mal, etc. Existen muchas versiones del mismo término, cada uno sutilmente distinto al otro. Bellos concluye que pensar en general sobre la traducción es difícil en japonés porque no conciben la traducción como una idea en sí. Esto lo lleva a concluir que no todos los idiomas se prestan para hablar de la traducción en términos abstractos. Bellos luego examina la ruta etimológica para el significado de la traducción, pero concluye, después de varios ejemplos, que la etimología de las palabras ofusca verdades centrales que sabemos en nuestra vida simplemente empleando términos. También imagina un mundo en que se pierde la raíz de la palabra traducir, en que el mercado de las traducciones no se afectaría en lo más mínimo (Bellos, 2012). Lo más cercano que llega a una descripción del acto de traducción es “preservar la fuerza de un acto de habla...en otro idioma” (Bellos, 2012: 70).

Para Susan Bassnett, inglesa en la Universidad de Warwick, Lawrence Venuti, estadounidense de la Universidad de Temple y André Lefevere, otrora profesor de Estudios Alemanes en la Universidad de Texas, entre otros traductólogos, la libertad del traductor frente a otras fuerzas –el autor, la editorial o el mercado mismo– es prioritaria. Según ellos, el traductor debe ser visible porque aún cuando es “invisible” su intervención en el texto es obvia y su influencia inevitable. Más aún, enfatizan la importancia de la ética del traductor. Las restricciones discursivas de la historia y el espacio del texto fuente y del texto receptor exigen que el traductor sea más bien un mediador y, como tal, su tarea implica una ética.

Susan Bassnett lamenta el estado mundial de la traducción que opera entre “los varios locales ‘vernaculares’ (el idioma de los “esclavos” en términos etimológicos) y el único

idioma-maestro de nuestro mundo poscolonial, el inglés” (1999: 13). Mientras antes la traducción servía para llevar escritores del “Sur Global”, escribiendo en “lenguas vernáculas” para lectores del “idioma-maestro” del mercado mundial de literatura, a finales del siglo XX se encuentra que muchos autores ya han traducido sus vidas y culturas. Es decir, el novelista hindú Salman Rushdie (ejemplo usado por Bassnett) no tiene que ser traducido de su lengua madre; él mismo se ocupó de ello, pues ya Londres ha sido su lugar de residencia durante la mayor parte de su vida; él escribe en inglés porque es su lengua madre⁵.

Lawrence Venuti, quizá el traductólogo más reconocido del momento, se ocupa de otros temas. En su práctica, muchas veces el traductor escoge el texto para establecer una relación con una comunidad, lo cual implica que la traducción opera como una intervención. Mientras se pueda discutir la validez de mucho del contenido práctico de una traducción, siempre habrá variaciones lingüísticas dentro del idioma receptor, lo que se llamará los “restos” (Venuti, 2000). Él invita a preguntarse “¿Puede una traducción hacer que los lectores de un texto extranjero lo entiendan como los lectores de su versión original?” (Venuti, 2000). Sí, diría Venuti, pero esta comunicación siempre será “parcial, por incompleta y por sesgada hacia la escena local” (Venuti, 2000). La traducción se vuelve entonces, un punto de encuentro en algunos casos, de grupos sociales. Para lo cual cita el modelo de Benedict Anderson “comunidades imaginadas”, de su influyente libro del mismo título (1991). Según Anderson, los grupos sociales se conectan por una lengua, al tiempo que una comunidad potencial puede agruparse alrededor del texto. Anderson muestra que en algunos casos el texto en traducción ha empoderado a grupos inmigrantes dentro del idioma receptor. Finalmente, concluye que la función principal de la traducción es conectar grupos. Claramente, en el caso del mercado mundial de literatura, generalmente las conexiones son más estables, dada su relación intrínseca con el mercado mismo.

Lo “doméstico” y lo “extranjero”

Dada la importancia de este debate en cuanto a la traducción de Óscar Collazos, es pertinente explorar la dicotomía entre lo “doméstico” y lo “extranjero” desde perspectivas

⁵ Podríamos alargar la lista de escritores “traducidos” fácilmente, como el dominicano-estadounidense Junot Díaz, o la haitiana-estadounidense Edwidge Danticat. Los dos escriben en inglés, en vez de sus lenguas madres, sobre temas de sus países de origen.

contemporáneas. En cuanto a los debates tradicionales entre “domesticación” y “extranjería”, Bellos destaca extremos de los dos lados. Por ejemplo, cita que hoy en día es típico de un crítico literario angloparlante alabar una traducción al decir que suena como si fuera escrito en inglés, o sea una traducción “domesticante”. Otros, como Lawrence Venuti y Gayatri Spivak, consideran la “domesticación” de un texto un acto violento. Entonces, ¿cómo hacer algo comprensible en un idioma manteniendo un elemento de “extranjería”? Bellos relaciona varios casos en el pasado de la inclusión de algunas frases del idioma fuente para señalar “extranjería”. En fin, Bellos rechaza la crítica de Venuti sobre la “domesticación” como un acto violento. Mantiene por el contrario que al hacer que un texto suene “extranjero” corre el riesgo de sonar estereotipado, y así se convierta en una burla de cómo los extranjeros hablan el idioma receptor (2012: 56). Además muestra que en muchos casos es difícil para el lector del idioma receptor identificar la nacionalidad del texto traducido “extranjera”, más que le suena como extranjero. Bellos acepta la domesticación como inevitable. Sin embargo, es crítico de una tendencia en el mercado mundial de literatura de ser demasiado “doméstico”.

Cuando Rabassa tradujo a Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y otros autores del boom, la traducción de textos latinoamericanos, como tantos otros textos literarios de otras partes del mundo, se leían en el inglés accesible, muy cerca del percibido inglés estándar. Las novelas como tal se leen sin ningún tipo de otredad, fuera de donde toma lugar la obra. David Bellos ha llamado esa homogeneidad en la literatura en traducción al inglés, “Tranglish” (2012: 196). Escribe: “El idioma de traducciones en inglés no es una representación de un idioma hablado o escrito de ningún lugar” (2012: 194). Siguiendo la tradición francesa-inglesa, estas traducciones enfatizan la fluidez del texto e invisibilizan al traductor. El lector puede leer la obra en traducción con la impresión de que fuera escrita en esa lengua originalmente. Spivak critica esa misma tendencia en las traducciones de textos escritos por mujeres en el tercer mundo por traductores del primer mundo (1992). Ataca las traducciones “fáciles” en el idioma receptor, sobre todo para lectores feministas del primer mundo. Sobre todo, es una manera del mercado mundial de literatura de facilitar la venta de estas “otras” novelas, mientras son claramente influenciadas por la propia demanda del mercado.

Para Bellos, las distinciones entre “buenas traducciones” y “malas traducciones” son irrelevantes. Hacer tal aseveración requiere un conocimiento del idioma fuente, el autor y la obra, para no mencionar un conocimiento del idioma receptor. Bellos repasa la historia de los debates sobre lo que hace o no hace una traducción buena y encuentra que existen pocas otras profesiones que reciben tantos insultos. Cita la hipérbole típica que esas críticas suelen usar en un ejemplo de Ortega y Gasset “Casi todas las traducciones hechas hasta ahora son malas” (Bellos, 2012: 71). Mantiene que las frases positivas para usar en inglés sobre una traducción son mínimas.⁶ Para Bellos esa lógica de una traducción correcta o incorrecta no se puede aplicar a la traducción. En fin, la mayoría de las personas que leerán una obra en traducción, lo hace porque no leen el idioma original suficientemente bien para leerlo aparte. Entonces, el lector *tiene que* confiar en el traductor.

Pero ¿cómo se pueden reconocer las características del texto original en una traducción? Bellos escribe: “ninguna traducción puede ser la misma que su fuente y no debe esperarse que la traducción sea tal como la fuente en más que algunas maneras” (2012: 335). Tal es el caso que “ningún juego de limitación social, práctica, lingüística o genérica determina completamente cómo se debe hacer una traducción” (Bellos, 2012: 335). Para cualquier enunciado existe una plétora de posibilidades de traducción. En fin, Bellos concluye que la traducción acepta una paradoja a priori⁷: (1) la forma en la que hablamos nuestros idiomas constituye nuestra realidad de tal manera que estas realidades son en algunos sentidos únicas; (2) existe una experiencia común del humano que compartimos. La traducción en todas sus manifestaciones, desde los intérpretes simultáneos hasta los creadores de subtítulos, tiene que manejar esta contradicción.

La traducción como intervención subversiva

Particularmente innovador y pertinente a esta traducción es la traducción feminista. En comparación con las teorías expuestas arriba, ésta es la más radical. Aunque la amplitud

⁶ Yo creo que lo mismo se podría decir sobre la crítica de traducciones en español.

⁷ Jacques Derrida habla en otros términos sobre la misma paradoja en su ensayo sobre la traducción “What is a ‘relevant’ translation?” (1998), traducido por Lawrence Venuti (2001).

y la profundidad de investigaciones sobre género y traducción son demasiadas como para ser exploradas en su totalidad en este documento, vale la pena repasar brevemente algunos conceptos de la traducción feminista, sobre todo por su actitud distinta frente a los tradicionales agentes de poder en la traducción. Después podremos entender mejor el fin de las estrategias feministas de traducción.

Antes de todo, notemos que la traducción es asociada con lo “femenino”; el rol del traductor, tanto como la traducción, tradicionalmente se ha concebido como “femenino” (Chamberlain, 1996). Lori Chamberlain critica la manera en que la escritura se ha considerado masculina y por lo mismo productiva, mientras que la traducción se ha considerado “reproductiva” y así derivativa. Se relaciona ese desprecio por lo “reproductivo” con la pobre recepción de proyectos de tesis de traducción (Chamberlain, 1996: 323). En su ensayo “Gender and the Metaphysics of Translation”, Chamberlain nota que términos usados para clasificar la traducción como “fidelidad” y “traición” reflejan por analogía la represión hacia mujeres, perpetuada en relaciones normativas y monógamas, donde se espera la misma pasividad asociada generalmente con la traducción (Chamberlain, 1996).

Más recientemente Ulrika Orloff, profesora sueca en la Universidad de Edimburgo, ha llevado su análisis de la metáfora de la traducción a las leyes del derecho de autor. Según Orloff, las leyes del matrimonio y del derecho de autor son paralelas: en las leyes del derecho de autor, el autor igualado a la imagen de padre debe mantener el control sobre su primogénito, en este caso la representación del texto, mientras que la relación entre el texto y el traductor es más bien como la de una madre, limitada a ser reproductiva y no protegida por las leyes del derecho. En cada caso, la intervención de la figura masculina (el autor) legitima al primogénito (la traducción) legalmente (Ulrika Orloff, 2005).

Las actitudes aquí descritas llevarán a algunos traductores a emplear estrategias de traducción. Una líder de investigaciones en género y traducción, la traductora canadiense Luise von Flotow, caracteriza la traducción feminista a partir de tres estrategias feministas de traducción, (1) “suplementar” (requiere una “sobretraducción” u “*overtranslation*” para compensar la pérdida del significado de género en traducción), (2) prefacio o pie de página

(cuando el traductor adopta un rol didáctico) y (3) *hijacking* o secuestrar (resignificar textos fuentes machistas).

En cuanto a suplementar, Flotow da un ejemplo de una traducción del francés al inglés, hecha por una feminista de Montreal. La frase en el texto fuente es: "*Ce soir, j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe.*" Un traductor tradicional lo hubiera traducido así: "*this evening I'm entering history without pulling up my skirt*". Este traductor, sin embargo, quiere enfatizar la identidad de género y lo traduce de la siguiente forma: "*This evening I'm entering history without opening my legs.*" Según el criterio de la traducción ortodoxa, esta traducción es sobrada de connotación, más que el original. Sin embargo, es precisamente el barroco presente lo que radicaliza la traducción.

Los prefacios o los pies de página sirven para recordar al lector que el traductor está presente. Los prefacios que contextualizan e historizan sus textos traducidos logran empoderar al traductor frente al autor y la editorial. También son una manera de clarificar las intenciones al traducir el texto. En el tercer capítulo investigaremos cómo funciona esta estrategia en una publicación de Óscar.

Para dar un ejemplo de "*hijacking*" Louise von Flotow cita a Susan Jill Levine, una traductora del español al inglés y así un ejemplo aún más pertinente. En su libro, *Escriba subversiva: una poética de la traducción* (1998) Levine cuenta cómo ella confronta textos machistas o sexistas (del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante) y cómo desarma los términos machistas en su traducción. Dicho eso, Michaela Wolf, en una conversación, notó que los primeros intentos de traducción feminista debían ser imperceptibles, pues las editoriales no permitían que la traductora se visibilizara como mujer (2012).

En pocas palabras, cada una de estas estrategias está supeditada a la supervisión de los agentes de poder principales, como el autor y la editorial. A su vez, sin embargo, estas estrategias también brindan al traductor poder absoluto sobre el texto. Consideraré el uso de esas estrategias en la traducción de *Jóvenes, pobres amantes* en el tercer capítulo y el cuarto capítulo. Abren la puerta a una nueva forma de practicar la traducción.

La traducción en Latinoamérica

¿Cómo ha funcionado la práctica social de la traducción en Latinoamérica? La historia de la traducción en esta concepción es distinta, de manera que debe ser resumida antes de explorar las secuelas de un texto traducido de Colombia.

En muchos casos los contactos que los europeos tuvieron con los indígenas latinoamericanos, parlantes de una o más de las 133 familias de lenguas, suponían la necesidad de traductores, podemos deducir (Bastin, 2003). No obstante, Walter Mignolo en *El lado más oscuro del Renacimiento*, muestra que los sistemas de comunicación indígenas servían para legitimar la identidad del idioma español. Prueba de ello es el sistema ortográfico del español creado por Antonio de Nebrija quien apropió algunos de los códigos de escritura que él notaba en la comunicación grabada de los indígenas.

La primera ley de la corona española durante la invasión europea fue la enseñanza del idioma español a los indígenas. En 1563, el traductor se establece como profesional con salario fijo y la distribución por audiencia (Bastin, 2003). La Iglesia, mientras tanto, funcionaba de otra manera: publicaba manuales religiosos bilingües y trilingües para su uso en el Nuevo Mundo. Por otro lado, se publicaron libros sobre medicinas indígenas en lenguas nativas y sobre interacciones entre los laicos e indígenas. Sin embargo, “hubo un desinterés oficial por las lenguas americanas (fuera del uso funcional) que se manifestó por la pérdida y destrucción de textos y traducciones de incalculable valor, así como estudios lingüísticos por los misioneros jesuitas, franciscanos y jerónimos, para mencionar sólo algunos” (Bastin, 2003: 200). Además, en el siglo XVIII los idiomas indígenas fueron prohibidos por Carlos III. También, los libros de origen no español estaban prohibidos, junto con obras literarias (Bastin, 2003). Esto es lo que David Bellos señala cuando dice que “La traducción es el opuesto del imperio” (Bellos, 2012: 212). En poco tiempo el imperio español eliminó la necesidad de traducir, con la expansión de su propia lengua. Su idioma sirvió para crear el imperio⁸. El idioma del imperio español facilitaba la dominación

⁸ Es interesante notar que aquí Bellos está en desacuerdo directo con el traductólogo Tejaswini Nirjana quien propone en su libro *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context* (1992) que la traducción fue un instrumento del imperio, precisamente, más específicamente traduciendo la India al contexto colonial inglés.

de los indígenas desde la época colonial, convirtiéndose en una herramienta de poder que permanecerá hasta la época moderna de Latinoamérica (Rama, 1984).

Más adelante, en los periódicos de los movimientos de independencia, la traducción funcionó para muchas repúblicas latinoamericanas como mecanismo para leer y por ende conocer las nuevas ideas políticas (Bastin, 2003). Dicho periodo está marcado por un interés en la modernización, pues se nota una especial inclinación hacia los textos pedagógicos y científicos. Algunos han sostenido que esas traducciones eran más bien apropiaciones, favoreciendo fuertemente al contexto de la cultura receptora (Bastin, Echeverri y Campo 2004). Según Angel Rama, muchas de esas apropiaciones europeas se podrían clasificar como procesos de “transculturación”, término acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Es así como los “letrados” la usaron como una manera de apropiar los conceptos y las ideas europeas y norteamericanas de un “modo abstracto y peligroso” (1984).

Hasta mediados del siglo XX en Latino América, los elites políglotas ofrecían sus traducciones (principalmente de Europa) como la voz de afuera, fuera del país, y así superiores a las ideas autóctonas (Orozco, 2000). Por otro lado, en los países donde hubo más migración europea se beneficiaron de nuevos ciudadanos con capacidades lingüísticas previas. A la vez ofrecían capacidad de enseñanza de lenguas europeas tanto como la posibilidad de traducir nuevos textos.

En cuanto a su capital literario en el exterior, carecía de aquello hasta el “boom” en mediados del siglo XX (Casanova, 2001). Al comienzo del “boom” los países y sus escritores se asemejaban en el exterior (como latinoamericanos en vez de por ejemplo colombianos o argentinos) en parte por su uso de tierras alegóricas (Macondo, etc.) en vez de los nombres de lugares reales. Con la expansión de las importaciones en los últimos diez años, los escritores latinoamericanos traducidos entran al mercado mundial por su nacionalidad. Se discutirá el tema de la nacionalidad en el mercado de manera más específica en el próximo capítulo.

La traducción entre Colombia y los Estados Unidos

La traducción en Colombia en el siglo XIX, como en otros países latinoamericanos, es generalmente un mercado de importación de textos europeos y ocasionalmente estadounidenses. Notablemente, José María Rodríguez García (2010) muestra en su libro, *The City of Translation: Poetry and Ideology in 19th Century Colombia* que la traducción en el contexto colombiano fue la herramienta principal de Miguel Antonio Caro y Rafael Nuñez en el siglo XIX para fortalecer la base ideológica de los conservadores en el país. Traducían textos religiosos, jurídicos e incluso textos literarios. En estos últimos, sus traducciones crearon la impresión de que escritores europeos como Victor Hugo compartían sus ideas conservadoras sobre la Iglesia y el Estado.

Entre los traductores literarios prolíficos de la época, se cuenta Rafael Pombo cuya estadía en Nueva York le ganaba la confianza de lectores (a pesar de sus errores ortográficos en aquella lengua evidentes en sus cartas a norteamericanos). Pombo escribió una carta a Henry Longfellow, en su momento uno de los poetas más leídos en el mundo. Su caso en particular evidencia discrepancias entre los dos países en cuanto al prestigio de aparecer traducido en el otro idioma (una economía que opera por lo que Pascale Casanova llama “capital literario”). Podríamos extender esa tendencia hasta el resto de Latinoamérica, donde Don Pedro III hasta visitó al poeta estadounidense Longfellow, mientras Longfellow ni siquiera escribió nada al respecto del evento, ni visitó el continente al sur donde vivían tantos de sus admiradores (Irscher, 2004).

Desde Colombia hacia los Estados Unidos las traducciones en siglo XIX son casi inexistentes. Cuando Pombo es traducido al inglés es porque él mismo escribe en inglés. Sólo al comienzo de los años veinte, unas fábulas de Pombo fueron traducidas para una antología pedagógica de textos literarios (Orjuela, 1965). Lo poco traducido de inglés a español de latinoamericanos se limita a voces “progresistas” como Andres Bello, Faustino Sarmiento por Mary Peabody Mann, esposa del escritor norteamericano, Nathaniel Hawthorne (Jaksic, 2007).

En pocas palabras, Latinoamérica, y por extensión Colombia, era algo parecido a lo que era el Medio Oriente para Europa: una otredad exótica. Poetas románticos, como Longfellow, dedicaban poemas en los cuales romantizaron la adoración de la Virgen María (característica según ellos de Catolicismo). Por otra parte, antropólogos con mucha

influencia sobre los intelectuales estadounidenses como Louis Agassiz, promocionaban la idea de que la mezcla de “razas” había generado una decadencia iminente entre sus vecinos en el sur (Irmscher, 2004). Mientras que en Colombia elogiaron los poetas de Europa y de los Estados Unidos, el favor no fue devuelto por los estadounidenses.

En cuanto a la traducción de textos colombianos al inglés, el interés ha crecido considerablemente desde la apertura del mercado mundial de literatura traducida y más específicamente con el “boom” latinoamericano. Desde luego, su representante colombiano, Gabriel García Márquez, aumentó el interés en el mercado mundial en la literatura colombiana. Como veremos en el segundo capítulo, el prestigio en el exterior también influye fuertemente en el mercado local. Sin embargo, es interesante notar que su entrada al mercado mundial de la literatura le otorgó la sensación de otredad éxótica que acabamos de destacar en los Estados Unidos históricamente.

En Colombia, tanto desde el siglo XIX como en la primera mitad del siglo XX y aún en nuestros días, la traducción literaria sigue siendo un bien de capital simbólico. En la segunda mitad existe un periodo breve de traducción literaria autóctona publicado en las revistas *Eco* y *Mito*. El descenso en traducciones autóctonas de libros se atribuye al aumento de editoriales grandes en México y Argentina (Bastin, 2003). Vale notar la apertura de un programa académico dedicado a la traductología en la Universidad de Antioquia. Éste ofrece cursos en pregrado y posgrado (este año sale la primera promoción de la maestría en traducción) con énfasis en la traducción literaria, periodística y la crítica de la traducción. Los idiomas extranjeros más traducidos al español en Colombia son inglés, francés, alemán, ruso y portugués (Bastin, 2003).

Al terminar el siglo XX, son pocas las traducciones nacionales (Gomez, 2010). De la poca traducción literaria colombiana que tiene lugar en las revistas literarias *El Malpensante* y *Número* (ahora fuera de circulación), éstas son escogidas de textos estadounidenses de alta diseminación (Gómez, 2010), es decir obras que generalmente han sido exitosas según los gustos de un “metropolitanismo materialista” (Spivak, 1999)⁹, o el

⁹ Aquí “metropolitanismo” se refiere al modelo metrópoli-colonia y a los gustos de la metrópoli. Sin embargo, en su nuevo libro, *An aesthetic education in the age of globalization* (2012) Spivak ha negado estos claros binarismos. No obstante, creo que su punto se refiere a los gustos establecidos en el idioma fuente.

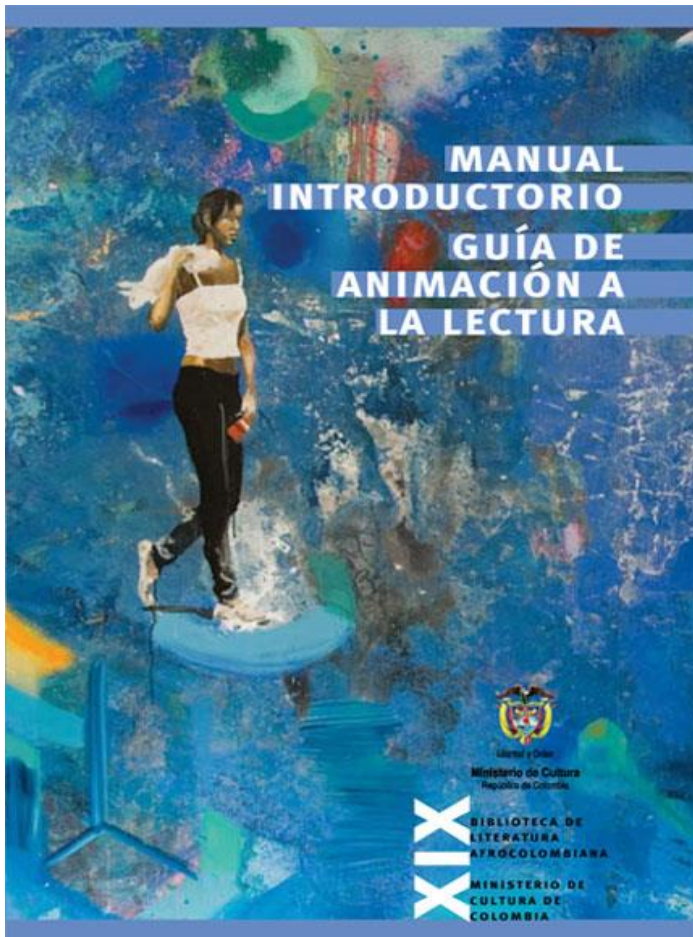
mercado mundial de literatura. La elección de los textos por parte de las editoriales en la gran mayoría de los casos limitan las publicaciones a las que concuerdan con sus gustos.

¿Qué es la literatura afrocolombiana?

En el ensayo “Visibilizando a los invisibles” del Manual de Lectura de la Biblioteca, Paula Marcela Moreno Zapata describe la literatura afrocolombiana, primero, como una literatura “invisible” o ignorada por las editoriales y otros órganos de cultura y, segundo, como una literatura de protesta. Además, en su estimación es una literatura cuya raíz se encuentra en África. Escribe: “Las poblaciones afrodescendientes en Colombia poseen un invaluable legado cultural que tiene sus raíces en la riqueza e inmensidad de las culturas africanas y que adquirió, en el contexto americano, sus propias particularidades, sus propias formas de expresión” (Moreno, 2010:17).

Sin embargo, opinamos que esa propuesta es reduccionista y subestima la influencia de las poblaciones negras sobre la literatura nacional. No tendremos que ir más lejos que Gabriel García Márquez, un autor citado como representativo del país para encontrar personajes negros, dialectos asociados con poblaciones negras, hasta temático sobre poblaciones negras. Además, los discursos “afro” internacionales también lo influían. Según su amigo, Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez derivó su idea para una novela sobre la cultura afrocolombiana descrita en *Cronica de una muerte anunciada* (Mendoza, 1982) de la intervención cubana en Angola. Recordemos que aquello fue una guerra justificada en parte por una alianza panafricana (una que podría ser negada; sin embargo, el discurso se presentó al pueblo cubano así).

Por otra parte, la Biblioteca ignora las articulaciones entre los escritores escogidos y los otros escritores colombianos, para no mencionar sus correspondencias e influencias por los escritores en el exterior. Al leer la Biblioteca uno tendría la impresión de que cada uno de los escritores de las varias regiones del país (todos percibidos como “exóticos” desde el interior del país) se desarrolló sólo, naturalmente, algo natural, hasta folclórico, en vez de ser algo moderno y urbano como cada escritor incluido lo es según mantengo.



En la portada se nota que la joven carga un conejo sobre su hombro, representativo de una vida rural.

Finalmente, Moreno Zapata define la literatura de poblaciones con los niveles más altos de analfabetismo el país con textos tradicionales: entre ensayos, poemas, obras de teatro, no incluye ningún ejemplo la oralidad en sí. La Biblioteca parece “celebrar” los escritores tradicionales como prueba de que no hubiese una historia larga y seria de analfabetismo en las poblaciones afrocolombiana. El hecho que hayan salido algunos escritores de estas poblaciones (y siempre después de una educación capitalina o extranjera) no quiere decir que el problema no persigue. Además, la omisión de oralidad en la colección sólo puede ser leída como un rechazo de la oralidad como parte de la literatura.

La controversia sobre la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana

Las críticas y las dudas sobre la Biblioteca no se limitan a las mías. De hecho, desde su comienzo, la controversia ha seguido a este proyecto de la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura. Poco después de la publicación de La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, el crítico y periodista Manuel Kalmanovitz escribió una reseña de la colección, titulada “La presencia de los invisibles” en la Revista Arcadia. En esta reseña condenatoria, Kalmanovitz acusa a la Biblioteca Nacional y al Ministerio de Cultura de ser “burócratas” y, como tal, en búsqueda de una solución fácil a un problema complicado: la visibilización de las poblaciones negras en Colombia. Su argumento se basa en el ensayo de introducción escrito por la ya ex-ministra de cultura, Paula Marcela Moreno Zapata. Principalmente, ridiculiza la propuesta de “visibilizar” con una colección de libros con sólo 4,000 ejemplares (de 19 libros cada colección), de los cuales sólo se pusieron a venta 400. Además, crítica el sumo de dinero que costó para publicarlo (700 millones de pesos)

Una de sus críticas quizás más abyectas se enfoca en una frase de Manuel Zapata Olivella tomada de una columna escrita por él: ““En los conflictos políticos y económicos contemporáneos hay quienes, defendiendo intereses particulares, niegan la existencia de una literatura en pueblos que fueron o son oprimidos. A despecho de sus propias aseveraciones, se apresuran a destruir la literatura nativa —tradiciones, folclor, archivos, idiomas— y cuando les es imposible incinerar, empecinadamente niegan los valores objetivos”” (1965:59).

Explica que ahora en Colombia la situación es viceversa: “Ahora, la cultura nacional que defendía se pone en duda y no desde la tradición europea, como sucedía entonces, sino desde adentro, desde las minorías y los marginados, que encuentran más cosas en común con minorías y marginados de otras partes del mundo que con lo que constituía esa ‘cultura nacional’ oficial” (Kalmanovitz, 2010:17). Alude claramente al multiculturalismo estatal. Aquí Kalmanovitz de su manera reaccionaria desvela un aspecto crucial de la biblioteca: su vinculación con subjetividades en otros países. Sin embargo, ese tema no es recogido en el debate que sigue. No reconoce, por ejemplo, que se puede interpretar que el Estado

colombiano intenta cortar esos vínculos con otros países por esas subjetividades. En vez de “afrodescendiente” será “afrocolombiano”.

Finalmente, Kalmanovitz acusa a los gestores de la colección de “visibilizarse” a sí mismos, tanto como el Ministerio de Cultura lo hace.

Más importante aún para esta investigación es la mención en específico de Óscar Collazos, que fue agrupado con Candelario Obeso y Manuel Zapata Olivella. Para el investigador, así como para las “minorías” conscientes de sus legados culturales, todos estos autores son bastante “visibles” o reconocidos por sus obras como para que otros se atrevan a afirmar que son “invisibles”. Es interesante notar la rapidez con la que funciona la autoridad (en este caso el Ministerio de Cultura) en cuanto a la identidad. Ya un mes después de hablar de Óscar como un autor “afrocolombiano” ni siquiera se cuestiona esa etiqueta (con la excepción del autor mismo).

En noviembre, Marianne Ponsford, la editora, decidió publicar algunas de las muchas respuestas a la crítica que había recibido. Entre esas repuestas cuenta una de Claudia Mosquera Rosero-Labbé, profesora de la Universidad Nacional de Colombia y también proponente de reparaciones para poblaciones negras en Colombia. Mosquera primero critica el lugar de enunciación de Kalmanovitz; según ella, es un “nosotros” excluyente y tradicional que consiste de “los blanco-mestizos ‘eurodescendientes’”¹⁰. También refuta la propuesta de Kalmanovitz de que el Estado no tiene “poder simbólico”, citando a instituciones como el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar y la Universidad Nacional, que para ella son muestras que marcan la vida material e inmaterial. Además, en cuanto a su burla de la “visibilización” nota que “estas literaturas al no responder a los modelos eurocéntricos dignos de ser parte del canon, no son considerados géneros, ni formas valiosas”¹¹. Cierra acusando a Kalmanovitz de su desconocimiento de las dificultades que se han vivido implementado la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, requeridos por la Ley 70 anteriormente mencionada.

¹⁰ Mosquera Rosero-Labbé, Claudia. 2010. “Ellos y nosotros”, Revista Arcadia. Accedido, abril 14, 2015, <<http://www.revistaarcadia.com/imprimir/23522>>.

¹¹ Et. al.

La *Revista Arcadia* publica también la respuesta de Kalmanovitz a Mosquera y otros críticos. Concede un punto: que no reconoció lo bueno de la colección. Escribe:

Lo indelicado, después de pensarlo, fue esto: la comunidad afro lleva siglos siendo marginalizada y llega esta caja. Y el artículo, en vez de celebrar ese reconocimiento, así sea tardío, señala que para realmente solucionar el problema son necesarias labores de otro tipo, menos vistosas. Según él, su crítica no buscaba menospreciar la colección sino criticar las carencias que aún ha dejado el Ministerio de Cultura. En pocas palabras, no le agradaba el triunfalismo del Ministerio expuesto en el Manual de Lectura de la Biblioteca.

Kalmanovitz en ese punto tiene razón en que las 4000 copias de la Biblioteca no pueden “visibilizar”. No reconoce que eso es un discurso extranjero principalmente, atribuido a W.E.B Dubois y Franz Fanon.

Ambos Kalmanovitz y las críticas que se llegaron a publicar después cuestionan el esencialismo que en sí acarrea declarar cada uno de los sujetos del proyecto “afrocolombiano”. Es tomado por hecho que todos sabemos lo que eso significa. Mosquera también en su respuesta no reconoce que muchos de esos autores - como Óscar Collazos - ya fueron canonizados y, así, la colección no amplía el canon literario, sino que lo *re-clasifica* como “afrocolombiano”. También busca esencializar identidades racializadas en regiones distintas de maneras diferentes bajo el lema único de “literatura afrocolombiana”.

¿Oscar Collazos, un autor “afrocolombiano”?

Como la mayoría de autores colombianos, para Óscar no existe una biografía oficial y extensa sobre su vida. Asimismo, no hay una versión oficial. En cambio tenemos varias páginas de internet, además de la biografía pequeña que se publica con cada libro suyo. La más extensa biografía de él en línea, creada con la consulta del autor, es la de la Universidad del Valle (2015). No es sólo la más extensa sino que coincide con muchos de los comentarios que ha dejado Óscar en los últimos años (padre caleño, madre chocona, etc).

Todas sus biografías coinciden en su intervención que reverberó a nivel mundial, en una polémica con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa cuando era director de

investigaciones literarias para la Casa de las Américas en Cuba, recopilada en el libro, *Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura* (1970). En una entrevista con El Tiempo en 2013 narra lo siguiente:

“La ‘polémica’ no empezó como polémica, sino como un artículo mío publicado en agosto de 1969 en la revista *Marcha*, de Montevideo, por pedido de Ángel Rama. Y no se refería sólo a Cortázar. Hablaba del boom de la novela latinoamericana, de lo que yo llamaba “la encrucijada del lenguaje”. Se refería también al compromiso político del escritor y, por extensión, a las posiciones de los escritores ante la revolución cubana. La verdad es que si no hubiera sido director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, mi texto no hubiera tenido tanta repercusión y menos aún las respuestas de Cortázar y Vargas Llosa en la misma revista. Hubo un equívoco: suponer que como funcionario de Casa hablaba desde una posición oficial cubana, lo que no era cierto. Eso volvió más escandaloso el intercambio y más airada la respuesta de Vargas Llosa, que había roto ya con Cuba y que me convirtió en una especie de monstruo estalinista”¹².

Se puede inferir que fueron sus conexiones por articulaciones de la política de la izquierda que lo llevó por su gira a la Unión Soviética (como tantos otros escritores latinoamericanos de la época), antes de mudarse permanentemente a Europa donde permaneció décadas antes de devolver a Colombia. Añade que en los 60 y 70 fue muy influenciado por las ideas literarias de los críticos marxistas Georg Lukacs y Lucien Goldmann con ideas muy concretas sobre el “realismo”.

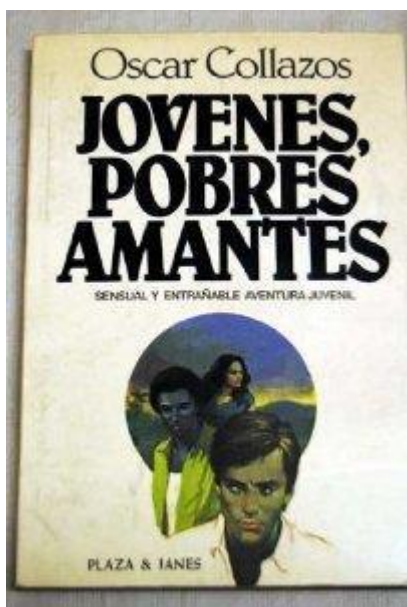
Aparte de su lugar de nacimiento (Bahía Solano), las biografías publicadas en las contraportadas de sus libros sólo mencionan sus mejores logros (premios, etc.) y un listado de sus libros publicados. Mencionan de forma consecutiva su estadía en otros países de Europa y Latinoamérica. Todo eso evidencia un esfuerzo por parte del escritor de ser reconocido como un escritor colombiano y quizás también un escritor latinoamericano.

¹² “Collazos recuerda su amistad con Julio Cortázar”, Accedido 27, abril, 2014, <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137>>.

No se encuentra ninguna mención de su obra como “afrocolombianidad” hasta la publicación de la Biblioteca. La etiqueta “afrocolombiano” en cuanto a la obra de Óscar es complicada y vale la pena analizarla antes de continuar. En una entrevista con la Biblioteca, ya citada en la introducción, explica que él mismo no se considera “afrocolombiano”. Una examinación superficial de sus primeros cuentos devela eso claramente, con un protagonista no negro, afrentando la situación de ser uno de los pocos no negros en su colegio en Buenaventura. Por otro lado, en los primeros libros de Óscar, lo que él llama “el ciclo pacífico” un tema central es la identificación racializada. Sin embargo, no se encuentra ninguna referencia al “afrocolombiano” en las reseñas de sus libros. Muestra, entre otras cosas, la novedad de la categoría en el contexto de la literatura y que esa etiqueta es cuestionable.

¿Una novela “afrocolombiana”?

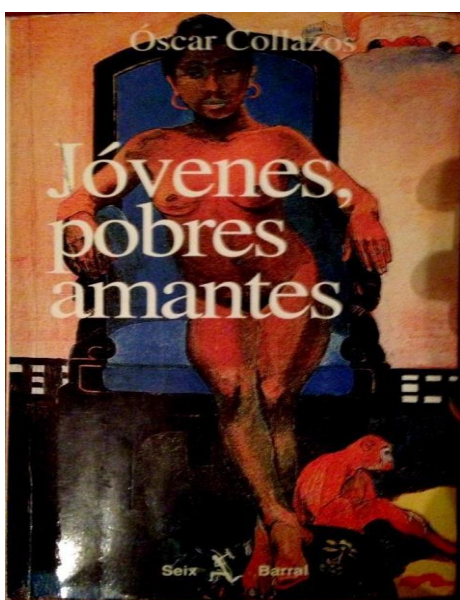
Jóvenes, pobres amantes fue publicada por primera vez en España (la primera vez por la editorial barcelonesa, Plaza y Janés en 1983) donde tuvo éxito dentro de la crítica (con tres publicaciones) antes de llegar a ser publicada en Colombia.



La tapa de la primera edición por Plaza y Janés. La editorial parece también destacar la mezcla de distintos grupos raciales en los personajes. El protagonista, nunca descrito no se ve necesariamente blanco tampoco.

La tapa original destaca el carácter extraño del libro para el lector español. Aparecen el narrador primero, detrás Toño y, en el fondo, La Loca. Para diseñar la tapa, el artista tuvo que decidir sobre cómo se imaginaba la apariencia de cada uno. En otras palabras, tenía que perfilar sus propias impresiones de raza. Aunque Toño es considerado un “negro” por el narrador no sabemos necesariamente en qué categoría incluir a la “Loca”.

Cuando el texto fue publicado en Colombia, la recepción de la crítica no fue tan favorable. En una ácida reseña “Pantalón corto, piernas peludas”, Laura Restrepo acusa al autor de “ve[r] al adolescente a través de los ojos de un adulto” (1982). Para ella, Collazos



La portada de la edición colombiana de *Jóvenes, pobres amantes* (publicada por Seix Barral, una subdivisión de Planeta la editorial de la lengua español más grande del mundo)

no capta la voz de adolescencia. Además, polemiza el tono a veces lírico de la novela. Cita el subtítulo (que en ediciones posteriores desaparecerá). “Sensual y entrañable aventura juvenil”. Escribe que la novela “está condenada de antemano, a menos de que sea una pieza de literatura rosa”. A pesar de sus a veces absurdas tautologías poco válidas (“Eso sólo se lo puede inventar un adulto, un seudointelectual o un mal poeta”) es interesante notar que antes del discurso multiculturalista, lo que hoy sería quizá una obra “afrocolombiana” fue considerada una novela “provinciana”. Restrepo compara *El atravesado* de Andrés Caicedo con *Jóvenes, pobres amantes* bajo el criterio de que son novelas vallecaucanas, sin reconocer diferencias obvias entre las dos (por

ejemplo, la clase y la raza de los protagonistas). No obstante, una segunda edición de la novela salió en 1994. Desde entonces, la novela ha recibido poca atención de la crítica. Tampoco es una novela que haga parte de los programas curriculares de los colegios. Sobre todo, debemos destacar que nunca fue descrita como una novela “afrocolombiana” ni Óscar como un escritor “afrocolombiano” hasta la publicación de la Biblioteca. Las novelas más recientes de Collazos (*Rencor*, *Señor Sombra*, *Tierra quemada*) ofrecen un contenido más abiertamente político, con mayor distribución e inclusión en el mercado extranjero a través

de la traducción. Hablaremos más sobre ese tema tan pertinente en el mercado mundial en el tercer capítulo.

La traducción y el pan-africanismo colombiano

Para entender claramente cómo influyó el movimiento político-literario ‘pan-africanista’ en la literatura nacional colombiana y así poder historizar al propio Collazos en ese contexto, debemos repasar brevemente la historia de éste en el siglo XX. El panafricanismo, lo que quizás será llamado antiimperialismo del “Sur Global” (Hayes, 2001), es un movimiento político-literario que empezó con el fin de la primera guerra mundial y el comienzo de la lucha por la hegemonía en el sistema-global y con la mezcla entre tropas de ‘Negros’ estadounidenses y ‘nègres’ de las colonias francesas en París (Hayes, 2001). Escritores anglófonos y francófonos, algunas tropas en la primera guerra mundial y otros periodistas, usaron la traducción literaria como herramienta de articulación entre ellos. Rápidamente las antologías literarias ‘negras’ que produjeron fueron prohibidas en Francia y sus colonias (Hayes, 2001), asociadas con el movimiento internacional anti-imperialista. Movimientos político-literarios ‘afro’ se manifestaron en distintos lugares en los años 20s y 30s – Haití (indigenisme), Francia y Senegal (négritude), Cuba (negrismo), los Estados Unidos (the New Negro) – con la globalización del sistema mundial capitalista.¹³ Antes de que los Estados Unidos emergiera como poder hegemónico, compitió con la Unión Soviética por el apoyo de esos movimientos “afros”. En algunos casos, como el de Haití y Senegal, se convirtieron en movimientos nacionalistas (Baraka, 1984). El movimiento internacional no fue universalista, sino ‘internacionalista’, unido en su diferencia por una doble vía de traducción y diseminación. No se identificaban tanto entre sí por un pasado común, sino por un presente anti-imperialista.

El movimiento literario pan-africano entró hasta en la economía política, en muchos casos manteniendo su propia política frente a las luchas ideológicas entre imperios. Cuando el poeta-traductor afroamericano Langston Hughes cubrió la guerra civil española, notó,

¹³ Parte de ello se debe al imperialismo norteamericano en aumento desde el siglo XIX, con invasiones y tácticas militares racistas en las Filipinas, Nicaragua, Haití, con correlaciones en la implementación de las leyes Jim Crow (Grandin, 2006).

por ejemplo, que los “afros” fueron soldados en ambos lados del conflicto (Hayes, 2004). El movimiento panafricanista también reaccionó contra su benefactor, la Unión Soviética, por aliarse con los países colonizadores en la segunda guerra mundial (Hayes, 2001), una posición famosamente manifestada por el poeta Aimé Césaire en su ensayo “Discurso sobre el colonialismo” donde destaca una alianza de “solidaridad horizontal” (Césaire, 1950).

Es en esa misma época cuando Colombia entra en ese discurso internacional. El notable historiador colombiano Alfonso Múnera lo atribuye al encuentro entre Manuel Zapata Olivella y el movimiento panafricanista:

“No tengo la menor duda de que su temprana presencia en el New York de los años cuarenta, en particular esa noche memorable en la que siendo aún un joven vagabundo conversó con el gran Langston Hughes, su participación protagónica en los congresos internacionales inspirados en los movimientos de la negritud y su familiaridad y camaradería con los grandes pensadores africanos y caribeños, tales como Sédar Senghor y Césaire, debió colocarlo en una situación de privilegio para comprender lo que estaba cambiando en el mundo de mediados del siglo xx” (Múnera, 2010: 40).

Arnoldo Palacios, autor chocoano, conoció el movimiento “*négritude*” en París, y trabajaba como redactor de la revista *Présence Africaine* (Collazos, 2010), donde también participaron figuras de la literatura afroamericana, africana y afroantillana, incluso Sédar Senghor y el autor afroestadounidense exiliado, Richard Wright.

Durante la guerra fría, ‘el problema negro’ o ‘la pregunta negra’ fue un asunto polemizado por los partidos socialistas y contestado por los países capitalistas. Los dos imperios buscaban el favor y patrocinio de los autores del movimiento pan-africanista (Saunders, 2000). La intervención cubana en Angola presentada como la lucha pan-africana, es uno de los ejemplos más importantes de los efectos de ese movimiento en Latinoamérica, con consecuencias sentidas en la literatura colombiana. Como ya hemos destacado, Gabriel García Márquez derivó del evento su idea de describir la cultura afrocolombiana en *Crónica de una muerte anunciada* (Martin, 2009) (Mendoza, 1982).

Aunque en su introducción al tomo de Óscar en la Biblioteca Alejandro José López Cáceres no lo menciona, Óscar tuvo contacto con el autor afroestadounidense James Baldwin en los años 60. La impresión que le dio Óscar cuando se conocieron en París fue que había una afinidad entre los dos. Óscar había leído *las traducciones* de algunos escritos de Baldwin. En un artículo titulado del mismo nombre explica la importancia que estos libros tuvieron en su formación. Otra vez vemos la habilidad de la traducción en unir grupos diversos. Pero decir que el realismo de la obra de Óscar se limita a su propia experiencia en el Chocó, --en la Biblioteca racializada, como muestra Óscar-- sería ignorar la importancia de autores negros del exterior.

La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana ejemplifica cómo el multiculturalismo estatal colombiano – como otros multiculturalismos – ha cerrado los espacios internacionales establecidos entre diversos grupos de protesta, entre ellos la tradición literaria del siglo XX de ‘pan-africanismo’. A la vez, con la multiplicación de la producción literaria y, paradójicamente, con la disminución de la importación de “capital literario” autóctono (Casanova, 2001) (Gomez, 2010) hay menos coherencia en la lógica-política de la literatura contemporánea y menos oportunidades de articulaciones inesperadas.

La literatura ‘afro’ en esta investigación no se refiere a un esencialismo de negritud sino a la literatura con una posición abiertamente antirracista y antiimperialista frente a la clasificación racial (Hayes, 2001). La ‘raza’ quiere decir cosas distintas en el espacio y el tiempo; más que un fenotipo fijo, es una categoría social en negociación (Restrepo, 2004). Sin embargo, el racismo funciona de la misma manera que la exclusión e inclusión selectiva (Wilson Gilmore, 2002). La literatura ‘afro’ es una expresión contra esas formas de racismo. La traducción literaria fue clave en el movimiento panafricanista en el siglo XX. Cumplió su función de articular un grupo, llenando los huecos de la diferencia, fuera de las líneas de la literatura nacional, formando una nueva identidad. Las semejanzas de esas literaturas dispersas a pesar de las barreras idiomáticas, no muestran un esencialismo ‘negro’, sino un racismo internacional atado directamente al imperialismo y cuyo resultado es una reacción contra ello. Esa misma reacción influyó directamente a la literatura colombiana. En los prefacios a los volúmenes se encuentran las piezas que juntas muestran

que la “literatura afrocolombiana” no fue tan aislada por discursos nacionales, sino que fue un discurso internacional que causó reverberaciones con varios escritores colombianos.

2. La jerarquía y la historia del mercado mundial de literatura

Antes de entrar a cómo fue el proceso de la traducción de Óscar al mercado mundial de literatura, debemos primero estudiar cómo funciona este mercado y cómo se estableció. Ese esquema nos dará las herramientas para entender las cosas que comparten la traducción de Óscar con otras obras de “Sur Global” entrando o intentando entrar al mercado mundial de la literatura.

La primera parte de este capítulo se enfoca en la función de la jerarquía del mercado mundial de literatura. Aquí examinamos la teoría de Bourdieu sobre la función de la “literatura pura” y el trabajo de su discípula, la socióloga francesa Gisèle Sapiro. Sapiro investiga la creación de una “traducción legítima”, según los “agentes de consagración” de los cuales hablaba Bourdieu. Además, consideraremos las propuestas del peruano Víctor Vich y el chileno Juan Poblete sobre el mercado mundial de literatura y su relación con la literatura latinoamericana.

En la segunda parte de este capítulo describimos la historia del mercado mundial de literatura, apoyándonos sobre todo en la teoría de Pascale Casanova de “capital literario”. Aplicando a la literatura las ideas de macrohistoria económica propuestas por el historiador francés France Braudel y el historiador norteamericano Immanuel Wallerstein, Casanova crea una cartografía de la historia literaria, la nación y su “capital literario”. Igual que Bourdieu y Sapiro, Casanova reconoce el carácter independiente de la literatura en la relación con la economía económica. En sus palabras, la literatura “tiene sus vías y sus zonas que la política ignora” (Casanova, 2001: 22). Es por esa autonomía en el “universo literario” que Casanova ve la necesidad de crear una macrohistoria del mercado mundial de literatura. *Weltliteratur*, el término en alemán para la literatura del mundo, es, según ella, producto de una batalla extendida sobre el campo de la literatura. Casanova insiste en que el “capital literario” mantiene una autonomía que a veces crea naciones paradójicas con muy poco capital económico pero mucho “capital literario”. Después examinaremos la tendencia de la “alegoría nacional” en cuanto a la literatura traducida de “Sur Global” en el mercado mundial de literatura. Según Fredric Jameson, las obras de “Sur Global” adoptan una identidad representativa dentro del mercado mundial de literatura. Finalmente, nos

enfocaremos en el caso del éxito de la novela colombiana *Los ejércitos* del autor pastuso Evelio Rosero en el mercado mundial de literatura.

La semi-autonomía del campo de la “literatura pura”

En su obra el sociólogo francés Bourdieu llama “campo” a los microsistemas de poder. Rompiendo con los Marxistas ortodoxos, Bourdieu muestra que el capital no sólo se traduce en términos de poder-labor, sino que todos los grupos crean sus propios “campos”. Explica: “Un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu, 1991: 150). Entonces no hay un sólo modelo de poder (una superestructura en la estimación marxista ortodoxa) sino varios nodos que se mueven sobre el capital (la economía económica) y el poder (la economía política). Estos “campos” incluyen tanto la academia como la literatura. Bourdieu describe su metodología de la siguiente manera: “Se trata de una técnica que se ‘piensa’ en términos de la relación, precisamente como yo intento hacerlo con la noción de campo. Pensar en términos de campo es pensar relacionamente” (Bourdieu, 1991: 149). Es decir, en vez de pensar en el poder como una jerarquía fija, los campos funcionan en un estado de cambio entre sus sujetos; el poder se establece por la relación entre ellos.

Un análisis al campo según Bourdieu (1991) debe consistir en la posición del campo frente al poder más grande. La literatura, por ejemplo, está en una posición dominada por economías más fuertes; sin embargo, dentro de su propio “campo” mantiene una relativa autonomía. Bourdieu aboga por una metodología que tome en cuenta la relación entre agentes sociales en escala pequeña y así “trazar un mapa de la estructura objetiva por los agentes o instituciones que compiten por la forma legítima de autoridad específica del campo” (Bourdieu, 1991: 160). Además, el investigador debe identificar las prácticas sociales de los agentes dentro de ese campo. El éxito dentro del campo se establece por sus leyes propias. Ese éxito lo califica como un “campo de oportunidades” y así crea un proceso normativo del desarrollo dentro del campo. Bourdieu escribe: “los sistemas de disposiciones que han adquirido al internalizar un determinado tipo de condición social y económica, condición que encuentra en su trayectoria del campo oportunidades más o

menos favorables de actualización” (Bourdieu, 1991: 160). De esta manera, la estructura de las relaciones de poder crea el habitus de sus agentes. “[E]s una relación de condicionamiento: el campo estructura al habitus, que es el producto de la encarnación de la necesidad inmanente de un campo” (Bourdieu, 1991: 188).

Adicionalmente, devela que estos campos de estética como la literatura, una vez considerados libres de la política, son fuertemente luchados (Bourdieu, 1991). Más aún, mantiene que la identidad del autor se crea dentro de ese campo de lucha y profundiza: “De hecho, la invención del escritor, en el sentido moderno del término, es inseparable de la invención progresiva de un juego social particular, que llamo el campo literario y que se constituye por su propia autonomía, en otras palabras, sus leyes específicas de funcionamiento, dentro del campo de poder” (p. 163).

Este concepto de Bourdieu es necesario para entender la posibilidad y los incentivos de algunos autores para entrar al mercado mundial de la literatura. Para explorar el valor literario debemos definir qué es la literatura en este caso. ¿Cómo se distingue, por ejemplo, de otros tipos de libros? Aquí se aplica el término bourdieusiano de “literatura pura”. La literatura “pura” se define por su diferencia con la literatura popular. Según formula Bourdieu, la “literatura pura” se beneficia de un alto volumen de capital cultural mientras padece de poco capital económico. Es decir, aunque se percibe la literatura como valiosa, vende poco. Para Bourdieu los que consumen la “literatura pura” son los mismos que la hacen, mientras en el caso de la literatura popular, el escritor produce para el consumo masivo de no-escritores. Esta relación directa entre la producción y el consumo crea las estructuras que forman el campo (Bourdieu, 1991:115). Simultáneamente, esa relación directa entre la producción y el consumo lo aísla y lo apodera: “La autonomía de un campo de producción restringida puede ser medida por su poder de definir su propia crítica para la producción y evaluación de sus productos” (Bourdieu, 1991:115).

Además de la jerarquía interna del mercado internacional de literatura, la economía económica aún crea lo que Bourdieu nombra “cortocircuitos” dentro del campo semi-autónomo de la literatura, donde el poder es capaz de interferir dentro del campo. Más aún, como reconoce Bourdieu, el campo de la “literatura pura” también posee su propia jerarquía. Para entrar al campo uno debe ser consagrado por los miembros altos de la

jerarquía, o “los agentes de consagrar”. Bourdieu explica: “Los agentes de consagrar, además, pueden ser organizaciones por las cuales no son completamente institucionalizadas: círculos literarios, círculos críticos, tertulias, y grupos pequeños cerca de un autor famoso o asociado con un editor, una reseña o una revista literaria o artística” (Bourdieu, 1991: 121).

No todos los autores pueden entrar al campo con su propia obra; “en consecuencia, depende muy directamente de la posición que ocupen dentro del campo de producción y la circulación de productores simbólicos” (Bourdieu: 1991,131). Gran parte de la actividad dentro del campo se encarga de asuntos de legitimidad. Algunos “agentes” pueden otorgar sus honores o retirarlos. El estatus dentro del campo “es continuamente aclarado por los signos de reconocimiento o de exclusión que aparenta en sus relaciones con sus colegas o con las instituciones de consagración” (Bourdieu, 1991: 136).

Aunque podemos aplicar modelos sociológicos con fuertes enfoques en las formas de producción y las dinámicas del poder, también es necesario aplicar y estudiar conceptos. De hecho, el valor literario es inmaterial. El campo mismo produce el valor literario en sus interrelaciones. Analicemos por un momento la creación del valor:

“El campo del artista es un universo de creer. La producción cultural se distingue de la producción de los objetos más comunes en que tienen que producir no solamente el objeto en su materialidad, sino también el valor de ese objeto... es decir, el reconocimiento de la legitimidad artística. Esto es inseparable de la producción del artista o del escritor como artista o escritor; en otras palabras, como creador de valor” (Bourdieu: 1991,164).

La producción literaria entonces consiste en la legitimidad dentro del campo. El valor se crea por sus agentes de consagración que pueden ser agentes formales (las instituciones) o informales (autores). La estética y el concepto de la obra literaria caen bajo el reino de los “agentes de consagrar”. Pero todo ese proceso no sólo toma lugar en el presente. Los “agentes de consagrar” son informados por su interpretación de la historia del campo. Es decir, pueden extraer conclusiones basadas en estéticas previas. Los autores, por su parte, también tienen conocimiento de esas historias, gracias a su formación en el campo de la

“literatura pura”. Por eso, dentro de las obras literarias se encuentra “continuamente implica[da] una referencia tácita a la historia entera de estructuras previas y es accesible sólo para los que posean maestría práctica o teórica de un código refinado, de códigos sucesivos, y del código de los códigos” (Bourdieu, 1991: 120). El conocimiento de los “códigos sucesivos” permite que el autor pueda alterar su obra para que sea aceptada por los “agentes de consagración”.

Tomemos un ejemplo concreto: el autor y el editor. En la escritura de la obra el autor ya tiene en mente los gustos de la editorial. O sea, tiene un público claro. El autor termina el manuscrito y lo manda a un editor. Sin embargo, debe saber qué tipo de editorial publica su tipo de obra; el autor lo sabe porque ha comprado y leído libros de esa editorial. Bourdieu mantiene que “los manuscritos que recibe un editor son el producto de un tipo de preselección hecha por los mismos autores según la imagen que tengan del editor o quien ocupa una posición específica de editores” (Bourdieu, 1991:133). Este punto es de alta importancia cuando llegamos a la relación entre el “Sur Global” y el mercado mundial de literatura. Algunos de los escritores de “Sur Global” sienten la exigencia por parte del mercado para darles lo que quieren (Vich, 2009). El resultado entonces son novelas que hacen eco de las expectativas del mercado. En el caso específico de Latinoamérica, el mercado, como veremos en dos casos colombianos, exigen la magia o la violencia (Vich, 2009).

La traducción literaria en términos bourdieusianos

De nacionalidad francesa, Gisèle Sapiro por sugerencia del traductólogo israelí Evan-Zohar, empezó a traducir la obra de Pierre Bourdieu del francés al hebreo. Más adelante, estudió con él, en una maestría y luego un doctorado (García y Pessanha, 2013). Sapiro, entre otros intereses, principalmente investiga la autonomía de los “campos”, siguiendo a Bourdieu. Uno de esos campos, quizás dada su formación en la literatura comparada, es la traducción literaria.

En su tiempo con Bourdieu, Gisèle Sapiro trabajaba en proyectos de historia intelectual, aplicando los conceptos bourdieuanos como el “campo” y “el mercado de bienes simbólicos” a sus objetos de estudio, sobre todo la traducción entre países.

Sapiro destaca tres dimensiones que gobiernan ese espacio internacional: las relaciones entre naciones, los intercambios culturales y el mercado mundial de literatura (Sapiro, 2011: 61). En cada instante vemos una de esas dimensiones en el espacio transnacional de la traducción. Cita el ejemplo de la literatura en traducción de los antiguamente países comunistas de Europa. Las traducciones lícitas e ilícitas fueron afectadas directamente por las relaciones entre países asociados con el régimen. Sin embargo, eso es sólo un aspecto. Sapiro enfatiza que existe una plétora de posibilidades producidas por varias porciones de cada dimensión en el “espacio internacional” de la literatura traducida.

Sus investigaciones en la traducción literaria también concuerdan con lo que veremos más adelante en este capítulo sobre la traducción hacia las “lenguas centrales”, lo que David Bellos va a llamar “un idioma vehicular”. Una lengua central es un idioma hablado por muchos habitantes en varios países, con gran producción de textos escritos. Efectivamente, la traducción a una “lengua central” de otra lengua funciona como “agente de consagración”. Por la “lengua central” la traducción funciona como “un medio para acumular capital simbólico” (Heilbron y Sapiro, 2002: 4). El mercado mundial de literatura se maneja exclusivamente por estos idiomas vehiculares y afluentes, como el inglés, el francés y el alemán. En pocas palabras, si el autor de “Sur Global” alcanza a ser traducido a uno de estos idiomas, se aumenta la probabilidad de alcanzar éxito en el mercado mundial. Eso, como veremos en el caso del autor colombiano Evelio Rosero, garantiza éxito en el mercado doméstico.

En fin, la traducción, como práctica, posibilita una amplia gama de efectos sociales entre los agentes involucrados. La autonomía del campo no “debe ocultar las luchas de competencia individual y los intereses específicos en juego” (Sapiro, 2011: 62). Hay intereses en acumulación de capital simbólico tanto a nivel del individuo como del grupo, tanto de la nación como lo transnacional.

Es importante también destacar la contribución económica cuando un texto sea canonizado en algún rincón del mercado mundial de literatura. Asimismo, las bibliotecas, los colegios y las universidades se sienten obligados a comprar esa obra canónica traducida. El traductólogo Andre Lefevere pósito, “Hay un vínculo directo entre el programa universitario y los *backlists* de clásicos de las editoriales” (1992).

Sin embargo, cada idioma, y dentro de ese idioma cada nación, tiene una historia distinta con el mercado mundial. Se debe enfatizar que cada uno de estos campos nacionales depende de una u otra manera de los demás. La moneda en sus relaciones es el “capital literario”. Según Pascale Casanova, profesora de sociología de la literatura, el “capital literario” es “reconocido por todos y a su vez lo que se pretende adquirir y lo que se reconoce como condición necesaria y suficiente para practicar en el juego literario mundial; permite medir las prácticas literarias con el rasero de una norma declarada legítima por todos” (Casanova, 2001: 31). El capital literario es “consagrado” (Casanova adopta el término de Bourdieu) por agentes con un nivel superior al de ese capital.

Sin embargo, el capital literario es sólo reconocido por los agentes del campo, es decir, escritores, traductores, editores, y lectores. Los participantes en el “juego” también reconocen la “valorización de la traducción, [el] prestigio conferido por determinadas colecciones erigidas en símbolos de la excelencia literaria...” como características de “consagración” (Casanova, 2001: 32). Estos símbolos ayudan a crear el ilusio (el término bourdieusiano), el elemento “real” para los jugadores. Es decir, esos símbolos forman parte de la “realidad” de “capital literario”. El “capital literario” puede ser acumulado por escritores y también por países. Aunque generalmente el campo de la literatura traducida (o “escenario internacional literario”) existe de manera autónoma, “es también, en consecuencia, relativamente dependiente del espacio político” (Casanova, 2001: 157). “La dependencia”, según ella, proviene de la historia compartida entre la literatura y la política en la creación de nación moderna. Cita el influyente libro de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (1991) que muestra la relación intrínseca entre estos dos campos. Es decir, Casanova clarifica que el campo literario internacional está endeudado con el campo político desde su comienzo. En la historia de cada nación vemos un vínculo directo entre la política y la literatura nacional.

Cada nación ha acumulado una cantidad distinta de “capital literario”. En el escenario literario internacional algunas naciones son dominantes y otras son dominadas, aunque esas condiciones sobre el tiempo pueden cambiar. Actualmente la interacción entre naciones dominantes y dominadas en la literatura es el resultado de varios factores:

“[L]a fuerzas políticas internacionales que se ejercen hoy día en los espacios literarios desheredados revisten formas eufemizadas: se trata, en especial, de la imposición lingüística (muy poderosa) y de la dominación económica (por ejemplo, el control de la organización editorial)...La relaciones de las fuerzas literarias se establecen así, en parte, a través de las relaciones de fuerzas políticas” (Casanova, 2001: 113).

Para lograr ser una nación dominante en el escenario internacional literario, hay varios requisitos. Un factor importante en la acumulación de “capital literario” es el “patrimonio lingüístico-literario”. Ese factor crea la impresión de que algunas lenguas sean más “literarias” que otras. La superioridad de una lengua nacional se produce durante el proceso de fundación de la república y es “derivado del uso de una lengua en el universo, escolar, político, económico” (Casanova: 2001, 33). Los procesos de creación de tal “patrimonio” se derivan “de la historia literaria, de investigaciones formales, de formas y de trabas poéticas o narrativas, de debates teóricos” (Casanova: 2001, 33). El “patrimonio lingüístico-literario” califica el estatus de la lengua en el escenario mundial de “lenguas mayores” o “lenguas menores”.

La historia del mercado mundial de literatura

Casanova divide la historia del “capital literario” en tres etapas: la primera, la creación de la lengua nacional, la nación y por consiguiente el espacio internacional (entre naciones); la segunda, el aumento del escenario literario internacional; y la tercera la época de descolonización.

Con la consolidación del Estado-nación por articulaciones de una lengua vernácula, como Benedict Anderson ha mostrado, entre el siglo XV y el siglo XVI se ve el nacimiento del concepto de la literatura nacional en Francia. Dentro del espacio nacional, la lengua que

los une vuelve a ser un tema de preocupación y, por extensión, la literatura nacional para la nación. Por otro lado, en Alemania se empieza a notar la misma preocupación por el carácter nacional literario. Casanova nota que Herder en el siglo XVIII mantiene que cada nación debe tener su propia literatura. No obstante, se crea el “espacio literario internacional” en el siglo XVI (Casanova, 2001: 23) al principio limitado a un “espacio” compartido entre Francia, Alemania e Inglaterra. Con el fin de encontrar la identidad nacional literaria, los países europeos como Francia y Alemania (y más tarde Inglaterra) empiezan a importar textos de otros países. Contrastan las obras nacionales con obras de otras naciones que los llevan a definir el carácter nacional literario; la diferencia entre ellos define la frontera literaria. Casanova describe esa contradicción: “Nada es más internacional, bien mirado, que el Estado nacional: el cual sólo se construye en relación con otros Estados, y a menudo en contra de ellos” (Casanova, 2001: 57). Es decir, la identidad nacional literaria se construye por la diferencia con otras naciones.

En la segunda fase histórica de la literatura, se establece el mercado mundial de literatura; nuevas naciones entran en un escenario literario internacional más variado. Aproximadamente entre el siglo XIX y el siglo XX, la nación no existe sólo por la diferencia con otra nación, sino que hay una auto-percepción de identidad nacional. No obstante, los países dominantes no van a ceder su puesto de dominación a los nuevos países, sino que se convertirán en la base para la “consagración” literaria en el mercado mundial de literatura. Por otro lado, la entrada de los nuevos países fortalece la “centralidad” de los países tradicionalmente literarios, anfitriones de las editoriales del mercado mundial.

El último periodo, que sigue hasta hoy, es la “descolonización” que Casanova marca al final de la Segunda Guerra Mundial. Los países subyugados y excluidos de la identidad nacional y, por extensión, la identidad nacional literaria, entran uno por uno al escenario internacional literario. Irónicamente, la entrada de los países del “Sur Global” al mercado mundial de literatura sólo reafirma la centralidad de los países anfitriones del mercado. La traducción, como hemos visto en la segunda etapa, muestra equivocadamente que el juego literario internacional es justo: ahora todos los países pueden participar. Supuestamente, la superioridad de una obra para las naciones céntricas ahora ha competido contra toda la

literatura del mundo. En este sentido, el centro se hace más fuerte que nunca. El mercado mundial se convierte en la definición de “universalidad”. Las obras del mercado ahora son “universales”.

Juan Poblete nota unas diferencias con respecto a Latinoamérica en esta macrohistoria. Primero, nota el rol especial y específico que jugó la literatura en el establecimiento de las repúblicas latinoamericanas (Poblete, 2007). Segundo, muestra que la centralidad del idioma español fue una manera etnocentrista y clasicista para poder hablar por la nación via la literatura. Finalmente, nota una descolonización interna, influido por los decretos de UNESCO sobre la diversidad cultural. Ahora, la literatura nacional tenía que ser inclusiva, o por lo menos crear la ilusión de que fuera así.

El debate sobre el “tercer mundo” en el mercado mundial de literatura

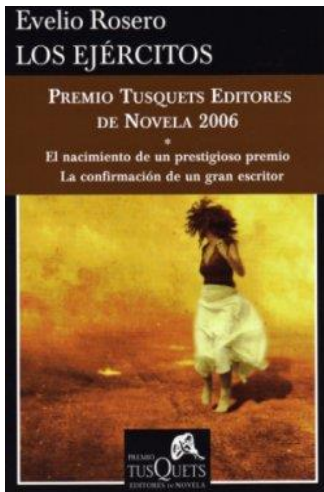
En 1983 la revista *Social Text* publicó dos lados del debate sobre la apertura en el mercado mundial de literatura a la literatura de “Sur Global” (la fase de “descolonización” según Casanova). Fredric Jameson, literato en la Universidad de Duke, intentó crear “una teoría de la estética cognitiva de la literatura del tercer mundo” en su ensayo “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional” (2011, 1983). Se trató de crear una cartografía de la literatura del “tercer mundo”, analizando la recepción de ésta en el “primer mundo” en “idiomas metropolitanos”, o el mercado mundial de la literatura. El “tercer mundo” para Jameson es un rango de otros países que han sufrido la experiencia de colonialismo e imperialismo. Jameson celebra el hecho que en los programas de literatura se leyeran más textos de países del “tercer mundo”; no obstante, según él, la recepción de la literatura del tercer mundo por parte del mercado mundial de literatura convierte la literatura del “tercer mundo” en una “alegoría nacional”. Es decir, el escritor del tercer mundo se interpreta como representante de los temas sociopolíticos de su país de origen y el texto en sí se vuelve representativo. Entonces, todos los textos del “Sur Global” se reciben como “alegorías” de su país de origen. En palabras de Jameson, “la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo” (p. 171). Las polémicas de los protagonistas son interpretadas como representaciones de las polémicas del mismo país.

Meses después, el crítico literario, poeta y traductor pakistaní, Aijaz Ahmad rebate la teoría de Jameson. Él encuentra varios fallos en su argumento, principalmente en el uso del modelo de los tres mundos. Ahmad cita varios ejemplos que rompen con ese modelo poco específico, como Japón e Irán. Además, nota que los idiomas “metropolitanos” no se usan en todo el “tercer mundo” y muchos de estos idiomas “menores” no han sido traducidos a los “mayores”, así que su búsqueda para una “estética de tercer mundo” es cuestionable para alguien como Jameson que sólo maneja idiomas europeos. Él acusa además su descripción del tercer mundo de ser ahistórica. Es decir, que Jameson caracteriza el “tercer mundo” por su pasado. El “tercer mundo” existe, según él, sin presente y sin futuro. Además, implica que Jameson crea un binarismo entre el primer mundo “capitalista” y el tercer mundo de “no lugar” o atópico. Aijaz propone que vivimos en un solo mundo, donde todos somos interdependientes. Es decir, el proceso de capitalismo que Jameson usa para caracterizar el primer mundo era dependiente del colonialismo e imperialismo que influía al “tercer mundo”. Para Aijaz, Europa y los Estados Unidos comparten muchos elementos, lo que produce una homogeneidad. Por el otro lado, el tercer mundo es bastante heterogéneo. De ahí que, definir una sola “estética”, como propone Jameson, es imposible. En las palabras de Ahmad: “Decir que cada texto del Tercer Mundo es necesariamente esto o lo otro, es decir efectivamente, que cualquier texto de ese espacio social que no sea eso o lo otro no es una narrativa ‘verdadera’” (Ahmad, 105). Ahmad comenta sobre lo que Jameson nombra como “contra-canon”, citando los muchos escritores latinoamericanos que aparecen en varios programas literarios universitarios (eso en 1983) al lado de escritores europeos.

Creo que Ahmad se aprovecha del ensayo de Jameson para enfocarse en problemas más generales como la crítica de la literatura internacional, pero sobre todo, el modelo de “tres mundos”. Conuerdo en que la categoría del “Tercer Mundo” de manera descriptiva en cuanto a la literatura es poco útil. No obstante, la apuesta de Jameson por la ubicuidad de la “alegoría nacional” cuando hablamos de textos de “Sur Global” nos parece certera. A pesar de su forma de generalizar sobre los países de “Sur Global”, es verdad que la recepción de estos textos en los Estados Unidos y Europa suele ser de manera alegórica, como veremos más adelante en el caso de una novela colombiana exitosa en el mercado mundial de literatura.

Un ejemplo de una novela colombiana contemporánea en el mercado mundial de literatura

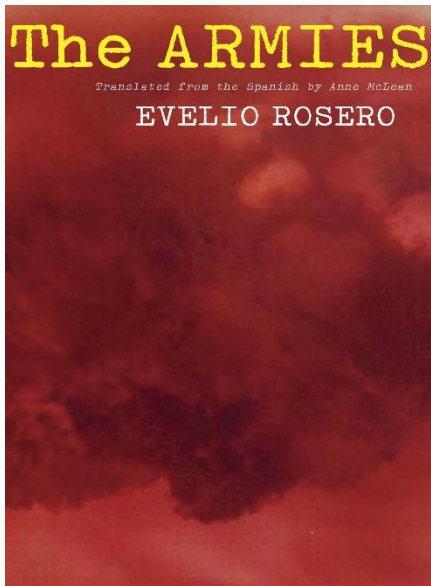
En 2006, *Los ejércitos*, novela del autor pastuso Evelio Rosero, fue publicada por la editorial española Tusquets. Después de una recepción mediocre en Colombia, tras años de escribir novelas en Colombia y ser relativamente desconocido, logró fama, gracias al “capital literario” del mercado mundial de literatura. La novela cuenta la historia de un pueblo de nombre típico (San José) en el conflicto armado, probablemente en alguna parte de la Costa Pacífica de Colombia. Sigue un día en la vida de Ismael Pasos, un profesor provinciano, ya pensionado. Sus visitas rutinarias a los vecinos se interrumpen por la entrada de varios ejércitos: guerrillas, paramilitares y el ejército del gobierno nacional. No se puede distinguir entre ellos, de donde se deriva el título de la novela. El amor cotidiano entre los habitantes que vimos en la mañana, desaparece, reemplazado por el horror y la violencia.



En la edición española el premio funciona como “agente de consagración” para vender el libro. Aunque la novela no menciona raza explícitamente la única figura de la portada es una mujer con piel castaña y pelo rizado.

La novela en España tuvo gran éxito, ganando el premio Tusquets en 2006. Tenía lo que por ejemplo los lectores españoles esperaban: una narrativa que representara el conflicto armado en Colombia. Su éxito en España garantizó la posibilidad de traducción al inglés. Una vez traducida al inglés por una traductora experimentada (pagada por la editorial) Anne McLean, gana el premio del periódico *Independent* de la literatura extranjera. Linda Grant, una de las jueces del concurso comentó, “Si alguien ha dudado si la novela colombiana aún tiene vida después del realismo mágico, ésta evidencia el poder extraordinario de la literatura de este país” (2009). Su lógica muestra exactamente lo que Jameson crítica cómo “alegoría nacional”. La novela de Rosero se presta para una interpretación representativa. El protagonista Ismael Pasos es el país mismo, víctima de los varios “ejércitos” que rompen con su paz y tranquilidad.

El premio del *Independent* (agente de consagración) creó el interés de llevar la novela también al mercado de los EE.UU. La reacción fue inequívoca:



La portada de la edición estadounidense connota una violencia casi supernatural.

la novela presentaba al lector estadounidense un momento de la violencia en el conflicto armado. La emisora prestigiosa NPR (radio pública nacional) lo nombró en su listado de la mejor ficción extranjera de 2009. En su descripción se lee: “*The Armies is a realistic account of Colombia's civil unrest told in a tense, stripped-down style.*” Otra vez, la novela es interpretada como una representación verdadera de la violencia, la violencia que espera el lector estadounidense de Colombia. Si no fuera por su habilidad de recrear una imagen de Colombia percibida por la cultura receptora, no hubiera podido haber acumulado tanto “capital literario”. Es decir, buscaba lo que correspondía a su forma de entender el país: la magia o la violencia. De esa

manera, las expectativas de los países dominantes del mercado mundial de literatura dictaron las posibles entradas temáticas para el mercado mundial de literatura.

En el caso de *Los ejércitos*, como en la gran mayoría de traducciones literarias, se hace por decisiones editoriales (cuál autor, cuál obra, etc.) (Bellos, 2012: 304). La editorial suele comprar los derechos del autor que le interese y después contrata un traductor con quien ya ha establecido una relación de confianza. Sin embargo, en el caso de New Directions, esta editorial estadounidense depende en gran parte de los agentes de “consagrar”¹⁴. Por ejemplo, el *Times Literary Supplement* es una de las pocas revistas culturales que publica reseñas de libros notables en otros idiomas. Un editor lee la reseña y si le interesa compra los derechos. Asimismo, la opinión expuesta en la reseña puede consagrar o negar la obra. New Directions, la editorial que publicó *The Armies*, tenía una relación recíproca con la editorial española Tusquets. Las dos comparten autores.

La traducción como vehículo del mercado

¹⁴ Entrevista, Septiembre 2. Biblioteca Luis Angel Arango.

Además de las expectativas temáticas del mercado mundial de literatura, también existen expectativas de la traducción. El éxito del traductor se marca en la invisibilidad de éste, según la crítica de la literatura traducida en los Estados Unidos (Bellos, 2012). Todavía se publican libros sin incluir el nombre del traductor en la portada (lo cual no fue el caso de *The Armies*). Existen muchos factores para explicar la expectativa de un traductor invisible. Sin embargo, según Casanova, la traducción accesible está más cerca del percibido centro estándar de la lengua y, por consiguiente, “universal” (como noté en el primer capítulo en las novelas del “boom” en inglés). Esto apoya la percepción de que la lengua receptora sea el centro del mercado mundial de literatura. Por otro lado, es más fácil vender una obra que se lea como universal; es decir, con una fuerte tendencia a favorecer la cultura receptora en la traducción. El lector tiene la sensación de que está leyendo algo accesible, fácil de juzgar, sin muchas más complicaciones culturales.

El éxito comercial contemporáneo de “Tranglish” (Bellos, 2012) merece una consideración particular¹⁵. Hace tiempo los escritores angloamericanos eran quienes dominaban las listas de best-sellers, pero en las últimas décadas se han diversificado las listas (Williams, 2010). No obstante, esas traducciones *best-sellers* suenan más pulidas que nunca, como si las obras fueran escritas en inglés originalmente. Las traducciones se hacen evidentes, por ejemplo, con un prefacio del traductor o con sus anotaciones al pie de página.

¹⁵ Para una discusión sobre la misma crítica hacia la traducción de escritor argentino Julio Cortazar, ver La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx (2004).

3. Los límites del mercado mundial de literatura

En este capítulo procuro mostrar la interrelación entre el poder y la publicación de una traducción literaria entre un texto de un país de “Sur Global” y el mercado mundial de literatura en inglés. Veremos cómo conceptos ya descritos, tales como el capital literario, los agentes de consagración y la alegoría nacional, funcionan en el contexto de la traducción, *Poor Kids*, *Poor Lovers* y el mercado mundial de literatura. Finalmente, revelamos cómo el mercado mundial sí limita qué se publica y de dónde.

La traducción literaria está en aumento en los Estados Unidos. Según un estudio anual de la Universidad de Rochester, cada año se publican más traducciones literarias (de 360 títulos en 2008 hasta 588 títulos en 2015). Esto se debe a la expansión de literatura traducida y a la facilidad de publicar los libros digitales, además de que las editoriales pequeñas ahora puedan encontrarse y comunicar entre ellas con mucho más facilidad que antes, en algunos casos prestando derechos de los textos fuentes, en vez de cobrarlos.

Sin embargo, la traducción literaria aún sigue ocupando un porcentaje bajo (una estimación es 0.7% (Post, 2009) de los libros publicados en los Estados Unidos. La competencia para llegar a un mercado (los libros en inglés) de lo cual para muchos escritores de “Sur Global” es una puerta para que su obra llegue a otros idiomas y países lejanos.

La confianza del autor

Por definición, el autor del texto fuente tiene que confiar en su traductor; si no necesitara confiar lo pudiera haber traducido el autor mismo (Bellos, 2012). Así mismo el traductor debe ganar esa con” fianza. Si la confianza del autor no se gana, no se puede seguir con la traducción. En este momento, el autor tiene todo el poder, sólo que necesita por “agentes de consagración averiguar esa confianza.

En mi caso, empecé a traducir *Jóvenes, pobres amantes* en septiembre de 2011 y terminé el primer borrador en diciembre del mismo año. Era la primera vez que había

traducido una novela. Por un amigo, pude contactar a Oscar, mandarlo una muestra y esperar su aprobación de mi labor.

En el caso de *Jóvenes, pobres amantes*, antes de aprobar de mi traducción al inglés, Óscar buscó a otros expertos de sus amigos cercanos, entre ellos, su hija Laia quien vive en Londres, el biógrafo inglés de Gabriel García Márquez, Gerald Martin, y el escritor barranquillero *queer* radicado en los Estados Unidos, José Ardila Manrique. Este arreglo da un poder enorme a los “agentes de consagración” en este caso. Si el autor no tuviera la confianza, la traducción hubiera terminado. Así mismo debemos analizar los criterios de cada lector.

La primera lectora fue su hija por su cercanía al autor. Si la traducción mía no pasara la prueba, por lo menos Óscar no se habría expuesto a las críticas de sus colegas, quizás por ingenuidad en confiar al traductor principiante. No obstante, Laia lo leyó y lo aprobó como lectora bilingüe. Después de la aprobación de Laia, Óscar mandó la traducción a Gerald Martin y Jorge Manrique Ardila. Manrique Ardila respondió primero, comentando a Óscar que “le gustó mucho”. Manrique Ardila conocía *Jóvenes, pobres amantes*. Entonces su criterio era qué tanto podría juzgar la semejanza entre *Jóvenes, pobres amantes* y *Poor Kids, Poor Lovers*, además de la fluidez (la domesticidad) de la versión inglesa. Finalmente, Gerald Martin terminó el manuscrito y mandó el siguiente correo electrónico a Óscar:

"Nunca terminé mi veredicto sobre la traducción de tu novela. Dudé en decir que fue excelente porque uno siempre tiene sus reservas. La mayor parte es muy buena pero es DESIGUAL (en mi percepción). Siento que necesita una revisión más por el mismo traductor o por otra persona calificada. Casi todo es eficaz e incluso muy expresivo, pero en cada página hay una o dos versiones que chocan, que no convencen. Si se lleva a cabo el proceso de limpieza que indico, será todo un éxito. Tienes dos personajes inolvidables, un narrador sutil y un final tremendamente conmovedor--que no es poco"¹⁶.

¹⁶ Correo electrónico, recibido 13, diciembre, 2013.

Vemos en el análisis de la traducción por Martin un interés en la funcionalidad del texto y la fluidez; aquello es un criterio derivado de la larga tradición del traductor invisible (Venuti, 1995), quien maneja el texto sin llamar atención al hecho de que el texto no sea sólo del autor sino de traductor también. Opinamos que los momentos chocantes en su desigualdad fueron intentos por nuestra parte de usar elementos también para preservar la otredad del texto, o cómo identificamos en el primer capítulo, la extranjería. Así que vemos dos criterios muy tradicionales de la traducción, la precisión y la fluidez (o la domesticación). No obstante, fue después de la lectura tibia más aprobatoria de Martin que Óscar, en el mismo correo electrónico, me dijo ya era “[MI] NOVELA” (2013). El hecho de haber pasado sus agentes de consagración, nos rindió el poder sobre el texto.

Sin embargo, no sé qué tanto hubiera estado de acuerdo con una traducción que subvirtiera, por ejemplo, su control del contenido de la novela, usando el “*hijacking*” una estrategia de la traducción feminista por ejemplo. Recordemos que en “*hijacking*” el traductor puede llevar el texto a estar de acuerdo con su propio pensamiento, corrigiendo Por el lado legal con autores contemporáneos su confianza suele ser la última autoridad. El autor mantiene el control de la traducción al comienzo de proceso. Más adelante, veremos ese control cambiar de manos con otros agentes.

Las becas y los premios

Dado el poco lucro que ofrece la traducción literaria, las becas y los premios ofrecen 1) capital económico y 2) capital simbólico, ambos útiles para el traductor literario. Las becas se suelen recibir en el proceso de una traducción y los premios después de publicación (como vimos en el caso de *Los ejércitos*, analizado en el capítulo anterior). Asimismo, las becas se puede pensar como un posible límite a lo se puede lograr publicar con más facilidad. Queremos analizar en qué consisten esos límites y de qué se derivan.

En este sub-capítulo queremos mostrar los discursos que *no* facilitaron la publicación de *Poor Kids*, *Poor Lovers*. Apliqué a dos becas en el transcurso de la traducción. La primera fue una beca de la NEA (El legado nacional para las artes, de EE.UU) y la segunda, una beca de la PEN (Poetas, ensayistas y novelistas, principalmente de los EE.UU e Inglaterra).

Además de esas dos, Adam Robinson, editor de Publishing Genus está considerando solicitar un estímulo del Ministerio de Cultura (Colombia) para el “fomento de autores colombianos en el exterior”.

La NEA fue establecida por el congreso de los Estados Unidos en 1965. Es la organización más grande para gestión de las artes de ese país. Su objetivo en cuanto a la traducción es fomentar la traducción de otras literaturas al inglés. Uno de los premios consiste en la distribución de una suma que oscila entre \$12.000 y \$25.000 US dólares al traductor. La NEA describe la competencia para becas como “rigurosa” y aconseja al traductor pensar dos veces si su traducción es competitiva a nivel nacional. De los mil aplicantes que reciben, aceptan menos del 5% (NEA, 2015). El comité da prioridad a las lenguas que no suelen ser traducidas al inglés, u obras nunca traducidas al inglés (NEA, 2015). El español es el idioma más traducido al inglés después del ruso, ocupando el cuarto puesto en los idiomas traducidos al inglés con más frecuencia (Index Translationum, 2014).

Cada uno de esos escritores traducidos representa efectivamente su país. Entre los becados de los últimos cuatro años, se limita a tres o cuatro traducciones de español de los poco más de quince recipientes. Tomando en cuenta la cantidad de publicaciones en español, para no hablar de lectores, es una cifra inferior a lo esperado. Así que la competencia para mi traducción de Collazos fue muy reñida. Los otros idiomas traducidos cada año —el chino y el árabe— también cuentan entre los idiomas más grandes del mundo, así que también necesitan su correspondiente en el idioma inglés cada año. Aunque NEA no publica los textos traducidos de los traductores becados por país, al examinar sólo algunos casos se observa la diversidad entre los países con el mismo idioma. ¿Por qué no todos pueden venir del mismo país un año? ¿O tres en vez de diez? Pareciera que la NEA buscara representación de los idiomas más grandes del mundo con el fin de fomentar una lectura “del mundo”. Cada novela llevaría al lector anglófono una representación de su país de origen. Nunca ha ganado el traductor de un texto colombiano en la historia de la beca. Dado eso, *Poor Kids*, *Poor Lovers* debía haber creado la expectativa de ser una novela representativa de Colombia.

Por su parte, la PEN, o Poetas Ensayistas y Novelistas, es una organización internacional que tuvo sus comienzos en Londres y Nueva York en 1922. Su relación con

los traductores literarios en los Estados Unidos es importante. Con el fin de acercar escritores del mundo, los traductores literarios también empezaron a unir fuerzas y a hacer demandas entre ellas: que sus nombres salieran en las tapas de los libros; que se compartieran algo de los derechos y las ganancias de la obra traducida. Ahora su lema es: “la expresión libre. la literatura”. En 2003, *The Translation Fund Grant* fue establecido por una donación de Priscilla y Michael Henry Heim, un ávido traductor literario (de Milan Kundera, Gunter Grass, Thomas Mann, Danilo Kis, entre otros). Su gestión procura alimentar las pocas traducciones literarias que existen en el mercado de literatura en inglés. PEN ofrece cada año entre 1.000 y 3.000 dólares para apoyar un proyecto de traducción al inglés. Sin embargo, es internacional en el sentido de que permiten entregas de cualquier país. El traductor debe explicar la importancia de la obra traducida y su hoja de vida. Así es más un premio que funciona para llamar la atención a la traducción y simbólicamente apoyar al traductor, dado el bajo monto del dinero. Se distingue de otro premio, *The PEN Translation Prize*, que se limita a sólo libros ya publicados.

Si examinamos los listados de ganadores, encontramos un fenómeno parecido a la tendencia que vimos en los ganadores del premio de traducción administrado por la NEA. Es decir, los escritores traducidos son limitados por idioma a uno por cada año de premiación. Para los idiomas más grandes del mundo (por ejemplo, el español) la competencia para conseguir una beca es aún más difícil, mientras que es muy probable que *una* traducción de estos idiomas aparezca. Los escritores por traducir funcionan de manera representativa.

Analicemos un ejemplo. El traductor de la poesía del famoso escritor chileno Raúl Zurita, Daniel Borzutzky, ganó una beca NEA en 2013, el mismo año que habíamos aplicado. Aquí hay varios factores, entre ellos, el éxito del traductor y su sujeto Zurita en los Estados Unidos (su capital literario y simbólico). El segundo factor que se puede notar en el título, *El país de tablas*; el hecho de que se traduce a ser un texto representativo para el lector angloparlante contribuye a su éxito en el mercado exterior. Cuando tenemos en cuenta que cada poema del libro representa una cárcel clandestina de Pinochet, se hace más obvio que en la traducción su función cambia a ser representativa. Traducido, no es un libro de Chile, sino es Chile en un libro. El enfoque del autor recae sobre los eventos históricos

conocidos por el lector en el exterior, principalmente la dictadura de Augusto Pinochet. *Los jóvenes, pobres amantes* no se presta para ese tipo de representaciones dada la relativa oscuridad que ocupa la Costa Pacífica colombiana en la mente del lector angloparlante.

El estímulo ofrecido por el Ministerio de Cultura muestra el otro lado del proceso. Nos permite ver qué fomenta el Ministerio de Cultura en el exterior y para qué lo fomentan. La beca para la traducción de autores colombianos en el exterior se ofrece al partir de 2013. El formulario de la beca pide, entre otras cosas, las biografías del autor y del traductor, además de una calificación de la editorial en el exterior, quien recibe el dinero de la beca para ayudar a la editorial con los tirajes. La editorial, por su parte, debe presentar un plan de negocios de la publicación, que incluya al menos: número de ejemplares, mercadeo (precio, plan de distribución y plan de difusión). En 2013, el *hit* comercial de Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*, fue becado para una traducción al árabe. Debemos notar que ese mismo libro ya se había traducido al inglés en Inglaterra con gran éxito. El año siguiente la misma editorial fue rechazada por una propuesta para la publicación de una novela gráfica sobre Gabriel García Márquez y así en 2014 las becas fueron “desiertas” por el Ministerio. Hasta abril de 2015, con la última fecha de entrega en junio, nadie ha propuesto autores colombianos para traducir.

Mientras las becas en los Estados Unidos para la traducción literaria experimentan un gran nivel de competencia, en Colombia el mismo tipo de beca es prácticamente ignorado. Esto muestra no solamente la influencia extraordinaria que maneja el mercado mundial de libros en los Estado Unidos, sino también la poca influencia sobre las decisiones sobre quién o qué se traduce en el exterior. Ni siquiera dando diez millones de pesos, el Ministerio podría ejercer la influencia necesaria para que los escritores que les interesa se publiquen en el exterior.

En la mano de las editoriales: el criterio detrás de la decisión

Más que los agentes de consagración, más que las becas, las editoriales son las que manejan y deciden qué y a quién se publica en el mercado mundial de la literatura. En ese momento, el poder sobre la llegada de *Jóvenes, pobres amantes* al inglés transfirió a las editoriales,

donde todavía se mantiene. Como vimos en el capítulo anterior, el autor o la obra debe haber ya acumulado suficiente “capital literario” para poder lograr la atención de las editoriales. Eso no es negar que el elemento temático también influye en la percepción del lector, lo cual incluye la novedad del tema. Si no es reciente, es más difícil lograr traducirlo. La novela contemporánea puede por lo menos apostar a la imagen de un país ahora, así el lector estará al día con los asuntos de tal país. Además, como vimos en el modelo de Pascale Casanova, la novedad también ofrece nuevas técnicas que puede apropiarse el mercado mundial (Casanova, 2001).

No obstante, en el caso de *Jóvenes, pobres amantes*, el contexto es distinto. Su lugar (Buenaventura en 1958) no es conocido por el lector de la editorial. La posibilidad de Toño, el subalterno negro, no coincide con el discurso de la “colombianidad” para el lector angloparlante (este discurso es un tema demasiado grande para elaborar en este trabajo de grado. Basta dar unos ejemplos quizás más conocidos, como un lugar mágico o un lugar peligroso por el narcotráfico). En algunos casos esos discursos que manejan en el mercado mundial de la literatura son tan fuertes que tienen influencia no sólo en el mercado de la literatura nacional, el cual no se limita únicamente al éxito literario, como es el caso de Evelio Rosero examinado en el último capítulo, sino también en la forma en que los ciudadanos del propio país se conciben (Vich, 2009). Realmente, *Poor Kids, Poor Lovers* enfrenta muchas desventajas insuperables, todas muy lejos de la cuestión tradicional de la “calidad” de la traducción.

Los dos, el autor y el traductor, imaginamos que Óscar, dados todos sus años en el mercado de libros en español, tendría más acceso a la posibilidad de publicación. Encontramos casi el opuesto. Si el autor mismo estaba solicitando la editorial, el acto era interpretado como de desesperación por parte del escritor, sobre todo de un país con menos “capital literario” del “Sur Global”. Creemos que eso pasó dos veces. La primera fue con la University of Texas Tech Press. Óscar usó un contacto que nunca le respondió sobre el tema. La segunda fue por una editorial inglesa, sugerida por Gerald Martin, *Serpent’s Tail*. Óscar recibió el siguiente correo electrónico de Hannah Westland, editora:

Hi Óscar,

I'm sorry you had to chase me about this. I really enjoyed your novel but I'm afraid don't think I can offer to publish it on the Serpent's Tail list. We have a small list and are only able to take on very few new books each year. I'm sorry to disappoint and hope you find a home for the book elsewhere.

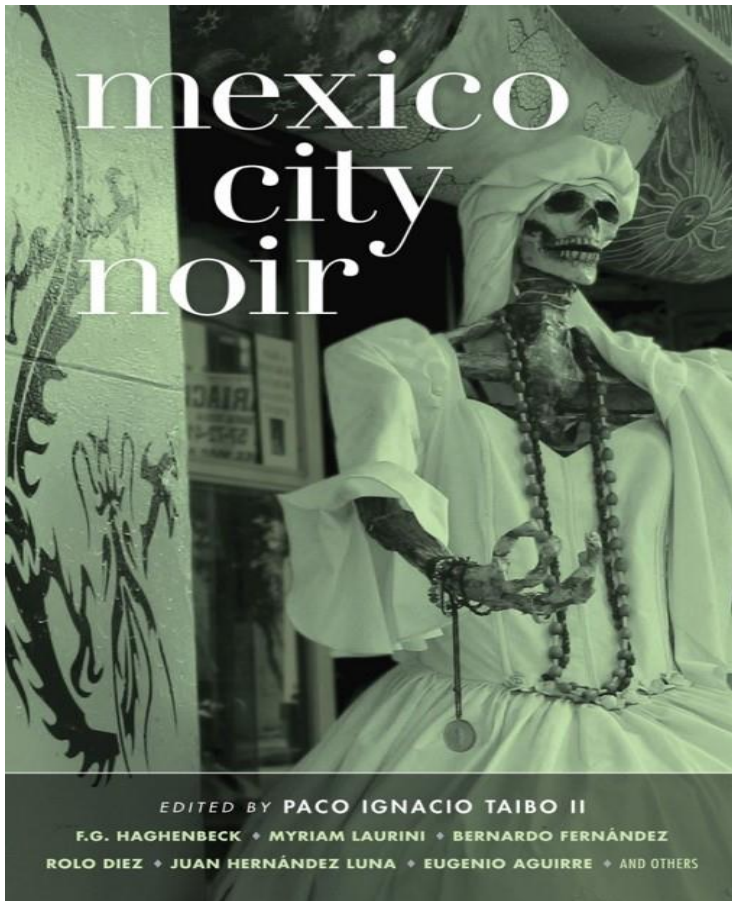
All best,

Hannah¹⁷

Como vimos en las becas y los premios de traducción literaria, la competencia para entrar en el mercado de literatura traducida en inglés está reñida. Publicando traducciones desde 1986, la editorial Serpent's Tail describe su colección como “edgy” o provocadora. La única novela de Colombia que ha publicado desde entonces es una traducción de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, una novela que se trata de la violencia en Medellín en los años 90. Esta novela cabe perfectamente dentro de una “alegoría nacional”. La novela es representativa del país, ofreciendo al lector anglófono una forma de afirmar las noticias que se le llegan y una manera de verlas “de cerca”, en primera persona. Además, la tapa de libro explica que Vallejo es “el primer autor que rompiera con el realismo mágico”. Definitivamente, como Vich propone, el mercado de literatura internacional prefiere mirar a Latinoamérica como algo “mágico” o como algo “violento”. *La virgen de los sicarios* encaja en esa agenda ideológica.

Por sugerencia de Jorge Manrique Ardila y por sugerencia nuestra, proponemos la publicación de *Poor Kids*, *Poor Lovers* a *Akashic Books*. El eslogan de Akhasic Books es “la inversa hidalguización del mundo literario”. Muchos de sus libros apuntan al mercado predominantemente afroestadounidense de “literatura urbana”; es decir, los autores afroestadounidenses escribiendo para un mercado afroestadounidense. Lo mismo podríamos decir de sus libros *queer*. Sin embargo, la serie más exitosa de Akaschi es “noir” o ficción policíaca. Cada libro en la serie se enfoca en una sola ciudad y compila textos sobre esa ciudad, solicitando a los escritores del país anfitrión. El único libro colombiano traducido que tiene en su catálogo es *Bogotá Noir*.

¹⁷ Correo electrónico recibido el 14 de abril, 2014.



En la portada de esta serie se nota la combinación de las expectativas de la magia y la violencia en el mercado.

Aunque aún no se haya publicado, dado que la serie presenta historias policíacas basadas en la ciudad escogida, podemos asumir que son cuentos de crímenes en Bogotá. Otra vez, encontramos la tendencia de la literatura colombiana como representación de violencia. ¿Será casualidad que el único libro traducido colombiano pertenezca a esta tendencia? Vale destacar también que la editora de ese volumen, Andrea Montejo, es un agente literario colombiano radicado en los Estados Unidos. Ha trabajado con la editorial multinacional HarperCollins. Se enfoca en traer autores latinoamericanos al mercado de literatura traducida al inglés. Los autores de *Bogotá Noir* tendrán que entrar por la puerta de la violencia para poder lograr lectores no hispanoparlantes.

Meses después, descendiendo de la jerarquía de editoriales (por prestigio y simultáneamente el volumen de sus tirajes) llegamos a mandar el manuscrito y la carta de

introducción a la microeditorial Ox and Pigeon. Según su página, su meta es “usar la accesibilidad y conveniencia de la publicación digital para compartir la obra de buenos autores de todas partes del mundo y complementar la producción con libros y revistas impresas”. Partimos de la noción de una traducción prestigiosa de gran alcance, apostando por una nueva editorial de libros digitales. Además, su único enfoque fue la literatura traducida. El año pasado publicaron su primer volumen, *Dead Stars*, una novela del autor chileno Alvaro Bisama. Es, según su página de internet: “una historia cuyo fondo es Chile en la transición a la democracia después de décadas bajo la dictadura de Augusto Pinochet”. La historia se trata de una pareja conversando en un café, esperando que se abran las oficinas gubernamentales para divorciarse. Sin ir a más profundidad, da la impresión de que la novela se presta para presentar una “alegoría nacional”.

La respuesta que recibimos de Lucas Lyndes, editor y traductor, confirma esa actitud frente a la traducción literaria:

“For my part, I was familiar with Collazos by name only, but I've always equated him in my mind (maybe wrongfully?) with someone like Oswaldo Reynoso here in Peru, i.e., politically and socially conscious literature from the '60s. I've gone back and forth about translating Reynoso myself, but I always end up doubting whether a lot of the power of these authors might be lost on those from other cultural backgrounds, particularly in the case of those works not written in the last ten or twenty years, i.e., from a time before many potential readers were even born. That's not to say that I wouldn't love to publish work of that sort (I'm all for pushing readers to go look stuff up and learn about context that may not be explicitly provided in the book itself, as is the case with Álvaro Bisama's *Dead Stars*, I think), but it's certainly a very tricky balancing act.”¹⁸

Miremos los conceptos detrás de su rechazo. Asume que los lectores (jóvenes, por cierto) desean una novela que represente asuntos sociales del día para entenderla. Los eventos en el pasado son más difíciles de vender a esos lectores porque en parte los eventos

¹⁸ Correo electrónico, recibido 3, mayo, 2014.

“ocurrieron antes de que estos jóvenes nacieran”. Según esa definición, la novela en traducción debe presentarle al lector un contexto histórico del presente. Si no es en el presente, la alegoría nacional no funciona. Uno ya no estaría leyendo una novela sobre Colombia (que representa el estado actual de Colombia), sino sobre el pasado de Colombia. En todos estos casos, como indica Jameson, la novela o el libro de poesía se lee como periodismo, sólo con un elemento ficticio. ¿Qué tanto sirve una denuncia antigua? Sigue esa lógica. Es esa lógica que llevó a Lucas de Ox and Pigeon a rechazar esta traducción.

Subvertiendo las alegorías

Si, como propone Lucas, al lector se le dificultan los contextos sociales extranjeros en el pasado, ¿qué pasa cuando los discursos sobre la nación no coinciden? O si queremos ponerlo en términos jamesonianos ¿qué implicaciones hay cuando la alegoría nacional no corresponde al discurso ya formado sobre la nación? Aquí la nueva categorización de Óscar Collazos como afrocolombiano es importante. Si aceptamos que la literatura afrocolombiana era realmente invisible dentro del país, ¿cómo puede un lector extranjero contextualizarlo?

Quizá el lector extranjero no sea tan ingenuo. Examinemos el caso del cuento “El lento olvido de los sueños” de Óscar Collazos, cuya traducción fue publicada en la revista estadounidense *Spoila*. En este caso, el traductor tuvo más poder porque el traductor fue solicitado por un texto y no viceversa. Escogimos un texto que habíamos leído hace años y que Óscar me recordó en nuestra conversación. Me dijo que describió su ambigüedad frente al tema de la raza y en específico, a la negritud.

Además del poder de escoger el texto, en este caso fue solicitada una introducción al texto. Según Spivak, la introducción para el traductor es clave para poder aseverar su forma de entender el texto (Spivak, 1992). También, visibiliza al traductor y recuerda al lector que el traductor interpreta cuando traduce. El lector sabe que no está simplemente leyendo el autor en otro idioma, sino que está leyendo una interpretación de aquel lector. Recordemos que Louise von Flotow identifica esto como un elemento en la traducción feminista. Para ella es una intervención para conextualizar el texto.

En nuestra introducción al texto escribimos el siguiente prefacio:

“‘The Slow Forgetting of Dreams’ is set in Buenaventura, a port town on the Pacific Coast of Colombia. Today Buenaventura has the highest homicide rate of all Colombia. Óscar however lived there in the 1960’s, before the drug trade transformed the peripheral maritime city into a war zone. Buenaventura is predominately Afro-Colombian, a group largely unknown in matters of national culture until recently. As a result there is little written about this city, this time period or its people. When I met with Óscar we discussed some of the ways Collazos’s writing cleverly deals with the ambiguity of racial identity; he mentioned this short story, among his first.”

Aquí historizo la violencia en Buenaventura y explico que esta novela claramente no se trata de eso. En vez de esencializar la zona o sus habitantes, muestro una causa para su violencia –por cierto, una causa externa: la demanda estadounidense de drogas ilícitas. Además,, no presento a Óscar como alguien representativo, sino como un autor que trata el tema de la ambigüedad de la identidad en dicho lugar.

En el siguiente párrafo escribo:

“Óscar is not necessarily considered Afro-Colombian; Óscar himself doesn’t. Nevertheless, he was included in a recent anthology of Afro-Colombian authors. When I asked him about some themes that might be considered Afro-Colombian in his work, he mentioned James Baldwin. Not only did he admire the translations of Baldwin’s writing that appeared in the 60’s but he also developed a personal relationship with the author while he was living in Europe.”

Menciono pero también cuestiono su pertenencia a la identidad “afrocolombiana”. Reconozco que Óscar mismo niega esa categorización. Sin embargo, en cuanto a sus influencias, noto su relación con el autor afroestadounidense *queer* James Baldwin. Esto muestra la complejidad de su identidad y su obra, una complejidad carente en su presentación en la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

“Unlike the segregated United States that Baldwin addressed, Collazos experienced the complexities of race as a child in the ethnic potpourri of Buenaventura. Perhaps that’s why in this early work we find many themes one might expect to find in American fiction in the 1990’s. In that sense this story is at once from another time and place and ahead of their time. Like so many writers Óscar quickly grew tired of writing about what he knew, and while his new work has brought him praise and success, it are these early works that I most enjoy reading and working with. So much of translation and its industry are concerned with the new. Sometimes the new was already there, a long time ago, only that no one from this language was there to read it.”

Invierto la categorización que hace la Biblioteca de la obra de Óscar como afrocolombiana y, por consiguiente, un producto “natural” o algo sólo de protesta de un grupo invisible. De hecho, en vez de pertenecer al pasado, mantengo que la obra vieja de Óscar pertenece al futuro de la literatura estadounidense. Además critico la obsesión por parte del mercado por lo nuevo (nuevos autores, nuevas técnicas, etc.). Propongo que el acercamiento de Óscar a temas de una sociedad multicultural (con toda la complejidad de la desigualdad que suele conllevar) lo califica como vanguardista.

Asimismo, empoderar al traductor permite subvertir las normas establecidas sobre el país desde el “centro hegemónico” (Vich, 2009). En el siguiente capítulo veremos cómo el traductor también puede empoderarse, usando técnicas no ortodoxas de la traducción, principalmente las estrategias de la traducción feminista.

4. El empoderamiento del traductor

“The fact that I / am writing to you / in English / already falsifies what I / wanted to tell you. / My subject: / how to explain to you that I / don’t belong to English / though I belong nowhere else.” Gustavo Pérez Firmat, el epígrafe de *Drown* por Junot Díaz

En este capítulo deseamos destacar la importancia de las técnicas de traducción para subvertir el poder sobre una obra traducida, en este caso, la traducción de *Jóvenes, pobres amantes*. Ya hemos visto cómo la introducción de un traductor puede servir para historizar un texto del “Sur Global” frente al mercado mundial de la literatura. Asimismo, el traductor puede hacer su intervención visible y romper con la idea de que esto es la misma obra, sólo que en otro idioma.

Sin embargo, existen otras estrategias mucho más astutas, que en vez de enfrentar a la autoridad de la editorial del autor, subvierte su poder sobre la obra. Para entender mejor el poder de estas técnicas, debemos primero descartar las concepciones ortodoxas de la traducción. Entre los conceptos por eliminar se cuentan las analogías entre idiomas, las aporías entre idiomas, la dicotomía de lo doméstico y lo extranjero, la esencialización de idiomas. Queremos aquí usar el caso de esta traducción para promocionar las estrategias que se pueden utilizar. En cuanto al estilo aquí también cambiaremos de plural mayestático a la primera persona. Quiero subrayar las posibilidades del poder de un solo agente adentro de la jerarquía que sobre el curso de este trabajo hemos examinado. Para hacer esto es necesario mirar la obra en detalle.

La raza traducida

Al traducir la raza, cuestionamos su propuesta objetividad. Es decir, al buscar equivalentes se ve que no hay equivalentes, dada la historia particular de los dos idiomas. Puede que el autor o la editorial no acepten que la raza sea “significante flotante” (como famosamente propuso Stuart Hall); sin embargo, el traductor puede actuar de manera tal que la raza sea representada así en su traducción, sin que se den cuenta.

En el caso de esta traducción, he evitado una lógica de analogías entre culturas; una que valga decir que está implícita en términos tales como “afrocolombiano”. A su vez, he resistido presentarlos simplemente como “colombianos”. En los Estados Unidos se ha racializado la etnicidad que se suele asociar con una nacionalidad (Grosfoguel, 2004). Es decir, se habla de “el colombiano” como si fuese una raza en sí. Se puede extender la noción de una alegoría nacional a este concepto de la nacionalidad. No obstante, el traductor puede cambiar esas esencializaciones percibidas. Es precisamente la invisibilidad del traductor que facilita pasar por debajo de las narices del autor y de la editorial; no sabrán cómo el traductor llegó a sus decisiones; sólo verán el producto final.

En el caso de *Poor Kids, Poor Lovers*, la norma en traducción hubiera sido buscar equivalentes de los términos raciales en inglés. Las categorías raciales más normativas en inglés se pueden resumir en la dicotomía de “white” y “black”, además del más reciente fenómeno de la nacionalidad racializada (i.e, “Puerto Rican” o “Mexican”) (Grosfoguel, 2004).

No obstante, la raza en Colombia se define en gran parte por su espacio, o por regiones. Aunque no estoy seguro de que Óscar esté de acuerdo con esa práctica, es precisamente la rigidez frente al espacio racializado lo que Óscar negó en la entrevista publicada por el Ministerio de Cultura sobre la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Recordemos que Óscar comenta, “Pero hay una cosa también: Bahía Solano no es una topografía cultural afro; fue originalmente indígena. Bahía Solano fue el centro de inmigraciones que venían del Río San Juan y del Río Atrato, porque eso se iba a convertir en un puerto internacional, uno de esos proyectos que nunca se hacen. Y yo soy el resultado de una migración, de un caleño que se encuentra con una chocoana”¹⁹. Para Óscar, el Chocó es un socioespacio marcado por diferencias tanto “indígenas” como “negras”; además, es una zona marcada, como cualquier espacio, por migraciones y movimientos sobre el curso del tiempo. Su literatura muestra lo mismo. Sus primeros acercamientos a la vida urbana en Buenaventura, donde el autor pasó su adolescencia, muestran un espacio urbano no solamente negro, dividido por clase-raza-género, aunque unido por una noche

¹⁹ 2014. “Las geografías de la nostalgia, la melancolía y los cuentos itinerantes, entrevista por Juan Pablo Angarita”, Accedido 22, septiembre, 2014, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/cuentos-escogidos-collazos/entrevista>>

carnavalesca. Es decir, los personajes “afro” aparecen de manera no homogénea. Es esa complejidad la que rompe con los esencialismos. Las luchas de Toño en *Jóvenes, pobres amantes* afectan directamente al protagonista de clase media. Su noche carnavalesca muestra en el fondo la interconectividad de todos los habitantes de Buenaventura.

Para entender mejor la función de la raza en esta narrativa, debemos repasar algunos momentos claves en la novela. En *Jóvenes, pobres amantes*, el protagonista llega a conocer a un subalterno ‘afro’ quien cambia su manera de entender Buenaventura y otros espacios percibidos. Su noche de rumba con Toño y “La Loca” lleva al protagonista a rechazar la sociedad que percibe. Ve una nueva interconectividad entre los habitantes, desde el más bajo (“La Loca”) hasta el más poderoso (el cura). Por eso, en la novela escuchamos términos como “negro” “indiada” y “chola”.

La novela polemiza la identidad del protagonista de clase media y “blanco” durante los años cincuenta. Después de robar los “pienrieles” del protagonista, Toño Díaz, un “negro” de la calle, lo invita a un partido de fútbol en la playa. Ese juego termina en una orgía juvenil de los equipos con “La Loca”, enamorada del juvenil y cruel Toño. Entre tardes hogareñas con su abuela, de visita desde un pueblo ‘indígena’ en el Pacífico, el protagonista aprende de Toño cómo beneficiarse de los marineros gringos y turistas. Eso incluye esperar los almuerzos extraños con manzanas que tiran desde los cruceros “gringos” y llevar a los marineros a los prostíbulos del vecindario para cobrar una propina.

Para una novela en muchos sentidos antirracista, la compleja planeación del espacio racializado es importante y así se convierte en un detalle que no puedo dejar perder de vista al traducir. Generalmente la ‘raza’ en *Jóvenes, pobres amantes* se entiende como una identidad geográfica e identidad física.

La dicotomía racial geográfica del altiplano-tierra caliente se evidencia sobre todo en figuras de autoridad en la novela. Desde el primer encuentro con Toño se nota la presencia de turistas del altiplano. En otra ocasión Collazos emplea la geografía como parte de la descripción del Señor Martínez maestro de “una escuela de pueblo en el más miserable caserío de la cordillera” donde trabaja hace “veinte años como maestro rural”. En la descripción del profesor de historia y su estadía como miembro de la iglesia, recuerda al

sacerdote: “Su seminario estaba en una encumbrada montaña de los Andes, de ríos gélidos y amaneceres neblinosos... Los ríos tropicales eran un paraíso incanjeable” (Collazos, 1984: 72). Ellos pertenecen al altiplano según el discurso racial nacional (Arias, 2005) y no pueden acostumbrarse a su ambiente actual donde sus fallos son provocados por el espacio. Sin embargo, vemos otros personajes que cambian con las diferencias de sus alrededores.

Las castas se presentan sobre todo en las descripciones de “La Loca”, un personaje subalterno, en la intersección de clase-raza-género. Habitando una choza en una parte de la ciudad que se inunda con las subidas de mar, con un padre ausente y abusivo (así lo deduce el narrador), es más dominada que Toño, quien vive en la calle. En buena parte, su posición se deriva de la sociedad machista que la rodea. Además, “La Loca” es una mujer “pública”, que pasa largos ratos en la calle y hasta acompaña al protagonista y a Toño a un burdel. Ella es quizás el personaje más complejo de la novela; sin embargo, como la identidad es un acto de violencia epistémica (Spivak, 1995), los demás le dan una identidad bastante limitada. Toño abusa de ella verbalmente con insultos racistas como “indiada”. En otro caso, el señor Martínez habla de su atracción por la “chola”. Ahora, abarcamos la tipología racial, puesto que el sistema de castas borbónicas que se usa en la novela es distinto a la dicotomía blanco-negro del colonialismo anglosajón.

Ahora bien, los términos raciales como “negro” o “blanco” significan cosas distintas sobre varios espacios, incluso del mismo país (Restrepo, 2004). Traducirlos por equivalentes literales “*black*” o “*White*” es, por lo menos, cuestionable. Las geografías racializadas forman parte de la caracterización del autor. Una forma muy radical de traducirlas tal vez sea transformar la dicotomía altiplano-tierra caliente por norte-sur en los Estados Unidos. Sin embargo, no parece un punto tan importante en la narrativa para justificar un salto tan radical del texto. El lector en la cultura receptora quizá podrá deducir ese binarismo por sí mismo. Por ejemplo, todas las figuras de autoridad, profesor, sacerdote, vienen del “altiplano”.

Aunque la norma para entender la raza ha sido “*white*” y “*black*”, como traductor pude también aprovecharme de las categorías subalternas de raza en los Estados Unidos. Fue la novelista afroamericana, ahora canónica, Zora Neale Hurston, estudiante del antropólogo Franz Boas, quien documentó las categorías raciales entre afroamericanos por

primera vez. En su índice de expresiones de Harlem incluye el “color scale” que ella define como “high yaller, yaller, high brown, vaseline brown, seal brown, low brown, dark brown” (Hurston, 1942). De los otros términos raciales en su índice, muchos ya son anticuados como “Pe-ola: a very white Negro girl” o “Eight-rock: very black person” (Hurston, 1942). Dentro de esa lista, podríamos añadir otros términos usados hoy para describir personas cuya apariencia se considera que desciende de negro e indígena, denominados como “redbones”. El término “redbone” según el Oxford English Dictionary es “*A person of mixed racial descent, spec. one believed to have a degree of North American Indian ancestry and regarded as belonging to a distinct social group*”. La primera vez que se hizo referencia impresa al término "redbone" fue en una publicación académica de medicina de 1896, en Carolina del Sur, que en esa época era un estado mayormente afroamericano (Censo de EE.UU, 1900), con la excepción de doscientos “whites”.

Vale decir que los escritores afroamericanos como Hurston, Langston Hughes, Richard Wright y James Baldwin vieron cómo sus cuerpos fueron percibidos de distintas formas dentro del socioespacio, no sólo dentro de los Estados Unidos, sino también en el exterior. Como intelectuales afroamericanos tuvieron la oportunidad de experimentar varios constructos raciales en el mundo. Langston Hughes no sólo observó la raza en el sistema mundial capitalista, en la Unión Soviética, donde se identifica con un Tajik; además lo observó en el imperialismo-racista japonés y en el Caribe, donde no le fue permitido ir a ciertas playas. Además, vio cómo su padre, un afroestadounidense trasladado a México, podía a veces pasar por mexicano, pues su fenotipo, junto con su nacionalidad, seguramente marcada por su acento, en esa época fueron interpretados de otra manera (Hughes, 1956). Hurston en su tiempo en Honduras como antropóloga pensó que la consideraban una “mestiza” (Hurston, 1977: 306). Y en Jamaica, la calificaron como “*coloured*”, aunque ella insiste en calificarse como “Negro” (Hurston, 1977: 228). A pesar de esas diferencias, ella, como los previamente mencionados, pensaba que el racismo era no sólo internacional, sino además parte del imperialismo (Hemenway, 1977:287). Richard Wright, como miembro del congreso pan-africano, encabezado por el martiniqués Aimé Césaire, entendía su actividad política, y su exilio, como parte de una lucha antiimperialista unida con la de la India en esa época (Césaire, 1950).

Esos significados raciales “trasplantados” figurativamente no son análogos y no deben serlo; no obstante, dejan que el lector angloparlante pueda reconstruir un nuevo socioespacio racializado. Buenaventura en los años cincuenta trasladado al Sur de los años cincuenta bajo las leyes Jim Crow (leyes abiertamente racistas, forma autóctona de apartheid, e implícito apoyo jurídico a los linchamientos públicos de afroestadounidenses) sería simplemente imposible. Por eso decidí emplear otro sistema de tipología para listar los casos citados.

En cuanto a los momentos de claras diferencias culturales marcadas por la geografía (el Señor Martínez, el sacerdote), pensaba que el lector podía deducir que sus respectivas regiones, aunque no las conociera, debían pertenecer a gente con más prestigio. Ambos personajes son figuras de poder, aunque sea en la escala de una ciudad pequeña. El hecho de que los dos sean “blancos” podría llevar al lector a pensar que los oriundos de sus respectivas regiones tienen más poder. Así, no es tan difícil resolver cómo se definen los términos de “raza”.

Fig. Algunas traducciones de términos raciales

Texto Fuente	Texto Receptor
“Al fondo una mulata pegándole al bailoteo” (80).	“ <i>In the background a mulatto woman was dancing</i> ” (53).
“Estás loco – dijo el muchacho negro que era Toño al muchacho blanco que era yo, sin ser del todo blanco” (57).	“‘ <i>You’re crazy,</i> ’ said the black boy that was Toño Diaz to the white boy that was me, without being entirely white” (33).
“Me caés bien. No creás que lo digo por los trapos” (63).	“ <i>Say, I like you. Don’t go thinking I’m just saying that because of the threads</i> ” (38).

<p>“...solo vi saltos circenses: una chola meciéndose como nadie jamás podía haberse mecido sobre un negro; el negro ahuevado por el ritmo de la chola” (67).</p>	<p><i>“I could only see their acrobatics: a redbone riding like no one has ever ridden a Negro. The Negro looked punch-drunk from her rhythm. Booty moving” (40).</i></p>
<p>“Vos te callás, gringa india freno hepática.</p> <p>- Se callará tu madre, negro asqueroso – respondió ella. Esta haciéndose la loca.</p> <p><i>Tank you, darling – dijo él” (70).</i></p>	<p><i>‘You shut up, you psycho india gringa.’</i></p> <p><i>‘Your mother, you disgusting nigger,’ she replied. She was doing her La Loca act.</i></p> <p><i>‘Tank you, darling, ‘ he said” (45).</i></p>
<p>“Hay que ser morocho para esos trotes – confesó el profe, a manera de reflexión” (90).</p>	<p><i>“‘You have to be a blackie for those moves, ‘ teach confessed to me, reflecting on the dance” (65).</i></p>

La raza entre fronteras

Como veremos más adelante también, las estrategias tradicionales de la traducción asumen una exclusividad mutua entre idiomas. No obstante, como Toño emplea varios insultos raciales para describirla, ofuscando cualquier “raza” objetiva, quería mantener esa misma ambigüedad. Por eso, usé en otras instancias “India” por “Indiada”. Y para la palabra cholada al fin opté por usar “chola”, un término que se usa en inglés. En mi estimación connota menos una ascendencia “india” y más una distinción de clase baja. No obstante, según el diccionario Random House de inglés, la palabra entró al idioma a mediados del siglo XIX. Significa “*a teenage girl who associates closely with a gang of cholos or is the girlfriend of a cholo*”. “Cholo” en este caso se refiere a un niño chicano (o mexicano-estadounidense) que se asocia con pandillas.

El lector sabrá que no pertenece a un niño chicano. Por el mal uso de la palabra llegamos a una definición nueva. Louis von Flotow menciona esa técnica – la re-definición de palabras o neologismos en su ensayo "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". Según von Flotow, la re-definición de palabras en el idioma receptor permite el traductor de crear nueva énfasis en el idioma donde anteriormente no hubo (Flotow, 1991). Por ejemplo, he traducido “indiada” y “chola” como “*redbone*”, un término aún en uso, al igual que “*high yellow*”, además de incluir “chola” en su forma original, ahora una palabra también aceptada y usada en inglés, sin embargo de otra manera. Usar las palabras en un contexto y de una manera inesperada por parte de lector libera su significado de las expectativas del lector extranjero.

La traducción fronteriza

En el primer capítulo, hablamos de la dicotomía entre una “domesticación” y una “extranjerización”. “Domesticar” un texto se refiere a una traducción que intenta sonar como si fuera originalmente del idioma meta. “Extranjerizar” un texto es cuando el traductor hace que la traducción sea claramente de otro idioma, o que suene “extraño”. Sin embargo, esta dicotomía tan prevalente en la tradición tradicional asume que los idiomas son mutuamente exclusivos. Es inglés o es español. Tal como experimentamos el puerto de Buenaventura en la novela, una mezcla de idiomas y culturas, lo traduje.

La mezcla de inglés y español en sí no es nada nuevo. Se encuentra el uso de estos dos idiomas en la literatura de los modernistas, empleando el inglés en textos escritos en español además de francés. Las razones de esta relación particular son variadas. Quizá la más obvia es el predominio de inglés como idioma global, apoyado por la influencia de los Estados Unidos como eje central hegemónico de la economía global. La otra consecuencia de esa influencia (la invasión de México, Cuba, varios sitios en Centroamérica y el Caribe) es el aumento en los hispanoparlantes entre sus ciudadanos. El país cuenta con tres canales nacionales en español, sin contar las docenas de canales de cable y miles de emisoras en español. Cuando Gloria Anzaldúa escribió, *Fronteras/Borderlands*, basado en su experiencia viviendo en una frontera entre los Estados Unidos y México, esas “fronteras”

(en el sentido literal) se limitaban a la frontera sur de los Estados Unidos. Define a los que viven en estas fronteras así: “*They can create their own identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves—a language with terms that are neither español ni inglés, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two language*” (1987:76).

Hoy la población que vive entre una frontera estadounidense y una frontera hispanoparlante es enorme, más de 30 millones de personas. El canon estadounidense ya incluye escritores que escriben en versiones de “espanglish”. Por eso, la adopción del modelo de Anzaldúa del “pensamiento fronterizo” parece tan pertinente para salir de estos esencialismos de idioma tan presentes en el mercado mundial de literatura.

En *Fronteras/Borderlands* Anzaldúa, usando el caso de su propia vida, muestra cómo las identidades esencialistas no pueden definir su vida. En términos identitarios es mexicana, chicana, estadounidense, lesbiana. El cruce entre esas identidades a veces cancela una. Por ejemplo, ser chicana no es compatible con ser lesbiana. El resultado de esa paradoja, es lo que ella llama el “pensamiento fronterizo”. Para lograr pensar así, el primer paso es reflexionar sobre nosotros mismos para trazar los varios discursos que nos han formado. Conscientemente, el sujeto rompe con estos discursos para crear nuevos “mitos”. En fin, el “pensamiento fronterizo” resulta en “un cambio en nuestra manera de pensar, en nuestra forma de ser y nuestra comportamiento” (1985:104). Anzaldúa se refiere más a un proceso personal, pero para ella el habla también es importante en este nuevo sistema de comunicación, uno que no sea dos idiomas, sino un idioma entre los dos, “ambos”.

En la traducción de *Jóvenes, pobres amantes* encontré muchas de las mismas fronteras. Es una obra afrocolombiana, latinoamericana, vallecaucana, escrita en español, ahora traducida al inglés. No puede ser por ejemplo vallecaucano y escrito en inglés si aceptamos esas etiquetas como esencialismos. Por eso, resulta ser tan fructífero traducir en la frontera de los dos idiomas, en vez de entre ellos. Estos dos idiomas comparten mucha historia, con muchas relaciones directas. Pretender que el lector angloparlante no tiene un conocimiento básico de español es ingenuo. ¿Por qué no usar algunas de las mismas palabras de Óscar con las mías en inglés? O en otros casos ¿Por qué no usar palabras de español más conocidas por anglopartes?

En un caso dejé la palabra “montañas” en español para indicar al lector un significado distinto a la misma palabra en inglés, “mountains”. Otras veces, en vez de usar “India” cambié el vocablo por “india” con la intención de que lector viera que la categoría racial en Colombia era distinta a lo que significa “India” en inglés. Buscando también evitar confusión con el subcontinente asiático, India. Lo que más me satisface de esta estrategia es mostrar que esas categorías no son raciales, no son esenciales y así no son traducibles tampoco, dadas sus historias distintas.

Texto Fuente	Texto Receptor
“Cuidado, so maricón, que lo atropella un carro! – fue la primera cosa que le escuché en una mañana de 1958” (13).	“ ‘ <i>Look out, maricón, that car’s going to run you over!</i> ’ was the first thing I heard him yell, that morning in 1958, leaving the movie theater” (2).
“Si no tenés lana, dejáme los zapatas – me estaba proponiendo” (9).	“ ‘ <i>Or you can just give me your pinrieles, ’ he proposed</i> ” (3).
“No te molestés. Yo te los quito para que no vayás a decir que te hice pener en cuatro patas. Yo no humillo a nadie” (15).	“ ‘ <i>Don’t bother. I’ll take them off for you. This way you don’t go around saying I made you get on all fours. I don’t humiliate nobody, hermano</i> ” (3).
“¡A la Loca, carajo! ¡Agarren a esa india asquerosa!” (19).	“ ‘ <i>Get that loca, dammit! Catch that nasty india!</i> ’”

	<i>some exuberantly cried out”(6).</i>
“ ‘ <i>Son of...</i> ’, intentó decir decir la Americana y su acompañante la contuvo” (27).	“ ‘ <i>Pu-to...</i> ’ <i>she tried to say. Her companion contained her. ‘Be quiet,’ she whispered</i> ” (12).
“No tengo lana – dijo ella -. Juegan ustedes” (36).	“ ‘ <i>I don’t got no lana,´ she said. You-all play</i> ” (15).
“...juez o inspector, el culpable de que lo hubiesen dejado ocho días a la sombra” (44).	“... <i>the judge or detective whose fault it was that he had been a la sombra for eight days</i> ” (24).
“Estaba yo prendiendo mi cigarrito de marihuana, <i>brother</i> , cuando el man ese se me cruzó. El del baile, ¿sabe? No dijo nada: me zampó unas cuantas puñaladas, no me dio tiempo de revirar. ¿sabe, <i>brother</i> ? A mansalva. Esta loca asquerosa lo vio. No te pongás así, vos sabés que te aprecio – dijo Toño” (144).	“ ‘ <i>I was lighting a joint, hermano, when that tipo walked by. The same one from the dance, remember? He didn’t say anything. Just came up and stabbed me a bunch of times. He didn’t give me time to go nutty, you know, hermano? Right there. This crazy nasty bitch saw it. Don’t be like that, you know how I appreciate you,’ Toño said</i> ” (104).

Traducir el english al English

Como hemos dicho, el español y el inglés comparten muchas fronteras. No es distinto en el Buenaventura de *Jóvenes, pobres amantes*. En el texto fuente, el personaje Toño le gusta mostrar su manejo de inglés quizá por el estatus de aquel como idioma de prestigio y dinero. No obstante, como en otros países, se adoptan palabras comunes del inglés, en este caso la palabra, “*brother*”. ¿Cómo iba a señalar al lector angloparlante que el personaje realmente estuviera usando inglés, no por la convención de la traducción? En este caso, asumí que muchos lectores angloparlantes han escuchado ese tipo de apropiaciones del español al inglés. Pero si cabía alguna duda, decidí dejar la palabra marcada por una característica típica de la dificultad que muchos no angloparlantes enfrentan con los consonantes “th” (antiguamente una letra en inglés como idiomas escandinavos). El resultado es que en vez de decir “brother”, Toño dice “broder”. En otras ocasiones, opté por una técnica cuando un personaje hispanoparlante habla en inglés, invierte la relación y escribe la palabra en español en su traducción en inglés. Usé esta técnica, al final del libro cuando Toño se muere. Repite la palabra “brother” varias veces. Decidí en este caso usar “hermano” en itálicas en inglés: “*I was lighting a joint, hermano, when that hombre walked by. The same one from the dance, remember? He didn’t say anything. Just came up and stabbed me a bunch of times. He didn’t give me time to go nutty, you know, hermano? Right there. This crazy nasty bitch saw it. Don’t be like that, you know how I appreciate you,*’ Toño said” (105).

Usé la misma técnica para reproducir un choque entre Toño y una turista blanca estadounidense en el muelle de Buenaventura. Cuando la turista baja las escaleras del crucero, Toño, quien está esperando llevar marineros de otro barco a un prostíbulo, le pasa la mano por sus nalgas. Y la mujer le regaña, gritando frases como “*Son of...*”, para llevar al lector a imaginarse, “*Son of a bitch*”. Sin embargo, esa maldición en inglés connota para mí algo de mucha seriedad. Además, me pareció más probable que las turistas estadounidenses supieran algo de español. Entonces decidí que ella dijera la palabra “Puto”, en español, una acusación más fuerte al oído que “*son of a bitch*”, lo que sería

literalmente “hijo de puta”. Además creía que era una de las pocas malas palabras que sabrá el lector angloparlante (quizá por su uso típico en México). Como en el caso de “broder”, para el lector estadounidense me pareció más claro y natural usar una expresión como “*son of a bitch*”. En cada caso el inglés no es pensado como un idioma completo y exclusivo, ni el español como una isla de sí misma. Los dos comparten la frontera en el diálogo de los personajes.

En los ejemplos que hemos examinado se muestra la posibilidad del “pensamiento fronterizo” en la traducción. El traductor en estos casos se ha apropiado mucho del poder del control del texto. Además, ha desobedecido la norma más asumida de la traducción: que el contenido del texto se debe trasladar de un idioma a otro. Esos ejemplos presentan otra posibilidad: un híbrido de los dos textos: el texto fuente y el texto receptor. Aquí el local se ha vuelto extranjero y viceversa. Sin embargo, hasta ahora yo, el traductor, no he cambiado el sentido del texto, como yo lo percibo.

Consideración de una técnica feminista de traducción: el “*hijacking*”

Quizá la forma más eficaz de apropiarse de poder sobre el texto por traducir es la técnica feminista del “*hijacking*”. El “*hijacking*” ocurre cuando el traductor toma el control del texto con su propio fin, sin importar la fidelidad al contenido original. Las traductoras feministas crearon esta táctica (Flotow, 1991). Aunque más conocido en la comunidad académica, el “*hijacking*” aún es una técnica controvertida. Según el concepto ortodoxo de la traducción, el traductor debe tener en cuenta el contenido de la traducción y llevarlo a otro idioma. En este concepto, el autor es la última autoridad. En el “*hijacking*” no es así. Como indica la metáfora, el traductor “roba” el vehículo del texto para decir algo quizá distinto a lo que pretendía el autor. Para algunas traductoras esta fue una manera de sacar el machismo de los textos que traducían o en otros casos una manera de enfatizar la presencia del género en los textos receptores. En vez de tener el rol “reproductivo” (de recrear el texto), adoptaron el rol de creación y así se empoderaron. Pero si se puede hacer por razones feministas ¿por qué no por otros sistemas de ideas?

En mi traducción no empleo el “*hijacking*” por razones feministas. Esas intervenciones no fueron notadas por ningún lector de la traducción, o sea, los agentes de consagración o las editoriales. Muchos de los cambios sutiles que hice sobre la raza se podrían considerar “*hijacking*” porque cambié el contenido, dada mi propia posición frente a la construcción de raza en los dos países. Aunque nunca hablé con Óscar sobre el tema, yo creo que estaría de acuerdo, no solamente por su compromiso con el realismo social (influenciado por Lukcas), sino también por su propia historización de la raza en la narración de su propia vida (en entrevistas y en sus primeros libros), donde demuestra oponerse a esencialismos raciales, como la categoría de “afrocolombiano”.

Conclusiones

En esta investigación hemos visto el gran poder que tiene el mercado mundial de la literatura sobre la literatura traducida colombiana, y sobre la que se comercializa en el mercado local del país. También hemos visto el alto volumen de competencia desde el “Sur Global” hacia el mercado mundial de la literatura. Se ha mostrado el poco control que pueden ejercer los organismos gubernamentales sobre el discurso que los textos traducidos adoptan y cómo éstos influyen en el lector extranjero, los cuales después influyen en la propia concepción de la nación. Se ha descrito también cuándo se ignoran las categorías del país fuente del texto en el mercado mundial, dependiendo en gran parte de la “alegoría nacional”. También hemos visto, cómo el poder sobre el texto fuente se transfiere desde el autor al traductor. En algunos casos incluso, hemos visto cómo el traductor puede subvertir el poder de los dueños tradicionales del texto (la editorial y el autor).

La traducción feminista ofrece estrategias no sólo para atenuar las expresiones de desigualdad entre géneros, sino también para transformar y poner resistencia a las influencias desproporcionadas de las editoriales y el autor sobre el texto. La invisibilidad del traductor puede hasta funcionar a favor de abrir nuevas maneras de concebir los países del “Sur Global” dentro del mercado mundial de literatura. Por otro lado, la visibilización del traductor también ofrece ventajas en cuanto a romper las expectativas de los lectores del mercado mundial de la literatura. En el caso específico de Latinoamérica, es importante salir de la dicotomía de la magia y la violencia y mostrar otros lados de la literatura de estos países. Colombia es el exportador de libros y literatura más grande de Suramérica (Poblete, 2007). Dada su gran diversidad de autores y la buena salud que experimenta el mercado local del país en estos momentos, nos parece lo más lógico y justo que las traducciones de Colombia reflejen esa realidad.

En una entrevista de 2009, Victor Vich responde a preguntas sobre su provocativo y astuto análisis de la literatura latinoamericana contemporánea en el mercado mundial de la literatura:

“Más allá de las decisiones individuales, hay una fuerte presión del mercado por determinados significados, por difundir determinadas representaciones. Los

escritores terminan siendo absorbidos y se vuelven funcionales a dichas demandas. Lo que vemos en la actualidad de manera muy clara es una demanda de exotismo. Se trata de un primer mundo saturado, hastiado del fracaso de su modernidad, del fracaso de sus modelos económicos y de sus paradigmas de conocimiento, que tiene necesidad de salir y ver otro tipo de medicina, otro tipo de comida, otro tipo de literatura, otro tipo de subjetividad, de religión. Eso finalmente se mercantiliza y se convierte en productos exóticos” (117).

Lo que esto implica quizá para el traductor literario es simplemente cesar esa práctica social. Sólo está creando “productos exóticos” para satisfacer una demanda en el exterior. Un caso de ese tipo de resistencia es el de Monica Baker, profesora egipcia y directora del *Centre for Translation and International Studies* de la Universidad de Manchester, quien en 2002 anunció que iba a boicotear todos los proyectos israelíes de traducción. Pero otros decían que eso era una forma de censura (Bassnett, 1999). Además, comparado con otros discursos de colombianidad que circulan en el exterior quizás algunos pueden servir para abrir, aunque que sea sutilmente, la dictomía tan ubicua de Colombia como la magia o la violencia.

Habría que preguntar también, ¿qué implica decir que no podemos traducir algunos textos o frase? Más recientemente Barbara Cassin ha trabajado sobre el concepto filosófico de la “intraductibilidad” en su diccionario *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, el cual está siendo traducido al inglés en el momento. Cassin sostiene que todas las traducciones de los conceptos filosóficos son equivocadas de una manera u otra porque muchos de los conceptos son tan singulares que no se pueden traducir. Las traducciones que se han hecho muestran claras preconcepciones de la cultura receptora, casi siempre de los mismos países anfitriones del mercado mundial de la literatura. Así, Cassin dibuja una geografía de sistemas filosóficos paralelos, intentando subvertir el paradigma global de la filosofía. Para ella, lo “intraducible” es el trazo donde podemos ver estas distinciones. La equivalencia implícita en el proceso de la traducción para algunos ha sido criticada el campo de la literatura también. Emily Apter, traductora al inglés del libro de Cassin, escribe en su libro *Against World Literature*, “Yo

mantengo dudas serias sobre las tendencias en la Literatura Mundial hacia una aprobación de la equivalencia cultural y la reemplazabilidad, o hacia la celebración de las “diferencias” de nacionalidad y etnicidad por una marca registrada, que ha sido promocionada como “identidades comercializadas” (2013: 2).

Mientras estamos de acuerdo con Apter, seguramente el cese de uno u otro traductor no detendrá el desenvolvimiento del mercado. Es mejor intentar llevar obras que subviertan la autoridad del mercado y sus expectativas en vez de rendirse. Como hemos visto, estas traducciones forman parte de la identidad nacional en el exterior que influye reciprocamente en la nación; así mismo estas traducciones empiezan a constituirse en criterio para el éxito del mercado literario nacional. En el caso de *Poor Kids, Poor Lovers*, seguiremos buscando opciones para que esa novela llegue a ser publicada. Mientras tanto, los primeros cuentos de Óscar ofrecen mucho contenido para pensar su experiencia en inglés. Las microeditoriales, ahora numerosas también en Colombia, incluso podrían abrir nuevas alianzas para publicar sin tener que comprar derechos. Eso por lo menos diversificaría las posibles entradas al mercado. Habrá por ese camino más oportunidades de salir de la dicotomía de la magia o la violencia.

En cuanto a la traducción de Óscar como “autor colombiano” específicamente, podemos hacer unas inferencias sobre su identidad y su prestigio en el mercado mundial después de su muerte, el 17 de mayo de 2015.

De las docenas de obituarios publicados, ni uno solo menciona su pertenencia a la “literatura afrocolombiana”. Una crónica narrada por el escritor José Luis Granados²⁰ sólo menciona que fue Manuel Zapata Olivella quien había invitado al joven escritor en 1966 a celebrar un homenaje para el autor “de raza negra”, Jorge Artel. No está claro si esa invitación fue por su identidad como “afrocolombiano”, pero parece dudoso. Los otros invitados, incluso Granados, no lo eran.

Un artículo más reciente sobre el escritor publicado en el diario *El Tiempo* donde contribuyó con una columna semanal por un tiempo, hace énfasis en sus libros de literatura infantil, específicamente *La ballena varada*, lo percibe de la siguiente manera, “Podemos

²⁰ “Recuerdos de Oscar Collazos”, *El Espectador*, 18 de mayo, 2015.

ahora despuntar la tristeza para perpetuar la memoria del autor que habló a niños y jóvenes de lo que ellos son, de su sensibilidad frente a la realidad y de sus posibilidades de participación en ella.²¹ La directora de literatura infantil en la editorial Norma también explica en este artículo que la ballena varada destaca problemas ecológicos importantes para Bahía Solano. En este libro, Bahía Solano no es un espacio racializado como tal, sino que es una comunidad rural que enfrenta graves amenazas al medio ambiente.

En otro artículo más reciente del mismo diario, del autor Luis Fayad, amigo de Collazos ofrece sus reflexiones sobre la vida de Oscar para el público²². En este caso, Fayad también menciona *La ballena varada* además de su primer libro de cuentos y la novela *Rencor*, escrita en 2007 que narra la vida de una joven “mulata” pobre (término de sinopsis) en Cartagena. Subraya la capacidad de Oscar en cuanto a la narrativa. Es un artículo interesado principalmente en el virtuosismo de Collazos como escritor.

Así mismo, con este cierre de la carrera de Óscar, lo más probable es que no será recordado como un autor “afrocolombiano”. En el momento, más se recuerdan sus intervenciones periodísticas y por extensión su desempeño como un autor de denuncia social, como comentó el editor de Ox and Pigeon.

Por otro lado, aunque cada periódico colombiano de alta distribución ha publicado el obituario del autor, no se publicó nada en inglés sobre su muerte. Eso no sólo lo invisibiliza en el mercado anglófono, sino también en el mercado mundial. Como idioma vehicular, una necrología en inglés quizás hubiera abierto otras puertas. Asimismo *Poor Kids*, *Poor Lovers* no se beneficiará de la atención mediática que suele aumentar el interés comercial. Es factible que la obra postuma de Óscar no tenga éxito en el mercado mundial de la literatura. Mientras tanto, podemos suponer que habrá más novelas colombianas con temas más accesibles para lectores extranjeros.

²¹ “Óscar Collazos permanecerá vivo en su literatura para niños y jóvenes”, *El Tiempo*, 2 de junio, 2015.

²² “Enseñanzas en la muerte de Oscar Collazos”, *El Tiempo*, 18 de junio, 2015.

Referencias citadas

- Ahmad, Aijaz. 1981. "Jameson's rhetoric of otherness and the 'National Allegory'" *Social Text* (17): pp. 3-25
- Allen, Esther y Susan Bernofsky. 2013. *In Translation: Translators on their work and what it means*. Nueva York: Columbia University Press.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Ángel, Claudia, Paula Montoya, Juan Guillermo Ramírez. 2006. "Una investigación en historia de la traducción: cuatro traductores colombianos del siglo XIX". *Íkala* (17): pp. 13-30.
- Anzaldúa, Gloria. 1985. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Apter, Emily. 2014. *Against world literature*. Nueva York: Verso.
- Arias, Julio. 2005. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bassnett, Susan. 1999. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- Bassnett, Susan and Trivedi, Harish. 1990. *Translation, history, and culture*. Londres: Routledge.
- Bastin, George. 2003. "Por una historia de la traducción en Hispanoamérica", *Íkala* (14): pp.193-207.
- . 2013. "Entrevista con George Bastin realizado por Alejandro Arroyave", *Mutatis Mutandis*, (6,1): pp. 275-278.
- Bellos, David. 2012. *Is that a fish in your ear?: translation and the meaning of everything*. Londres: Faber & Faber.
- Bourdieu, Pierre. 1973. "Los tres estados de capital cultural", trad. Mónica Landesmann, *Sociológica UAM- Azcapotzalco*, (5): pp. 11-17.
- . 1993. *The field of cultural production essays on art and literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- . 1997. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Madrid: Anagrama.

-----, 2001. *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bourdieu, Pierre, and Loïc Wacquant. 1999, "On the cunning of imperialist reason." *Theory, culture, and society* (16, 1): pp.41-58.
<<http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/CUNNINGIMPERIALISTREASON.pdf>>

Bukowksi, Charles. 1982. *Ham on rye*. Boston: Black Sparrow Press.

Caicedo, Andres. 1991. *El atravesado*. Bogotá: Norma.

Casanova, Pascale. 2001. *La República mundial de las Letras*. Madrid: Anagrama.

-----, 2005. "Literature as World". *New Left Review* (31): pp. 71-90

-----, 2011. "Combative literatures" *New Left Review* 72 (72): pp. 123-134

Cassain, Barbara. 2004. *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: SEUIL.

Castro-Gomez, Santiago. 2004. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Instituto Pensar.

Césaire, Aimé. 1950, 2006. *El discurso sobre el colonialismo*. Trad. Mara Viveros Vijoya, Juan Marí Madariaga, Beñat Alvarez. Madrid: Akal Ediciones.

Chamberlain, Lori. 1977. "Gender and the Metaphorics of Translation", ed. Lawrence Venuti, En: *The Translation studies reader*. Londres: Routledge.

Cobb, Russell. 2008. "The Politics of Literary Prestige: Promoting the Latin American 'Boom' in the Pages of Mundo Nuevo", *A contra corriente* (1): pp. 75-94.

Collazos, Óscar. 1967. *Son de máquina*. Bogotá: Editorial Testimonio.

-----, 1990, 1984. *Jóvenes, pobres amantes*. Bogotá: Planeta.

-----, 1987, "James Baldwin",
<<http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/collazos/James%20Baldwin.htm>>

-----, 1994. *La bellena varada*. Bogotá: Siruela.

-----, 2010. "Un clásico afroamericano" En: *Las estrellas son negras*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

-----, 2014. "Las geografías de la nostalgia, la melancolía y los cuentos itinerantes, entrevista por Juan Pablo Angarita", Accedido 22, septiembre, 2014,
<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/cuentos-escogidos-collazos/entrevista>>

- , 2013. "Collazos recuerda su amistad con Julio Cortázar", Accedido 27, abril, 2014, <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137>>
- , 2014. "The slow forgetting of your dreams", trad. Jesse Tangen-Mills, *Spoila* (9): pp. 27-36.
- Collazos, Oscar, Julio Cortázar, and Mario Vargas Llosa. 1970. *Literatura en La revolución y Revolución en la literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Cotter, David. 2014. "Introduction" compilado por Esther Allen, Sean Cotter, Russell Scott Valentino. *The Man Between: Michael Henry Heim and a life in translation*. Rochester: Open Letter.
- De Moura, Beatriz. "Los retos de traducir y editar", Presentado en la Biblioteca Luis Angel Arango, Septiembre 2, 2012.
- French, John. 2003. "Translation, diasporic dialogue, and the errors of Pierre Bourdieu and Loïc Wacquant", *Nepantla*, (4,1): pp. 375-389.
- Garcia, Afrânio Jr. y Elina Pessanha. 2013. "Encontros com Pierre Bourdieu e destinos de sua obra", Traducido por Eduardo Dimitrov y Maíra Muhringer Volpe, *Sociologia e Antropologia* (3,5): 11-42.
- Gomez, Norman. 2010. "Visión de los 'reescritores' sobre la traducción literaria en Colombia", *Lenguaje* (38,1): 209-233.
- Grosfoguel, Ramon. 2004. "Race and Ethnicity or Racialized Ethnicities? Identities within Global Coloniality", *Ethnicities*, (3, 4): pp. 315-336.
- Hayes Edward, Brent. 2001. *The art of diaspora: literature, translation, and the rise of black internationalism*. Cambridge: Harvard Press.
- , 2001. "The uses of diaspora" *Social Text* (19, 1): pp. 45-73.
- , 2004. "Langston Hughes and the futures of diaspora" *American Literary History* (19,3): pp. 689-711.
- Heilborn, Johan y Gisèle Sapiro. Traducido por Juan Fernández. 2002. "La traduction littéraire, un objet sociologique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (144): pp. 80-98.
- , 2007. Traducido por Susan Emanuel. "Outline for a sociology of translation: Current issues and future prospects" En *Constructing a sociology of translation*, compilado por Michaela Wolf y Alexandra Fukari, pp. 93-108. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Hemenway, Robert. 1977. *Zora Neale Hurston: a literary biography*. Champaign: University of Illinois.
- Hughes, Langston. 1956, 1993. *I wonder as I wander: an autobiographical journey*. Nueva York: Hill and Wang.
- Index Translationum (UNESCO). Accedido, noviembre, 24, 2014, <<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx>>
- Irmscher, Christopher. 2004. *Longfellow redux*. Champaign: University of Illinois.
- Jaksic, Ivan. 2007. *Ven conmigo a la España lejana: los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispano, 1820-1880*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura.
- Jameson, Fredric. 2011, 1983. “La literatura del tercer mundo en la era de capitalismo multinacional”, traducido por Ignacio Álvarez, *Revista de Humanidades*. (23): pp. 163-193.
- . 1996. Traducido por Cecilia Montolío y Ramón del Castillo. *Teoría de la posmodernidad*. Cecilia Montolío y Ramón del Castillo. Barcelona: Trotta
- Kalmanovitz, Manuel. 2010. “La presencia de los invisibles”, *Revista Arcadia*, (60), pp: 16-17.
- . 2010. “Manuel Kalmanovitz responde”, *Revista Arcadia*, (61), Accedido, abril 10, 2015, <<http://www.revistaarcadia.com/opinion/articulo/manuel-kalmanovitz-responde/23527>>.
- Levefre, Andre. 1992. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- . 1977. “Mother Courage’s cucumbers: text, system and refraction in a theory of Literature” ed. Lawrence Venuti, *The Translation studies reader*. Londres: Routledge.
- Levine, Susan Jill. 1998. *Escriba subversiva. Una poética de la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Manrique Ardila, Jorge. 2012. *El cadáver de papá*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- . 2002. *Eminente maricones*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Martin, Gerald. 2010. *Gabriel García Márquez: a life*. Nueva York: Knopf.
- Mendoza, Plinio Apuleyo. 1982. *El olor de la guayaba*. Buenos Aires: Astran.
- Mignolo, Walter. 2003. *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Ministerio de Cultura. 2010. *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*. Accedido, octubre 10, 2014, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana>>.
- Mishima, Yukio. 1965. *The Sailor that fell from grace with the sea*, trad. Jonathan Nathan. Nueva York: Vintage.
- Moreno Zapata, Paula Marcela. 2010. "Visibilizando a los invisibles", *Manual de lectura de la Biblioteca de literatura afrocolombiana*.
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia. 2010. "Ellos y nosotros", *Revista Arcadia*. Accedido, abril 14, 2015, <<http://www.revistaarcadia.com/imprimir/23522>>.
- National Endowment from the Arts, Accedido, 16, abril, 2015, <<http://arts.gov/news/2014/nea-literary-translation-fellowships-named>>.
- Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Oakland: University of California Press.
- Orjuela, Hector H. 1960. Rafael Pombo: Vida y obra. Bogotá: University Microfilms.
- 1965. Biografía y bibliografía de Rafael Pombo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orozco, Wilson. 2000. "La traducción en el siglo XIX en Colombia", *Íkala*, (9-10): pp. 73-88.
- Payás, Gertrudis. 2010. "Entrevista a la Doctora Gertrudis Payàs realizado por Milton Ochoa", *Mutatis Mutandis*, pp. 220-225.
- Poblete, Juan. 2007. "Globalización, mediación cultural y literatura nacional", en Ignacio Sánchez Prado, ed., *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana.
- Post, Chad. 2014. "Translation nation: a state of the union", *Publishing Perspectives*, Accedido, octubre 29, 2014, <<http://publishingperspectives.com/2009/07/translation-nation-a-state-of-the-union/>>
- Rama, Ángel. 1984. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca.
- Rabassa, Gregorio. 2006. *If this be treason: translation and its discontents*. Nueva York: New Directions.

Restrepo, Eduardo. 2013. "Acción afirmativa y afrodescendientes", En *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario*, ed. Eduardo Restrepo, Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

-----, 2004. "Ethnicization of blackness in Colombia: Toward de-racializing theoretical and political imagination", *Cultural Studies*, (18, 5): pp. 298-715.

Restrepo, Laura. Octubre 31, 1982. "Pantalón corto y piernas peludas", *Semana*. Accedido, octubre 29, 2014, <<http://www.semana.com/opinion/articulo/pantalon-corto-piernas-peludas/3989-3>>

Rosero, Evelio. 2010. *The armies*, trad. Anne McLean, Nueva York: New Directions, 2010.

-----, 2007. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.

Sapiro, Gisèle. 2012. "El espacio intelectual en Europa entre los siglo XIX y XXI". *Políticas en la Memoria*. (10/11/12): pp. 57-65.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1992. "The politics of translation", En: *The translation studies reader*, ed. Lawrence Venuti, pp. 397-416. Londres: Routledge.

-----, 1995. *The Spivak reader*. Londres: Routledge.

-----, 2003. *The death of a discipline*. Nueva York: Columbia University Press.

-----, 2012. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard Press.

Centre National du Livre. 2010. <<http://www.centrenationaldulivre.fr>>

Tápia, Marcelo. 2010. "Transcreación: teoría y práctica", trad. Pablo Valdivia Orozco. Mayo. Goethe-Institut. <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/153/es6075970.htm>>

Tillis, Antonio. 2005. *Manuel Zapata Olivella and darkening of Latin American literature*. University of Missouri.

Universidad del Valle. "Biografía de Óscar Collazos", *Centro Virtual Isaacs*. Accedido, mayo 1, 2015.

Venuti, Lawrence. 1992. "Introduction". En: *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, ideology*, ed. Lawrence Venuti. Londres: Routledge.

-----, 1995. *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres: Routledge.

-----, 1998. "Introduction. Where are we in Translation Studies?"

-----, 1998a. *The scandals of translation*. Londres: Routledge.

- , 1998b. "Introduction", Lawrence Venuti, *The Translator* (4,2): pp. 135-144.
- , 2000. "J. Rodolfo Wilcock", *J. Rodolfo Wilcock the temple of iconoclasts*. Mercury House.
- , ed. 2000. *The Translation studies reader*. Londres: Routledge.
- Vich, Victor. 2009. "La novela de la violencia antes las demandas del mercado", *Contra los sueños los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- , 2009. "Una violencia de novela" entrevistado por Martín Paredes, *Revista Quehacer*, (1), <http://www.desco.org.pe/apc-aa-files/6172746963756c6f735f5f5f5f5f5f/20_Vich174.pdf>
- Wilson Gilmore, Ruth. 2002. "Fatal couplings of power and difference: notes on racism and geography". *The Professional Geographer*, (54, 1): pp. 15-24. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Zapata Olivella, Manuel. 1941, 2010. "Los negros de la Séptima", *Por los senderos de sus ancestros, textos escogidos 1940-2000*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- , 1965. "Esto Somos, Esto Defendemos". *Letras Nacionales*, N°0, Bogotá, p 3-5.
- , 1990. *Levántate mulato!: por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes.
- , 2010. *Changó: the biggest badass*, trad. Jonathan Tittler. Lubbock: Texas Tech University Press.