

Prácticas feministas y postcoloniales en la traducción colaborativa de poetas mujeres del Caribe insular anglófono e hispanohablante

Maria Grau Perejoan

maria.grau@uib.eu

Universitat de les Illes Balears, España

Loretta Collins Klobah

loretta.collins@upr.edu

Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico

Resumen

Este artículo defiende que la traducción de obras escritas por mujeres en el campo literario del Caribe anglófono y de habla hispana puede ser transformativa si se lleva a cabo desde la perspectiva de la traducción postcolonial y la traducción feminista. Se subraya la responsabilidad social y ética de resistir estrategias traductológicas homogeneizadoras que borren diferencias lingüísticas y culturales y, por tanto, ofrezcan construcciones estereotipadas y neocolonialistas del archipiélago, propias de la traducción normativa. El artículo se centra en cómo esta perspectiva traductológica se refleja en nuestra traducción de la antología bilingüe de poetas contemporáneas del Caribe *The Sea Needs No Ornament / El mar no necesita ornamento* (2020). Como editoras y traductoras de la antología, pretendemos favorecer e impulsar el diálogo —dentro de la región *archipelágica* y más allá de ella— entre escritoras y lectoras y lectores separadas por la geografía y las barreras lingüísticas, y, sin embargo, que se hayan afectadas por contextos históricos y problemáticas acuciantes similares. Para ilustrar nuestra perspectiva, el artículo se ocupa de tres aspectos reveladores de nuestra praxis traductiva colaborativa: la traducción del género lingüístico, la traducción del criollo y la traducción del léxico.

Palabras clave: traducción de poesía, traducción feminista, poetas mujeres, traducción postcolonial, traducción colaborativa, literatura del Caribe, lenguas criollas caribeñas.

Feminist and Postcolonial Practices in the Collaborative Translation
of Caribbean Women Poets from the English and Spanish-speaking
Insular Caribbean

Abstract

This article argues that the translation of texts written by women in the Anglophone and Spanish-speaking Caribbean literary field has the potential of being transformative when carried out from the perspective of postcolonial translation and feminist translation. The social and ethical responsibility of resisting homogenizing translation strategies that erase linguistic and cultural differences,



and thus produce stereotyped and neocolonial constructions of the archipelago present in normative translation is foregrounded. The article revolves around how this translation perspective is displayed in our translation of the bilingual anthology of contemporary Caribbean women poets *The Sea Needs No Ornament / El mar no necesita ornament* (2020). As editors and translators, we seek to contribute to favouring and boosting the dialogue —within and beyond the archipelagic region— between women writers and their readers, who are separated by geography and language barriers but often impacted by shared global histories and the urgencies of the contemporary moment. To illustrate our perspective, the article focuses on three aspects which prove revealing of our collaborative translation practise: translating the linguistic gender, translating Creole and translating vocabulary.

Keywords: poetry translation, feminist translation, Caribbean Literature, women poets, poetry anthology, Caribbean Creole languages.

Pratiques féministes et postcoloniales dans la traduction collaborative de femmes poètes des Caraïbes anglophones et hispanophones

Résumé

Cet article soutient que la traduction de textes écrits par des femmes dans le domaine littéraire des Caraïbes anglophones et hispanophones a le potentiel d'être transformatrice si elle est réalisée dans la perspective de la traduction postcoloniale et de la traduction féministe. On soulignera la responsabilité sociale et éthique de résister aux stratégies de traduction homogénéisantes qui effacent les différences linguistiques et culturelles et, qui offrent, par conséquent, des constructions stéréotypées et néocolonialistes de l'archipel typiques de la traduction normative. L'article se concentre sur la façon dont cette perspective de traduction se reflète dans notre traduction de l'anthologie *The Sea Needs No Ornament: / El mar no necesita ornamento* (2020). En tant qu'éditrices et traductrices, nous cherchons à promouvoir et à dynamiser le dialogue —à l'intérieur et au-delà de la région archipélagique— entre les femmes écrivaines et leurs lecteurs et lectrices, qui sont séparés par des barrières géographiques et linguistiques mais qui sont souvent affectés par des histoires mondiales partagées et l'urgence du moment contemporain. Pour illustrer notre perspective, l'article se concentre sur trois aspects révélateurs de notre pratique de traduction collaborative : la traduction du genre linguistique, la traduction du créole et la traduction du lexique.

Mots-clés : traduction de poésie, traduction féministe, traduction postcoloniale, littérature caribéenne, poètes et femmes caribéennes.

1. Introducción

La responsabilidad social y ética de la traducción literaria, particularmente cuando esta se desarrolla en el campo literario del Caribe y con un corpus como el de la poesía contemporánea escrita por mujeres, se sitúa en el centro de este trabajo. El objetivo del presente artículo es defender el potencial transformador de la labor traductora, cuando esta se lleva a cabo de forma crítica mediante estrategias de traducción postcolonial y feminista. Con esta labor, reconocemos que tanto la práctica crítica, situada e interseccional de la traducción feminista y postcolonial como su investigación desempeñan funciones encaminadas “hacia una justicia global” (Castro y Sportuno, 2020, p. 28).

Este artículo nace de la necesidad, una vez entregado el manuscrito, de subrayar la dimensión ética y política de nuestra tarea. Queremos explicitar de qué manera, durante el proceso de elaboración de la antología, nuestra toma de decisiones fue guiada por dichos supuestos, ya que coincidimos con Castro y Sportuno en que cuando no se adopta una posición política, la traducción corre el riesgo de perpetuar asimetrías en lugar de socavarlas y así promover la posibilidad de que todas las voces sean escuchadas (2020, p. 26).

En este artículo se argumenta que una praxis traductora feminista y postcolonial en el contexto del Caribe debe estar cultural, geohistórica y lingüísticamente arraigada, y debe dirigirse, en primer lugar, a un público caribeño y, en segundo lugar, a lectoras y lectores de otras regiones globales.¹ Nuestra labor está situada geográfica e históricamente para privilegiar a las escritoras con conexiones al sur global, invisibilizadas por el heteropatriarcado y el neocolonialismo. La antología *The Sea Needs No Ornament: A*

¹ Para evitar el uso del masculino genérico, este artículo en general utiliza dobles como estrategia de visibilización.

Bilingual Anthology of Contemporary Caribbean Women Poets / El mar no necesita ornamento: Antología bilingüe de poetas contemporáneas del Caribe (2020) busca contribuir a la promoción de conversaciones compartidas entre escritoras del Caribe insular hispanoparlante y anglófono —lo que incluye a escritoras que escriben desde la diáspora—, así como sus lectoras y lectores globales, y de esta forma propiciar que la comunicación, el diálogo y la comprensión mutuas fluyan en múltiples direcciones.

Además de tener en mente primero a un lectorado caribeño —lo cual, como Charles Forsdick afirma en “Translation in the Caribbean, the Caribbean in Translation”, es poco común—, en nuestra praxis no tienen lugar las estrategias exotizantes o domesticadoras —que, como el mismo Forsdick señala, acostumbran a ser la norma para las pocas obras en criollo que se traducen (2015, p. 157)—.² Estas, obviamente, no forman parte de nuestras estrategias generales ni, como veremos, sobre todo, nada tienen que ver con las que utilizamos a la hora de traducir el criollo: reflejo de la diversa, compleja y rica cultura característica de la región, que aparece en mayor o menor medida en mucha de la poesía del Caribe anglófono. Desde nuestra perspectiva postcolonial, rechazamos estrategias asimilativas o invisibilizadoras neocoloniales, ya que, como Forsdick explica, la conceptualización postcolonial de la traducción se ha ocupado

² Cabe señalar, sin embargo, que la actividad traductora realizada por la institución cubana Casa de las Américas es una de las excepciones más relevantes en el uso de estas estrategias neocoloniales. Tanto es así, que Ian Craig describe las traducciones de obras del Caribe anglófono realizadas en Cuba como un regalo (2017, p. 37). Y, por su lado, María Constanza Guzmán afirma que la praxis traductora de la institución cubana “tiene la impronta del proyecto intelectual y político: antiimperialista, latinoamericanista, contrahegemónico y descolonizador” (2017, p. 178).

de cuestionar la teoría de la traducción normativa, centrada en la transacción entre sistemas lingüísticos estables u homogéneos, y plantea, más bien, formas de heterogeneidad textual que puedan resistir el impulso neocolonial de las prácticas de traducción asimilativas dominantes (2015, p. 159).

Durante las primeras y posteriores fases de nuestra extensa labor de traducción, fue vital documentar nuestro trabajo, desafíos, dudas y decisiones, así como llegar a una comprensión provisional que nos permitiera desarrollar gradualmente nuestros propios modos de colaboración y praxis feminista y anticolonial, en el contexto de la producción literaria caribeña y de su difusión.

Nuestra exposición a teorías de traducción postcolonial y a teóricas de la traducción feminista de otras regiones y otros contextos culturales e históricos fue fundamental, como se aprecia a lo largo del artículo. Asimismo, la consulta de otras antologías regionales centradas en la mujer, por un lado, y el estudio cuidadoso de la poesía y la elección de poetas, por otro, se encuentran en el centro de la segunda y tercera sección, respectivamente.

A continuación, la cuarta sección gira alrededor del potencial transformativo de nuestra praxis, a través de los dos ejes de la traducción feminista y postcolonial que lo vertebran.

Por último, todo ello se complementa e ilustra con tres subsecciones, en las que se enfatiza en los tres aspectos que hemos identificado como reveladores de nuestra praxis y potencialmente transformadores: cómo abordar la traducción del género lingüístico, la traducción del criollo y la traducción del léxico, en el contexto de una región plurilingüe y lingüísticamente rica y compleja —como la gran mayoría de regiones postcoloniales—, que, como se verá, necesita de diversas estrategias.

La documentación y el trabajo efectuados desde el inicio del proyecto y durante el transcurso de su realización nos llevaron a adoptar una postura en la cual entendimos que algunas de las estrategias y los enfoques de traducción que han sido vistas por practicantes y teóricas feministas como las más radicalmente subversivas, disruptivas, o intencionalmente “infieles” a los textos originales a través de “traducciones distorsionadas de forma deliberada y de ampliaciones del texto de partida” (Wallmach, 2006, p. 1),³ no eran las más adecuadas en nuestro caso. Entendemos que, en realidad, con relación a nuestro trabajo, estas serían simplemente estrategias neocoloniales y, por lo tanto, representarían someter los poemas originales a un acto de violencia. Como señala Sneja Gunew, citando a Tsing, “es inevitable que todas las traducciones sean inherentemente infieles en tanto que siempre se crea algo nuevo a causa del *décalage* existente entre lenguas y textos” (2002, p. 57).

Nosotras buscamos comprender y expresar los múltiples modos de feminismo que pudieran surgir de los poemas incluidos en la antología y que pudieran diferir entre sí, y los feminismos de otros contextos culturales. En este sentido, nuestra perspectiva se identifica con la perspectiva de la traducción feminista transnacional, ya que esta

[...] permite articular y explicar los factores lingüístico-discursivos, socio-culturales, geo/gltopolíticos e interseccionales que atraviesan, necesariamente, cada ejercicio práctico de la traducción y cada reflexión metodológica sobre la traducción, sin limitar su enunciación y aplicación a un tipo de feminismo particular ni a un tipo o modo de traducción determinado (Castro y Sportuno, 2020, p. 27).

³ Las traducciones de las citas pertenecen a las autoras.

Además, como hemos apuntado, no visualizamos a las lectoras y los lectores de Gran Bretaña, España y Estados Unidos como nuestro público principal y único. Nuestro activismo como traductoras se centra en el sur global, a pesar de que la antología se publique en Inglaterra por Peepal Tree Press, la editorial independiente que desde hace décadas cumple un papel primordial en apoyar y promover a las escritoras y los escritores caribeños a nivel internacional.

Estamos de acuerdo con Olga Castro y Emek Ergun, quienes proponen que, como traductoras feministas, se adopte un activismo feminista interseccional, que valore la solidaridad, la comunidad, la igualdad y la resistencia a la opresión. Citando a Mona Baker (2013, p. 23), declaran que la traducción “no es jamás neutral o un acto inocente de mediación desinteresada, sino que se trata más bien de un importante medio de creación de identidades, saberes y encuentros entre culturas” (Castro y Ergun, 2017, p. 492).

En este sentido, la selección de editorial para la publicación de nuestra antología bilingüe es otro aspecto que se engloba dentro de nuestro compromiso con la praxis de la traducción feminista interseccional. Fundada en Leeds en 1985, Peepal Tree Press es la casa editorial mundialmente más importante dedicada a la publicación de literatura del Caribe anglófono. Dicha editorial independiente, que publica y promueve a muchas escritoras caribeñas, se especializa en la escritura internacional del Caribe, sus diásporas y el Reino Unido, así como en ficción, poesía y no ficción de escritoras y escritores británicas negras.

Nuestra antología también representa el sur global, en particular el Caribe, para las lectoras y los lectores de la región y de otros lugares. Somos conscientes de que, inicialmente, puede

que muchas de las lectoras y lectores sean británicas, pero esperamos encontrar editoriales en otros lugares, que puedan expandir la distribución y los contextos de recepción del libro.

2. Antecedentes y plurilingüismo

Nuestra primera tarea consistió en estudiar las antologías existentes, para conceptualizar nuestro proyecto de traducción en relación con otras colecciones de poesía centradas en mujeres. Consultamos varias antologías y colecciones individuales de poesía de escritoras del Caribe de habla anglófona e hispana durante nuestro proceso de investigación, selección y traducción. De esta manera, nuestro proyecto se inspira, está en deuda o establece un diálogo con el trabajo de anteriores antólogas de literatura escrita, editada y traducida por mujeres vinculadas al Caribe.

Este es el caso de la antología multilingüe *Sisters of Caliban: Contemporary Women Poets of the Caribbean* (1996), editada por M. J. Fenwick, que presenta más de noventa poetas en seis lenguas distintas: inglés, criollo, holandés, francés, español y sranan. Existen muchas confluencias entre esta antología y la nuestra. Por un lado, cabe destacar su importancia en cuanto al fomento del multilingüismo en las letras del Caribe, así como su interés en la promoción de poesía que hable sobre “las experiencias vividas por mujeres en sociedades patriarcales, coloniales, postcoloniales y neocoloniales” (Fenwick, 1996, p. xxii). Sin embargo, y sin querer desmerecer esta antología, en ella, el inglés tiene mayor relevancia en comparación con el resto de lenguas de la región, ya que aquellos poemas escritos en otras lenguas de la región (que no son inglés) aparecen en su versión original, seguidos de su traducción al inglés, pero para los escritos en inglés, solo aparecen en versión original.

Vemos nuestra antología como distinta y, a la vez, en conversación con otras antologías publicadas recientemente, que presentan a escritoras de la diáspora africana: *New Daughters of Africa: An International Anthology of Writing by Women of African Descent* (2019), editada por Margaret Busby, viene precedida por una antología anterior, también editada por ella, *Daughters of Africa: An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent, from the Ancient Egyptian to the Present* (1992). La nueva antología de 2019 cuenta con doscientas escritoras de África y de muchos otros lugares de la diáspora africana, e incluye poesía, prosa no narrativa, cuentos y fragmentos de obras de ficción, entre otros géneros. La obra ofrece una gran gama de voces, inquietudes, estilos y contextos sociales, y busca aportar distintas perspectivas de mujeres negras y traspasar fronteras lingüísticas. Aunque muchas de las autoras publican en otra lengua que no es el inglés, la antología solo muestra las versiones de sus textos en este idioma.

The Oval Portrait: Contemporary Cuban Women Writers and Artists (2018), editada por la escritora cubana Soleida Ríos y traducida por la antóloga y traductora de gran trayectoria, Margaret Randall, presenta una amplia selección de escritoras cubanas contemporáneas a un público anglófono. Esta no es una antología bilingüe, sino que los textos, que Ríos había publicado anteriormente en versión original (2015), aparecen solo en su versión en inglés.

Por último, *Border Crossings: A Trilingual Anthology of Caribbean Women Writers* (2011), editada por Nicole Roberts y Elizabeth Walcott-Hackshaw —profesoras de The University of the West Indies, en su campus de Trinidad y Tobago— y publicada en la editorial de la misma universidad, incluye una selección de cuentos escritos por seis escritoras de Jamaica, Trinidad, Puerto

Rico, Cuba, Guadalupe y Haití y, a diferencia del resto de antologías, cada cuento se presenta en inglés, español y francés. Al igual que nuestra antología, *Border Crossings* no solo reconoce la importancia de visibilizar las voces de las escritoras, sino que, además, busca fomentar el plurilingüismo, la colaboración y la comunicación en la región o, como afirman en su introducción, “la habilidad de hablar las unas con las otras” (Roberts y Walcott-Hackshaw, 2011, p. vii).

Nuestra obra *The Sea Needs No Ornament / El mar no necesita ornamento* es la primera antología bilingüe de poesía contemporánea escrita por mujeres del Caribe de habla inglesa y habla hispana, y por otras que escriben desde distintos sitios de la diáspora, que se publica en más de dos décadas.

La antología incluye poemas escritos en español o inglés en versión bilingüe, es decir, se presenta primero el poema en la lengua en la que fue originalmente escrito y, luego, en la página opuesta, la versión traducida. Los poemas fueron traducidos conjuntamente por las dos editoras, Loretta Collins Klobah y Maria Grau Perejoan.

Conocedoras del bajo porcentaje de traducciones que se publican en el mundo anglófono, desde el inicio reconocimos la necesidad de acercar a las autoras del Caribe de habla hispana al mundo anglófono como un objetivo prioritario. Sin embargo, también igualmente prioritario fue ofrecer, en español, las autoras del Caribe que escriben en inglés.

Aunque esté ostensiblemente limitada a dos idiomas, la antología evita replicar el frecuente flujo unidireccional de obras literarias traducidas que solo buscan una transferencia lingüística del idioma del texto original al inglés —la lengua hegemónica—. Por tanto, nuestro libro

pone de relieve la complejidad de los idiomas y registros lingüísticos (sin olvidarnos, por supuesto, de los idiomas criollos, como veremos en la sección dedicada a la traducción del criollo) del Caribe, por lo que, al contrario que otras antologías, no damos mayor prioridad a la lengua inglesa.

Conocedoras de la hegemonía del inglés en la traducción literaria, como demuestran las antologías analizadas, así como en la producción académica en general, nuestra decisión de ofrecer una antología en versión bilingüe y teorizar sobre la traducción en español — como hacemos aquí— son acciones encaminadas a subvertir dicha hegemonía. Además, acercan nuestro activismo como traductoras e investigadoras a uno de los intereses de la traducción feminista transnacional, como la describen Castro y Spoturno, quienes defienden “la conveniencia de examinar la direccionalidad de los flujos de traducción como forma de problematizar todo tipo de hegemonías en la producción, circulación y recepción de conocimientos, incluida la hegemonía del inglés como lengua franca” (2020, p. 24).

Para cualquier escritora o escritor contemporánea, el plurilingüismo de la región supone un extraordinario potencial creativo y, a la vez, puede ser un impedimento para que las obras de escritoras y escritores de islas vecinas y la zona continental puedan ser plenamente conocidas. A sabiendas del complejo contexto lingüístico de la región, no solo celebramos y apreciamos la diversidad lingüística existente, sino que, además, esperamos que esta antología bilingüe favorezca la promoción del multilingüismo y mayor solidaridad entre las escritoras y sus lectoras y lectores, que han estado separadas debido a la geografía y las barreras lingüísticas, pero han sido afectadas por historias globales compartidas y urgentes problemáticas actuales parecidas.

El particular contexto lingüístico del Caribe anglófono no se caracteriza por dos lenguas diferenciadas, es decir, inglés y criollo, sino que la situación se asemeja más a un continuo lingüístico en el que es posible que existan solapamientos entre los dos códigos. Como explica Barbara Lalla, solamente el hablante de criollo es capaz de distinguir qué elementos (palabras, expresiones o frases) son idénticas en forma y función, y cuáles comparten la misma forma, pero difieren en función (Lalla, 2006, p. 179). Como consecuencia de este solapamiento parcial entre los dos códigos lingüísticos, los textos literarios que reflejan la realidad lingüística de la región —como es el caso de la gran mayoría— pueden resultar ambiguos para las lectoras y los lectores que son conocedoras de la lengua criolla en cuestión, pero, como Lalla argumenta, esta ambigüedad puede permanecer oculta y pasar completamente desapercibida para quienes dominan solo el inglés (Lalla, 2006, p. 180). En el caso del Caribe de habla hispana, aunque no existan lenguas criollas con base léxica española,⁴ sí existen variedades que, como John H. McWhorter explica, carecen de la reestructuración gramatical radical existente en los criollos, pero pueden mostrar reducciones fonológicas y morfológicas y préstamos léxicos de distintas lenguas africanas (2000, p. 9).

Sentimos que no hemos podido abarcar mayor diversidad lingüística, es decir, nos hubiera encantado poder incluir a poetas de las islas de habla criollo antillana, criollo haitiana y

4 Cabe señalar que existe un criollo de base española en el Caribe continental: el palenquero, hablado en San Basilio del Palenque, Colombia. No contemplamos la opción de traducir los distintos criollos de base inglesa presentes en las poesías a este criollo en particular, por no considerarla viable. Como veremos en la sección dedicada a la traducción del criollo al español, hemos empleado distintas estrategias para conseguir no invisibilizar este rasgo distintivo.

francesa de Guadalupe, Haití y Martinica, así como poetas que escriben en inglés, holandés o papamiento de las islas de Aruba, Bonaire, Curaçao o Saint Martin. Las limitaciones de espacio, nuestros conocimientos y nuestro mayor interés como caribeñistas por estas dos áreas lingüísticas limitaron el alcance de nuestro trabajo. Así mismo, por similares razones, tampoco hemos podido atender a toda la producción poética proveniente del Gran Caribe y, en particular, poetas contemporáneas del archipiélago de San Andrés y Providencia.

Nuestras poetas tienen estrechos vínculos o son de Barbados, Las Bahamas, Cuba, Granada, Guyana, Jamaica, Puerto Rico, República Dominicana, Santa Lucía, Trinidad y Tobago, las Islas Vírgenes estadounidenses, y sus lugares de nacimiento o residencias actuales en Canadá, España, Estados Unidos, México o Reino Unido.

3. Selección de poetas y poesías

Cabe apuntar que nos ha preocupado el uso del término “mujeres/*women*” como etiqueta para las escritoras incluidas, ya que desde nuestro enfoque feminista interseccional, se hace necesario problematizar el término. Creemos que los problemas de género y las desigualdades, así como las experiencias durante la infancia y la edad adulta, las experiencias corporales y el impacto injusto de los dictados de la sociedad, hacen que las discusiones de género continúen siendo relevantes en la actualidad y, por lo tanto, el término “mujeres” siga siendo útil para activar acciones colectivas y de resistencias contra factores sociales opresivos o limitadores, barreras económicas y violencia de género, raza e identidad sexual. No obstante, como Claudia de Lima Costa señala, somos conscientes de que debemos tener cuidado con el uso universalizador del término “mujeres” (2014, p. 134), y lo entendemos como

una categoría más compleja y, sobre todo, inclusiva y dinámica que, como afirman Castro y Sportorno, “debe entenderse más allá de las categorías normativas cisgénero y/o binarias” (2020, p. 14). Además, esta problematización, reconocida por la traductología feminista, tiene implicaciones en nuestra práctica traductora, ya que como las mismas Castro y Sportorno afirman, “añade una perspectiva más compleja sobre los modos en que diversos sistemas de opresión interactúan y afectan a diferentes mujeres y grupos de mujeres en distintos lugares del mundo” (2020, p. 24).

En cuanto a la selección de poetas, si bien existe una pequeña proporción que ya había publicado antes del siglo XXI, la gran mayoría de escritoras que seleccionamos empezaron a publicar libros, recibir premios y ser reconocidas durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Por supuesto, reconocemos y admiramos el trabajo incesante de generaciones anteriores de reputadas poetas vinculadas a las letras caribeñas y latinoamericanas, que han aparecido con frecuencia en antologías. Con el deseo de hacer que las escritoras contemporáneas que empezaron a publicar a principios de este siglo lleguen a un público más amplio y reciban mayor reconocimiento internacional, la antología tampoco incluye algunas de las voces poéticas actuales más reconocidas. Damos prioridad a las poetas pertenecientes a lo que en Cuba se ha llamado la “Generación Cero” (Sández, 2017), porque creemos que su capacidad para publicar en el futuro, ser leídas más ampliamente, presentar su trabajo internacionalmente y ser incluidas en entornos educativos pueden verse fortalecidos mediante la traducción. Además, estas escritoras también pueden ser influyentes y servir como mentoras para las generaciones de escritoras y escritores venideras.

Nuestro difícil proceso de toma de decisiones, en el cual sopesamos a quién incluir y a quién

excluir, fue una de las primeras acciones que nos obligó a pensar y debatir sobre nuestras propias prácticas de traducción feminista. Sin embargo, las poetas incluidas en nuestra antología han publicado al menos uno o dos libros, muchas lo han hecho en diversas colecciones de poesía, ficción o ensayo, han participado como editoras de antologías o revistas, como miembros de jurados en certámenes literarios, y han tenido un importante papel en el desarrollo de la cultura literaria tanto a nivel local como internacional. Aunque hay alguna excepción, en particular entre algunas poetas cubanas, puertorriqueñas, y una trinitense, la mayoría de poetas seleccionadas no han sido extensamente traducidas ni incluidas en antologías bilingües de este alcance. Somos conscientes de que, aunque contamos con algunas de las mejores poetas contemporáneas, hay muchas otras excelentes poetas del Caribe anglófono y de habla hispana que admiramos y que podrían haber formado parte de este libro si nuestras energías, recursos y tiempo como traductoras y el número de páginas a nuestra disposición hubieran sido ilimitados.

Las poetas elegidas para formar parte de la antología son —en orden alfabético— las siguientes: Gloriann Sacha Antonetty Lebrón, Marion Bethel, Jacqueline Bishop, Danielle Boodoo-Fortuné, Malika Booker, Vahni Capildeo, Nicole Cecilia Delgado, Thaís Espaillet, Sonia Farmer, Gelsys García Lorenzo, Millicent A. A. Graham, Zulema Gutiérrez Lozano, Khadijah Ibrahiim, Yaissa Jiménez, Cindy Jiménez-Vera, Ann-Margaret Lim, Hannah Lowe, Canisia Lubrin, Shara McCallum, Jamila Medina Ríos, Monica Minott, Mara Pastor, Esther Phillips, Jennifer Rahim, Shivane Ramlochan, Legna Rodríguez Iglesias, Tanya Shirley, Safiya Sinclair, Dorothea Smartt, Karol Starocean, Ariadna Vásquez Germán, Donna Aza Weir-Soley y Tiphany Yanique.

En lugar de organizar la antología según la isla o islas de origen o residencia, la lengua o lenguas en las que escriben, su lugar de nacimiento, su residencia actual, u otros descriptores identitarios o jerárquicos, decidimos seguir principios feministas y clasificarlas en orden alfabético, y dejar que sean las mismas poetas quienes, mediante sus semblanzas biográficas y su poesía, se presenten. Algunas mencionan su origen caribeño o sus vínculos con la región, varias se definen como translocales o pertenecientes a múltiples lugares y de orígenes múltiples. Hay quienes se identifican como no binarias, bisexuales, lesbianas, heterosexuales o como aliadas.

Para nosotras, un aspecto importante de la praxis de la traducción feminista es el respeto a los modos de autoidentificación por las mismas autoras, en lugar de la categorización, la contextualización excesiva y el etiquetado impuesto por las traductoras. Sin embargo, somos conscientes de que nuestras identidades como traductoras y reescritoras entran en juego en nuestro el trabajo. Por eso, buscamos documentar el proceso de colaboración, las dificultades lingüísticas específicas enfrentadas y nuestras decisiones, y ofrecer explicaciones tanto en la introducción del texto como en ensayos como el presente.

Luise von Flotow enfatizó hace más de dos décadas, en su libro *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'* (1997), que las traductoras feministas intentan asumir la responsabilidad de ofrecer una reflexión crítica a sus lectoras y lectores acerca de su proceso, diversos métodos y filosofías de traducción. Esto es especialmente importante para nosotras, ya que nos identificamos como dos mujeres que han vivido durante largos períodos en el Caribe, estudiaron literatura caribeña a nivel de doctorado, la enseñaron en el Caribe y otras universidades durante muchos años, co-

nocen ampliamente el diverso contexto cultural y lingüístico de la región, tanto a través del estudio como de primera mano, mantienen relaciones profesionales e informales con muchas escritoras y escritores caribeños, pero no nacieron allí y no tienen antecedentes familiares caribeños. Creemos que este apunte sobre nuestro posicionamiento como traductoras e investigadoras o, dicho en otras palabras, nuestra posición situada (Haraway, 1988) es relevante, ya que es desde esta posición que traducimos y teorizamos.

Nuestro proceso de selección de poemas para cada poeta, así como la gama de temas y estilos cubiertos en la antología en general también requirieron de un escrutinio de nuestras metas feministas. La mayoría de poetas tratan el papel de la mujer en los ámbitos políticos y sociales, la discriminación y los traumas históricos de una u otra forma. Con todo, lo que las escritoras incluidas tienen en común es que en su obra existe el compromiso de escribir poemas que traten las experiencias de mujeres en las esferas más íntimas y las públicas, y los imperativos culturales y sociales del Caribe. Además, seleccionamos una gama de temas y tonos para cada poeta, con el fin de representar, dentro de los límites de una antología, el alcance de su trabajo, en lugar de mostrar solo los poemas que ofrecen una crítica social de género de forma más poderosa.

Los poemas hablan de experiencias vividas por mujeres de forma sobrecogedora, conmovedora, impactante y reivindicativa, cuestionando ortodoxias y restricciones por razón de género, raza, etnia, cultura y clase. También decidimos incluir poemas que versan sobre gran variedad de temas, escritos en distintos tonos y estilos poéticos, para presentar el amplio abanico de inquietudes y enfoques literarios de las poetas. Por este motivo, decidimos hacer una selección de entre tres y cinco poemas de cada autora.

Podríamos distinguir tres grandes categorías temáticas: por un lado, poemas que centran la mirada en la infancia y meditan sobre el descubrimiento de la propia individualidad, los abusos sexuales, la socialización como niñas, el control y el castigo de los cuerpos de niños y niñas, y la violencia y el asesinato contra infantes. Por otro, los poemas cuestionan y se rebelan contra ideologías y paradigmas que han dado forma a la sociedad y aparentemente continúan condicionando excesivamente los parámetros contemporáneos de la vida social, la cultura, la justicia, las relaciones interpersonales y las experiencias vividas por mujeres, mayores, madres, padres, personas que se identifican como lesbianas, gay, bisexuales, transgéneros, transexuales, travestis, intersexuales y *queer* (LGTBTIQ), no binarias, o heterosexuales cisgénero, adolescentes, niñas y niños. Por último, las poesías también examinan, reinterpretan e incluyen, desde las diversas perspectivas de las autoras, la historia y los mitos del archipiélago Caribe, y las migraciones familiares o individuales.

4. Traducción transformadora

Como afirma Maria Tymoczko, las traducciones pueden participar de la tarea de “transformar sociedades, naciones y culturas globales de manera decisiva” (2010, p. 20). Para nosotras, el potencial transformador de nuestra labor traductora se vertebra mediante el empleo de estrategias de la traducción feminista y postcolonial. En las siguientes subsecciones se discute e ilustra la traducción de palabras marcadas con género lingüístico, la traducción del criollo y la traducción del léxico. Consideramos estos tres aspectos, junto a los procedimientos de colaboración con las escritoras, como primordiales para que las traducciones en nuestra antología puedan ser transformadoras.

4.1 Traducción colaborativa y feminista

Joanna Trzeciak Huss afirma que la traducción literaria es y ha sido siempre de naturaleza intrínsecamente colaborativa (2018, p. 389). Nosotras no somos una excepción, y como “companion collaborative translators”, cumplimos con la mayoría de ingredientes que Trzeciak Huss identifica para que las parejas de traductoras tengan éxito. Es decir, para empezar, tenemos orígenes y lenguas maternas distintas (2018, p. 392), lenguas que, en nuestro caso, son ambas lenguas de partida y de llegada. Lo que quizá sí distinga nuestra praxis colaborativa es el hecho de que las dos no solo traducimos hacia nuestra lengua materna, sino que realizamos todas las traducciones en ambas direcciones conjuntamente y en persona. Por otro lado, aunque una de nosotras es especialista en traducción literaria y la otra es poeta, la primera no se encargó de hacer una traducción literal hacia su lengua materna y la segunda la puso en forma poética, sino que pudimos discutir sobre aspectos poéticos, estilísticos y de significado cara a cara, y tomar las decisiones conjuntamente.

En segundo lugar, como afirma Trzeciak Huss, tenemos asimismo fuertes intereses literarios y culturales compartidos (2018, p. 392). De hecho, al ser especialistas en literatura caribeña, nuestras traducciones se engloban dentro de una práctica postcolonial que busca unir una región lingüística, geográfica y políticamente fragmentada, al promover un trabajo que está a caballo entre dos lenguas y el intercambio entre escritoras de la antes mencionada “Generación Cero”, quienes se enfrentan a los desafíos del siglo XXI en el Caribe. Es decir, la necesidad tanto regional como diaspórica de establecer vínculos que permitan afrontar, así como escribir, sobre el cambio climático, los desastres naturales, los daños medioambientales, el desarrollo regional y la unidad, como

también sobre el trauma y las injusticias pasadas y actuales en relación con el género, la sexualidad, la clase y la raza.

Además, la dimensión colaborativa se refleja en el hecho de que traducimos en pareja —lo cual ha enriquecido enormemente nuestras traducciones—, así como por la intervención, en mayor o menor medida, de las poetas en dichas traducciones. Es decir, durante el proceso de traducción pudimos contar con las poetas en las diversas ocasiones en las que nos preguntamos qué era aquello que la escritora quería decir en un determinado verso o palabra, o cuál de las diferentes opciones que creíamos que encajaban con el original estaba más cerca de aquello que la poeta quería decir.

Cuando la poeta conocía suficientemente ambas lenguas, simplemente le preguntábamos; y cuando no era así, le explicamos las diferentes soluciones y sus respectivas connotaciones en la lengua de llegada, para poder encontrar la mejor solución para aquello que ella tenía en mente. Es decir, las escritoras bilingües tuvieron la oportunidad de discutir y negociar con nosotras las traducciones o recomendar cambios.

En cuanto a las escritoras monolingües, les explicamos nuestras dudas y decisiones, y discutimos las palabras, frases, o formas de versos para las que no hay equivalentes directos en la lengua de llegada.

También discutimos con las escritoras las cualidades poéticas de las posibles opciones de traducción, como el sonido, el ritmo y los matices de significado y las asociaciones alusivas. Esto a veces nos llevó a discusiones sobre la representación de las relaciones humanas, el cuerpo y las experiencias de mujeres que las poetas intentaban enfatizar. Aunque cada palabra comportara una negociación diferente,

para nosotras fue muy importante dejar espacio para que las autoras tuvieran su papel en el proceso de traducción.

Por último, una vez terminadas, compartimos nuestras traducciones con las poetas y les invitamos a darnos su opinión, sugerir cambios y responder a alguna última duda o pregunta que pudiéramos tener. Reconocemos cuánto hemos aprendido con las diversas interacciones con las escritoras y la práctica de compartir con ellas los borradores casi terminados. También creemos que algunas de las escritoras han obtenido conocimientos tanto del otro idioma con el que están menos familiarizadas como de sus propias estrategias de escritura y elección de palabras.

En este sentido, esta colaboración igualmente pone de relieve el enfoque postcolonial de nuestra praxis, en particular nuestro objetivo de contribuir a trascender las divisiones y los paradigmas coloniales, para hacer avanzar tanto a escritoras y escritores como al lectorado del Caribe hacia el multilingüismo. Y, por tanto, ello está en línea con una de nuestras prioridades: enfatizar la comunicación intralingüística en el contexto del sur global, en especial en el contexto de un archipiélago en el que se hablan distintas lenguas y así promover el acercamiento de las diversas zonas lingüísticas de la región y sus diásporas.

Dadas nuestras diferentes posiciones e identidades ambiguas, como ya lo anotamos antes, no estamos interesadas en la práctica de un tipo de traducción feminista que transgreda, reescriba de forma agresiva, o sobrescriba un texto patriarcal, creando intencionalmente rupturas y cambios lingüísticos en el texto de partida que iluminen sus prejuicios basados en el género, un tipo de traducción feminista discutida por von Flotow en su ensayo “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories” (1991).

Algunas de las escritoras que traducimos son, en sí mismas, transgresoras en su escudriñamiento de la historia y las imposiciones sociales. Consideramos que nuestra labor es la de ahondar en el conocimiento cultural y lingüístico que nos permita comprender los poemas y pensar cuidadosamente sobre la selección de palabras; conversar con las escritoras para obtener aclaraciones, y estudiar los desafíos que plantea la traducción de lenguas caribeñas, para lograr versos matizados que transmitan, en lugar de exagerar, su propia transgresión.

Nuestra traducción feminista, pues, no contempla la estrategia de traducción feminista que Castro identifica como “secuestro”, en la que la traductora o traductor introduce cambios que se alejan de la versión original o incluye neologismos cuando el lenguaje patriarcal no ofrece alternativa, sustituye el masculino genérico por el femenino genérico o formas inclusivas, entre otras acciones, en un texto con intenciones no necesariamente feministas (Castro, 2008, p. 295). Descartamos esta estrategia, por no considerarla adecuada en el contexto de nuestra antología; sin embargo, reconocemos que tenemos la oportunidad de ser experimentales en nuestra búsqueda de formas poéticas en la lengua de llegada, que reflejen y se aproximen a los aspectos experimentales de los originales, como se demuestra en la siguiente sección. Las traducciones son manipulaciones, contingentes y provisionales, y están negociadas entre las co-traductoras y las escritoras.

En este sentido, presentamos a continuación ejemplos que supusieron una oportunidad clara, como afirma Damien Tissot en “Transnational Feminist Solidarities and the Ethics of Translation” (2017), para que la traducción no solo sirviera para “ampliar los horizontes interpretativos y el alcance geopolítico del texto traducido y sus lectoras y lectores, sino que además permita que las traductoras y traductores cuestionen

también las normas de la lengua meta” (Tissot, 2017, p. 38). Las decisiones tomadas en los siguientes poemas enfatizan la dimensión colaborativa y feminista de nuestra praxis traductora, es decir, muestran cómo la experimentación en la búsqueda de formas poéticas en la lengua de llegada y la negociación entre co-traductoras y escritoras determinan nuestras soluciones. Los ejemplos que traemos, extraídos de algunos de los poemas antologizados, nos plantearon interesantes dilemas que fueron fuente de debate entre las traductoras y las poetas, a las que decidimos involucrar para ayudarnos a tomar la mejor decisión de manera colectiva.

4.1.1 La traducción del género lingüístico

Como es por todas y todos sabido, en español, aparte de distinguir entre masculino y femenino, el género masculino ha sido tradicionalmente asumido como el género no marcado. Esta característica ha hecho que se considere el español una lengua sexista, ya que a nivel lingüístico borra la presencia femenina. Olga Castro, en “Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista” (2008), explica que una traducción feminista no puede no tener en cuenta el género lingüístico como un elemento signifiante en la traducción, y afirma que es necesario

[...] reconocer que la traducción del género sí posee una importante repercusión en la (in)visibilidad de los sexos, dada la fuerte relación entre la categoría biológica sexo y su representación en los idiomas a través de la categoría lingüística género (Castro, 2008, p. 5).

De hecho, durante esta última década, han sido muchas las voces que se han alzado proponiendo alternativas más inclusivas. Desde distintas regiones de habla hispana han surgido soluciones no binarias para reemplazar el uso del masculino como género no marcado. Entre

las propuestas ideadas, destacamos el uso de dobles (por ejemplo, ciudadanos y ciudadanas), el uso de nombres colectivos cuando esto sea posible (por ejemplo, ciudadanía), o el uso de las terminaciones “x”, “@” o “e” para representar ambos géneros (por ejemplo, todxs, tod@s o todes). Estos experimentos, que buscan desafiar la distinción de género, han recibido acogidas desiguales y, por supuesto, no han recibido el beneplácito de la Real Academia Española. Esta institución se opone a aceptar y recoger dichas propuestas, ya que argumenta que “el uso genérico del masculino gramatical no invisibiliza a la mujer. Es un mecanismo del sistema lingüístico establecido por evolución a lo largo de la historia de la lengua” (2020, p. 64).

Las traducciones al español de los siguientes cuatro poemas nos obligaron a reflexionar sobre las implicaciones del género lingüístico y buscar mantener el equilibrio entre nuestros planteamientos y estrategias feministas, y las visiones y decisiones de las poetas.

En el poema “Crania Americana”, de Safiya Sinclair, la poeta desafía las reglas de género y construye una femineidad en respuesta a Calibán. El poema se reapropia de las palabras pronunciadas por Calibán y los versos que hacen referencia a él en la obra de teatro *La tempestad* de William Shakespeare. Sinclair destila lo femenino del *impolite body* (cuerpo grosero) de Calibán y su rebelión. Asimismo, el racismo científico es un referente en el poema. Algunos de sus giros lingüísticos utilizan intencionadamente el género neutro, pero, en general, el poema se refiere a un sujeto femenino, sin marcar inequívocamente el género.

Nos dimos cuenta de que, en varios casos, palabras que no contenían ninguna marca de género en inglés, sí la tenían en nuestra traducción al español. Trabajamos con la poeta para

lograr una traducción que pudiera recoger los significados que ella pretendía y para preservar, en la medida de lo posible, las estructuras poéticas sonoras del original en la lengua meta.

Para conseguirlo, a veces optamos de forma conjunta por soluciones que aparentemente se alejaban del original. Un ejemplo de ello es la traducción del término genérico sin marca de género en inglés “*sibling*”. Este no tiene un equivalente directo en español que sea igualmente no marcado, ya que el equivalente sería o bien “hermana”, o bien “hermano”. Descartamos el uso de “hermanx”, “herman@” o “hermane”, por ser soluciones que se alejan del grado de transgresión del original, pero también porque usarlas hubiera significado la pérdida de las resonancias sónicas, la consonancia que Sinclair pretendía transmitir en la estrofa con las palabras “*sibling*” y “*Sisyphian*”. Además, los versos en inglés también hacen referencia a un sujeto de segunda persona del plural, mientras que el sustantivo “*sibling*” y el adjetivo “*Sisyphian*” aparecen en forma singular o en el caso del adjetivo (ya que estos no tienen forma plural en inglés) se refiere a un sustantivo singular: “Sibling, Sisyphian. Howl of my unusual,/ now we have reclassified the very ape / of us” (Sinclair, 2016, p. 108).

En última instancia, acordamos que al tener en cuenta tanto el sentido como la sonoridad, el adjetivo “consanguíneos”, en su forma plural, era la palabra que mejor funcionaba en este verso. En otras estrofas, sin embargo, con un referente singular (Calibán metamorfoseado en sujeto femenino), usamos la palabra en femenino. Aunque el adjetivo “consanguíneos” pertenece a un registro más elevado que la palabra en inglés “*sibling*”, creemos que en este caso encaja con el registro y las asociaciones semánticas del vocabulario del conjunto del poema, las alusiones al racismo científico, así como con las estructuras sonoras poéticas.

Como demuestra este ejemplo, nuestra traducción al español no eludió la labor de explorar las opciones que mejor representaban el género de una forma más fluida; sin embargo, reconocemos que nos resultó imposible deshacernos por completo de las restricciones que impone una lengua como el español en cuestión de género.

Otro ejemplo en el que el género gramatical tuvo asimismo un papel relevante y sobre el que debatimos también con la poeta, fue el poema “The Other Woman”, de Sonia Farmer. Este gira en torno a las legendarias Anne Bonny (1697?-1782?) y Mary Read (1685-1721) —igualmente conocida como *Mark Read*—, piratas del Caribe que se disfrazaban de hombres para poder ejercer su oficio, y que mantuvieron una relación amorosa a espaldas del también pirata John *Jack* Rackham (1682-1720), conocido como *Calico Jack*, con quien la primera estaba casada.

Si nos fijamos en la última estrofa de este poema narrativo, vemos que, en el original, el género de los sustantivos y adjetivos no está marcado:

They decipher each other's faces. Anne thinks of a diver's feet burned by fire coral. A bird tucked under the arm of a wave. The struggle of seaweed. She touches Mark's face and Mark tries to say he is Mary but nothing comes out because they both know what they see in the lines of their faces and it needs no words. The others they may call it sun damage but these two they know well the consequences of desire (Farmer, 2012, p. 31).

Nos vimos obligadas a decidir qué género era el más adecuado para cada caso en el que el original no está marcado, ya que la traducción al español nos imponía decidir entre masculino y femenino. Acordamos con la poeta que para intentar mantener la ambigüedad o fluidez, y la

sensación de extrañamiento del original, combinaríamos el género masculino y el género femenino. De esta manera, en el primer verso: “Se descifran la cara, la una a la otra”, nos decantamos por el femenino; en la cuarta línea, por el masculino: “porque ambos entienden lo que ven en las líneas de sus caras y no necesita palabras”; y para la última frase, el femenino: “pero estas dos las conocen bien las consecuencias del deseo” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 137). La decisión de alternar los géneros no es arbitraria, sino que busca ser un reflejo del subtexto implícito del poema, es decir, el subterfugio y deseo de las mujeres pirata que se vestían y se hacían pasar por hombres.

Continuando con la traducción del género, pero esta vez en dirección inversa, es decir, del español al inglés, destacamos el poema “Moho”, de Mara Pastor, un poema narrativo que nos ofrece una serie de retratos de infancia, posteriores y presentes, de Puerto Rico, desde un carro en movimiento. Los siguientes versos, en los que se narra una de las escenas que la poeta guarda en su recuerdo, nos sirven para identificar dos estrategias feministas:

veías a los policías
que querían multarnos por ir rápido, por ir lento,
por ir con los retrovisores rotos pegados con silicona,
a la heroinómana en el semáforo
(Pastor, 2014, pp. 50-51).

En primer lugar, destacamos el uso de “los policías” en masculino. Muy probablemente, el uso del masculino se deba a que la gran mayoría de policías eran —y en gran medida continúan siendo— hombres. Sin embargo, valoramos que como también podía ser entendido como un genérico masculino y el inglés nos permitiría borrar esta posible interpretación, optaríamos por “*the police*” en lugar de “*police men*”. Por otro lado, en el cuarto verso sucede, de

alguna manera, lo opuesto. Es decir, el término “heroinómana” está marcado en femenino, por lo que en inglés era necesaria la adición de *woman* al término no marcado “*heroin addict*”. Así, podríamos decir que nuestra traducción, en un caso, atenuaba, y en el otro, acentuaba el género. Es decir, estas dos últimas soluciones atienden al género y, al mismo tiempo, no suponen un cambio en el sentido, ni exageran la transgresión del poema original:

you'd see the police
who wanted to ticket us for going fast, for going slowly,
for driving with broken rearview mirrors glued on with silicone,
the woman heroin addict at the stop light
left asking for coins
(Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 234).

En la traducción del poema de Thaís Espailat, “Sin título”, perteneciente a su última colección —*¿Tienes quien te cuide la mula?* (2020)—, que realizamos posteriormente, hicimos a la poeta una propuesta similar. Cabe apuntar que decidimos traducir dos poemas más recientes de ella cuando recibimos la invitación de una revista para publicar algunas de nuestras traducciones de las poetas dominicanas incluidas en la antología. Destacamos la traducción de “Sin título”, igualmente realizada de forma colaborativa, pero en una fase posproyecto, porque nos hizo reflexionar acerca de nuestra labor traductora y, en particular, ahondar en aquello que creemos que constituye una intervención feminista, según el criterio de las traductoras y la escritora, y una imposición no deseada de una práctica feminista que podría deformar el poema y distorsionar las intenciones de la autora.

En el poema en cuestión, el yo poético se identifica claramente con el género femenino. Ya desde la primera estrofa: “Ustedes fueron / los que destruyeron todo esto / Así que

no voy a ser yo / *la* que cosa las frutas a los árboles” (Espaillat, 2020, p. 96; énfasis de las autoras). En esta primera ocasión no conseguimos encontrar una solución para traducir esta primera explicitación del género al inglés. Conscientes de la invisibilización resultante, decidimos que en las siguientes ocasiones no podíamos pasar por alto las marcas de género y ofrecer soluciones de género indefinido, como en la primera estrofa.

Nuestra propuesta para los tres primeros versos de la cuarta y última estrofa: “A mí que no me vengan a buscar / cuando me vaya me iré yo *sola* / agarrándome la mano con la otra” (2020, p. 96, énfasis de las autoras) fue: “Just don’t come for me / When I leave I’m going alone / a woman holding one hand in the other”. Al añadir “*a woman*” conseguimos mantener una de las dos marcas de género presentes en español.

Cuando compartimos nuestra traducción con la poeta, esta nos preguntó por la inclusión de la palabra “*woman*” y le explicamos que así conseguíamos marcar el género en inglés igual que en español, y que de otra forma este quedaba indefinido. Sin embargo, Espaillat prefirió que este quedara indefinido, ya que para ella aquello carecía de importancia.

Aunque, desde nuestra perspectiva feminista, omitir el género y ofrecer una traducción sin ninguna marca de género suponía una pérdida de sentido y la invisibilización del género lingüístico (con sus repercusiones ya mencionadas), el tipo de traducción feminista que realizamos no está interesada en reescribir agresivamente, o sobrescribir un texto, creando rupturas intencionalmente; y, además, como las traducciones están negociadas con las poetas, decidimos no imponer una lectura que para la poeta no era relevante y el poema se tradujo sin ninguna marca de género.

4.2 Traducción postcolonial

4.2.1 La traducción del criollo al español

Conocer la diversidad lingüística de la región es una condición indispensable para que nuestras traducciones, mediante el uso de distintas estrategias postcoloniales de traducción, puedan tener un valioso potencial transformador.

En el caso de las traducciones de poemas que tienen el inglés como lengua de partida, constatamos la necesidad de conocer los diferentes criollos de base léxica inglesa. De hecho, en nuestro estudio de las traducciones existentes de literatura caribeña escrita en inglés, hemos podido comprobar que, tradicionalmente, las distintas lenguas criollas —aspecto distintivo a la par que enriquecedor de dicha literatura—, por lo general, o han pasado inadvertidas, o no se les ha prestado la atención que merecían (Grau Perejoan, 2016).

Como traductoras, somos conscientes de los diferentes contextos tanto lingüísticos —como hemos explicado en la segunda sección—, como culturales. Estos dos aspectos fundamentales nos han permitido encontrar las soluciones más adecuadas para traducir el criollo al español.

A lo largo del proceso, comprobamos que cuando se trataba de traducir del criollo, no existía una única estrategia que pudiéramos emplear para los distintos poemas. De hecho, como argumenta Tymoczko, las estrategias necesarias para lograr “traducciones responsables y comprometidas deben ser seleccionadas, inventadas e improvisadas según su valor táctico en situaciones, contextos, lugares y momentos específicos” (2010, p. 230). De manera similar y desde una visión interseccional y transnacional, Castro y Sportuno también creen prioritario “comprender la imposibilidad de definir

estrategias y técnicas de traducción que sean válidas de manera absoluta” (2020, p. 27).

Cabe apuntar, sin embargo, que con independencia de cuál fuera la estrategia empleada, esta tendría como objetivo fundamental evitar caer en la estandarización y, en definitiva, invisibilizar o borrar una característica primordial del texto, ya que, en última instancia, las traducciones que no atienden a la diversidad, como reconoce Gayatri Chakravorty Spivak, contribuyen a perpetuar la perspectiva occidental y “se suman al constructo neocolonialista del no-Occidente” (1993, p. 181).

En cuanto a la poesía del Caribe anglófono, como ya hemos apuntado, es frecuente el uso no solo de las distintas variedades del inglés caribeño, sino también los distintos criollos. A veces, nosotras mismas nos sorprendimos de cuán bien y natural suena un poema escrito con una voz poética en primera persona que utiliza léxico marcadamente caribeño —pongamos como ejemplo una voz jamaicana— cuando lo traducimos al español. Otras veces, sin embargo, después de empezar a traducir un poema muy dinámico y con una base marcadamente criolla, nos vimos obligadas a dejarlo a medias y preguntarnos de forma crítica si estábamos atenuando y simplificando el poema en la lengua meta.

En el caso de una de las poetas de Trinidad, decidimos que era demasiado aquello que se perdía al intentar traducir uno de sus poemas, y escogimos otro. Entendimos que, al igual que muchos otros textos postcoloniales, su multilingüismo, en nuestro caso el uso de léxico y gramática del criollo trinitense junto al inglés trinitense, así como el juego de referencias culturales, suponían, en nuestro contexto —es decir, una antología poética de diversas poetas—, “no tanto un desafío para la traductora o traductor como un cuestionamiento de la utilidad

o necesidad o incluso la posibilidad misma de la traducción” (Forsdick, 2015, p. 159). Probablemente, la traducción al español del poema tendría sentido si formara parte de la traducción de la colección entera de la poeta trinitense, y, de ser así, contara con un aparato crítico y un glosario de palabras del criollo trinitense que acompañaran la edición.

Para mostrar algunas de las distintas estrategias empleadas para traducir de forma crítica el criollo, aquellas que nos han permitido resistir el impulso neocolonial de las prácticas de traducción asimilativas y homogeneizantes dominantes (Forsdick, 2015) y respetar la heterogeneidad textual propia de los textos, a continuación analizamos tres ejemplos. En ellos, como veremos, hemos utilizado distintas estrategias para visibilizar la diferencia.

El poema narrativo “Dictionary”, de Tiphonie Yanique, se podría definir como una crítica a la misoginia imperante en la sociedad caribeña. Escrito a modo de distintas entradas en un diccionario, en él la poeta hace uso de un humor caústico —lo cual es importante para entender nuestra solución—. Tradujimos el verso “My woman vex with me” (2015, p. 19) por “Mi mujer está enfogona’ conmigo” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 365). Para el adjetivo “vex”, que en su acepción caribeña significa molesta o enojada, escogimos el adjetivo “enfogona” en español de Puerto Rico. Ambos adjetivos tienen un sentido igual o muy cercano, pertenecen a variedades caribeñas, y comparten un tono muy parecido.

Cabe destacar que, aunque, en general, tendimos a no adaptar la escritura a la fonología del español caribeño —en este caso el puertorriqueño— o al criollo, a menos que la poeta así lo hubiera hecho, el uso de “enfogona” ejemplifica una de las pocas circunstancias en las que decidimos utilizar un apóstrofe para

representar la pronunciación de esta variedad del español del Caribe.⁵ Al utilizar la forma abreviada del adjetivo “enfogonada” —es decir, “enfogona” con apóstrofe final—, optamos por la representación escrita del español de algunos lugares del Caribe, para así compensar otra característica de las lenguas criollas, lo que en inglés se llama *zero copula*, es decir, el hecho de que el verbo copulativo no es necesario en criollo. Esta característica distintiva, como explica Velma Pollard, no supone un obstáculo para la comprensión del texto por parte de un hablante sin conocimientos de criollo (2001, p. 67); sin embargo, como argumenta Richard Allsopp, este es muy probablemente un reflejo de la influencia del funcionamiento sintáctico de la predicación de muchas lenguas africanas (1996, p. 86). Por tanto, el apóstrofe es un mecanismo de compensación para este rasgo sintáctico de base africana, que no tiene una correspondencia directa en el español del Caribe.

En el poema “Reader, I Married Him”, Dorothea Smartt describe una boda clandestina de conveniencia en Barbados, entre un hombre gay y una mujer con pasaporte británico que se casa con él para que este pueda salir de Jamaica. Tradujimos el fragmento en el que se narra la violencia homofóbica de la que ha sido víctima el hombre: “and chop-he / widda a machete!” (Smartt, 2014, p. 12), como: “¡y a él le cayeron / a machezatos!” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 333). En este caso, decidimos utilizar la construcción “caerle a (alguien)”, usada en el Caribe y otras regiones de Latinoamérica, para referirse a atacar a alguien, ya que su tono encaja perfectamente

⁵ Vemos el uso del apóstrofe para representar la pronunciación, en las distintas variedades del español caribeño, de la forma verbal no personal del participio como un rasgo común y extendido que no guarda correspondencia con la clase social.

con el original, seguido de la palabra derivada de “machete”, “machtetazo,” que contiene el sufijo aumentativo “azo”.

El último ejemplo lo encontramos en el poema de Ann-Margaret Lim, “Star Interviews Andre Brown”. En él, el yo poético traza un recorrido por su trayectoria vital desde su difícil niñez con una madre que debe ausentarse la mayor parte del día para poder ganarse la vida haciendo de niñera, su vida adulta en la que consigue salir adelante y sacar a su madre del cuartito de zinc, hasta ser encarcelado. En la última estrofa, este yo poético nos narra cómo es apresado por la policía: “An’ last year de bwoy / dem hol’ I” (Lim, 2012, p. 61). Como se puede apreciar en estos dos últimos versos, este poema es probablemente uno de los que se sitúan más lejos del acrolecto en el *continuum* lingüístico característico del Caribe anglófono de la antología, en este caso el criollo jamaicano o *Patwa*. Además, identificamos elementos propios de la lengua rastafari o *Dread Talk* (Pollard), como el uso de “I”, que informaron nuestras opciones de traducción, ya que en este caso este fue el rasgo distintivo que decidimos subrayar.

En su renombrado estudio *Dread Talk: The Language of Rastafari* (1994), Velma Pollard describe la lengua rastafari como una expansión léxica del criollo jamaicano, en la cual las diferencias léxicas reflejan la condición social y el posicionamiento espiritual y filosófico del hablante (p. 24). En la religión rastafari es creencia que los africanos que han emigrado son los hijos exiliados de Israel en *Babylon* (Chevannes, 1994, p. 248). Tomando esta información lingüística y religiosa en consideración, interpretamos “de bwoy dem” como una referencia a la policía, o en palabras del filósofo marxista Louis Althusser (1988), a aquellos “aparatos represivos del Estado”, quienes se encargan de someter a las clases más deprimidas, y, por

tanto, representan y defienden los intereses de *Babylon*. Por todo ello, decidimos traducir el verso que cierra el poema: “Y el año pasado Babylon / me encerró” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 186), ya que creímos que, al explicitar la referencia, conseguíamos mantener el conjunto de significados encapsulados en esos dos últimos versos en la lengua meta.

4.2.2 La traducción del léxico

El respeto a las preferencias del (de los) código(s) lingüístico(s) de cada una de nuestras poetisas y el reconocimiento de la riqueza creativa de las lenguas del Caribe también figuran entre nuestros objetivos prioritarios para lograr hacer efectivo el potencial transformativo de nuestra labor traductora. En el léxico se pone de manifiesto el hecho de que, a pesar del intento colonial de perpetuar el mito monolingüe a escala global, el multilingüismo continúa siendo la norma en el mundo postcolonial (Edwards, 2004, p. 5).

Cabe tener en cuenta que, obviamente, las frases idiomáticas, las referencias culturales, la jerga y el léxico perteneciente a distintos campos semánticos varían tanto entre, como dentro de, los distintitos territorios de habla hispana y de habla inglesa de la región. En el caso del español, las escritoras pueden que empleen formas propias de las distintas variedades del español caribeño, alternancia de códigos lingüísticos entre el español y el inglés, frases en *espanglish*, o “español-ificación” o formas abreviadas de palabras en inglés incorporadas en el habla cotidiana (como, por ejemplo, “*biuti*” en lugar de “*beauty shop*”). En algunos casos, decidimos mantener algunas de las construcciones en la lengua original, gracias al uso de la alternancia de códigos lingüísticos. En este sentido, conservamos referencias en inglés o criollo inglés, en la versión en español, o vocabulario en

español en la versión en inglés, solo cuando creímos que era la mejor solución y cuando el significado podía deducirse del contexto, o una nota final lo aclaraba.

Tres ejemplos en los que conservamos el inglés o inglés criollo en su traducción al español son las expresiones o palabras “*a jolly good chap*” (2010, p. 38), de la poeta Marion Bethel; “*whitey gal*” (2017, p. 46), de Shara McCaLlum, y “*nuff*” (2006, p. 79), de Donna Aza Weir-Soley. En cuanto a las traducciones al inglés, podríamos mencionar el caso de la expresión “*pa’ quedar acicalao*” (2015, p. 27, cursiva en el original), de Gloriann Sacha Antonetty Lebrón. En este caso, decidimos mantener la expresión idiomática en español, seguida de su traducción en inglés: “*to be fly*” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 37).

La antología de poemas, en conjunto, ofrece un marco de referencia cultural y lingüístico. Podemos afirmar, sin embargo, que debatimos ampliamente la inclusión de notas finales sobre aspectos culturales, fauna y flora, acontecimientos históricos, personas u otros detalles que creíamos que podían ser potencialmente desconocidos. Al final, decidimos no sobrecargar los poemas con notas informativas, ni añadir excesivamente a la contextualización proporcionada en el original por las autoras. Dejamos que fueran las escritoras quienes nos guiaran. Por tanto, si ellas incluían notas finales al poema en sus propias colecciones de poesía, entonces las mantuvimos tanto en su versión original como en su traducción. En muy pocos casos, y solo cuando lo estimamos del todo necesario, decidimos añadir una nota final de creación propia, y siempre después de discutirlo con la autora, a quien consultamos, y en caso de aceptar, mostrábamos la nota informativa. Normalmente, esto se debió a que el poema en cuestión establecía conexiones con el resto de poemas de la colección a la que

pertenecía, y que permitían a la lectora o al lector englobarlo en un contexto que ayudaba a esclarecer referencias que de otra manera permanecían excesivamente ocultas. En caso contrario y con el objetivo de respetar la voluntad de nuestras poetisas, decidimos dejarlo en manos de nuestras lectoras y lectores, es decir, que cada una tuviera el placer de buscar aquellas referencias que le fueran desconocidas. En general, solo incluimos notas de traducción sobre el vocabulario cuando existían diferencias regionales, es decir, cuando escogimos un término de una lista de términos usados comúnmente dentro del contexto del Caribe, por ejemplo, la preferencia por “*flamboyant tree*” en lugar de “*poinciana*” para el término en español “flamboyán”.

Consideramos que sobrecargar el texto de referencias culturales o aclaraciones lingüísticas podría ser una manera de alejar, a la lectora o al lector del texto meta, de la sensación de extrañeza que este mismo texto, en su versión original, puede tener para la lectora o el lector. Por encima de todo, queríamos evitar incluir información que de manera inintencionada hiciera al poema más del agrado de un público occidental, ya que como Douglas Robinson explica en *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (1997), los miembros de culturas hegemónicas

[...] nunca están expuestos a una diferencia verdadera, ya que son protegidos de forma estratégica de la desagradable experiencia de aquello ajeno; protegidos no solo a través de traducciones asimilativas sino también a través de hoteles de cinco estrellas en países del tercer mundo, entre otros (p. 109).

En general, ni la más experimental de las poetisas intenta esconder el significado de sus versos; pero, obviamente, la poesía es un género que hace uso de significados explícitos e implícitos, expresiones directas y omisiones deliberadas,

sutilezas propias de imágenes y un lenguaje fresco, y a veces hasta se atreve con enérgicas y osadas experimentaciones en la forma poética y las palabras. Sin duda, los poemas de esta antología hablan por sí mismos. Tampoco queríamos que nuestras notas se convirtieran en un entramado engorroso, que sin quererlo restara valor a la verdaderamente extraordinaria poesía.

Algunas poetisas tienen especial predilección por los juegos de palabras y escogen aquellas con múltiples significados y connotaciones que podrían no entenderse ni siquiera en las islas vecinas del mismo grupo lingüístico. Buscamos, tanto como pudimos, mantener la multiplicidad en el texto y no en notas finales explicativas. Este aspecto del proyecto ha sido complejo a la par que ameno, y también en esto contamos con la implicación de las escritoras.

La poeta Jamila Medina Ríos sobresale por su gran habilidad para realizar juegos de palabras. En su poema “Fur(n)ia”, por ejemplo, encontrar el equivalente para la palabra “damajuana” requirió de mucho trabajo e investigación, ya que normalmente esta palabra hace referencia a un recipiente de cerámica, barro o cristal que acostumbra a contener líquido, un significado que parece ajustarse a un poema que encierra muchas referencias biológicas a la figura de la mujer y a las irregularidades del terreno: “Mujer ubre y odre y útero. Mujer embocadura de río. Máter. Materia. Madreperla sobre madrepora. Madre-del-verbo. Ave María. Damajuana” (Medina Ríos, 2015, p. 48).

Este vocablo parece contener las palabras “dama” y “juan-a”, lo cual parece sugerir connotaciones femeninas y masculinas. Sin embargo, como nos explicó Medina Ríos, en Cuba la palabra también denomina una pequeña semilla gris con la que se hacen collares. La poeta se sorprendió de que conociéramos

la semilla; pero, de hecho, esta misma semilla igualmente se utiliza para bisutería en algunas de las islas en las que cada una de nosotras hemos vivido o conocemos bien. Sencillamente, no sabíamos que se denominaba “damajuana” en Cuba.

En nuestra traducción, mantuvimos los significados múltiples del original, conservamos la palabra en cursiva y añadimos la palabra “seed” (semilla) para recoger así ambos significados: “Udder and wineskin and uterus woman. Rivermouth woman. Mater. Matter. Mother-of-pearl over mother-of-stony-coral. Mother-of-the-Word. Ave Maria. *Damajuana seed*” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 237).

En otros casos, utilizamos una barra oblicua entre dos palabras distintas para traducir una sola palabra que igualmente jugaba con más de un significado. Los versos de la primera estrofa del poema anteriormente citado: “El ejercicio de la escritura apostado fuera de la escritura y escindiéndola con el rabo del ojo. Una cisura practicada en una escritura que se insiste furnia” (Medina Ríos, 2015, p. 48), fueron traducidos como “The exercise of writing that is positioned outside of writing and split apart with cut-eye. A fissuring practiced in writing that demands fury/sinkhole.” (Collins Klobah y Grau Perejoan, 2020, p. 237). De hecho, la misma palabra “furnia”, con la letra “n” entre paréntesis —el título del poema—, aparece ya en la primera estrofa, haciendo clara referencia a ambos significados: “furia” y “furnia”. La búsqueda de una palabra en inglés que recogiera ambos significados, aunque fuera de una manera tangencial o aproximada, no fue en este caso fructífera, así que nos planteamos o bien decantarnos por uno, o bien incluir las dos palabras separadas por una barra oblicua. Optamos por esta última opción, ya que, por un lado, fue la preferencia de la poeta cuando

le consultamos y, por otro, creemos que es un rasgo estilístico que encaja perfectamente con su poesía experimental.

5. Conclusiones

Con el presente artículo hemos querido subrayar el carácter antihegemónico de nuestro proyecto colaborativo y destacar la función de la traducción feminista interseccional para que las dimensiones múltiples de la opresión, que en nuestro caso se encuentran reflejadas en las poesías escritas por mujeres del Caribe hispanohablante y anglófono, trasciendan fronteras lingüísticas. Hemos señalado nuestra voluntad de contribuir a la promoción de conversaciones compartidas entre escritoras del Caribe hispanoparlante y anglófono, y las respectivas diásporas, así como sus lectoras y lectores caribeños primeramente y globales, que pueden sentirse interpeladas por cuestiones similares, y establecer así alianzas para que la traducción se convierta en “una herramienta y un modelo de diálogo transfronterizo, de resistencia, de solidaridad y de activismo en busca de justicia e igualdad” (Castro y Ergun, 2017, p. 1).

Hemos delimitado la aplicabilidad de ciertas visiones de la traducción feminista en nuestro contexto y hemos reconocido que nuestra praxis feminista ha buscado que los poemas transmitieran, en lugar de exagerar, su propia transgresión en la lengua meta; por tanto, hemos sido experimentales en nuestra búsqueda de formas poéticas en la lengua meta, que se aproximaran a los aspectos trasgresores de los originales. Además, todo ello lo hemos hecho de manera colaborativa, negociando nuestras soluciones con las autoras, lo cual ha sido una estrategia feminista enriquecedora y en alguna ocasión, como hemos visto, con resultados inesperados.

También hemos querido subrayar la importancia de que la traducción se lleve a cabo rehuendo principios de poca aplicabilidad o directamente neocoloniales, exotizantes o asimilacionistas e invisibilizadores de la diferencia. En su lugar, nuestra praxis traductora reconoce y valora la diferencia, y busca estrategias críticas, informadas y situadas de transferirla en la lengua meta.

Por último, y teniendo en cuenta que la región es un escenario ideal para investigar sobre traducción (Forsdick, 2015, p. 148),⁶ nuestro objetivo también ha sido poner nuestro granito de arena o contribuir a que “se caribenicen” los debates sobre traducción.

Referencias

- Allsopp, R. (Ed.). (1996). *Dictionary of Caribbean English usage*. University of the West Indies Press.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de estado; Freud y Lacan*. Nueva Visión.
- Antonetty Lebrón, G. S. (2015). Barbería. En *Hebras* (p. 27). EDP University.
- Bethel, M. (2010). Sunday in Fort Charlotte. En *Bougainvillea ringplay* (p. 38). Peepal Tree Press.
- Busby, M. (Ed.). (1992). *Daughters of Africa: An international anthology of words and writings by women of African descent, from the Ancient Egyptian to the present*. Jonathan Cape.
- Busby, M. (Ed.). (2019). *New daughters of Africa: An international anthology of writing by women of African descent*. Harper Collins.
- Castro, O. (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, 14, 285-301. <http://revistas.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7155/9059>
- Castro, O., y Ergun, E. (2017). Introduction: Re-envisioning feminist translation studies: Feminism in translation, translations in feminism. En O. Castro y E. Ergun (Eds.), *Feminist translation studies: Local and transnational perspectives* (pp. 1-12). Routledge. <https://doi.org/10.1515/fs-2019-0021>
- Castro, O., y Spoturno, M. L. (2020). Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), 11-44. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>
- Chevannes, B. (1994). *Rastafari: Roots and ideology*. Syracuse UP.
- Collins Klobah, L., y Grau Perejoan, M. (Eds. y Trads.). (2020). *The Sea Needs No Ornament / El mar no necesita ornamento*. Peepal Tree Press.
- Costa, Claudia de Lima. (2014). Feminist theories, transnational translations, and cultural mediations. En S. E. Álvarez, C. de L. Costa, V. Feliu, R. Hester, N. Klahn y M. Thayer (Eds.), *Translocalities/ translocalidades: Feminist politics of translation in the Latin/o Americas* (pp. 133-148). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822376828-008>
- Craig, I. (2006). Translation in the shadow of the giants: Anglophone caribbean vernacular in a translated literary text. *Translator*, 12(1), 65-84. <https://doi.org/10.1080/13556509.2006.10799209>
- Craig, I. (2017). Translation studies and critical global citizenship pedagogy in

⁶ Forsdick explica que otros investigadores habían hecho observaciones en esta línea con anterioridad. Este es el caso de Ian Craig, quien ya había destacado lo inusual y sorprendente de la poca atención que los estudios de traducción habían prestado a la región (Craig, 2006, p. 65), o Edwin Gentzler, quien había definido la traducción como constitutiva de las culturas de las Américas y había señalado el poder metafórico de la traducción en los estudios de las culturas del Caribe (Gentzler, 2008, pp. x-xii).

- contemporary Anglophone Caribbean higher education. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 10(1), 19-45. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v10n1a01>
- Edwards, V. (2004). *Multilingualism in the English-speaking world: Pedigree of nations*. Blackwell Publishing.
- Espaillet, T. (2020). Sin título. En *¿Tienes quien te cuide la mula?* (p. 96). Ediciones Liliputienses.
- Farmer, S. (2017). The Other Woman. En *Infradependencies* (p. 31). Ponciana Paper Press.
- Fenwick, M. J. (Ed.). (1996). *Sisters of Caliban: Contemporary women poets of the Caribbean – A multilingual anthology*. Azul Éditions.
- Flotow, L. von. (1991). Feminist translation: Contexts, practices and theories. *TTR*, 4(2), 69-84. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- Flotow, L. von. (1997). *Translation and gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Routledge.
- Forsdick, C. (2015). Translation in the Caribbean, the Caribbean in translation. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 19(3), 147-174. <https://doi.org/10.1215/07990537-3341741>
- Gentzler, E. (2008). *Translation and identity in the Americas: New directions in translation theory*. Routledge.
- Grau Perejoan, M. (2016). The role of literary translators in the West Indian literary field and the importance of Creole. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 2(2), 241-257. <https://doi.org/10.1075/ttmc.2.2.04gra>
- Gunew, S. (2002). Feminist cultural literacy: Translating differences, cannibal options. En R. Wiegman (Ed.), *Women's Studies on Its Own: A Next Wave Reader in Institutional Change* (pp. 21-48). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822384311-002>
- Guzmán, M. C. (2017). El Caribe se traduce: la traducción como praxis descolonial en las revistas Tropiques, Bim y Casa de las Américas. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 10(1) 167-181. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v10n1a07>
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The Science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Lalla, B. (2006). Creole representation in literary discourse. En H. Simmons-McDonald e I. Robertson (Eds.), *Exploring the boundaries of Caribbean creole languages* (pp. 173-187). University of the West Indies Press.
- Lim, A.-M. (2012). Star Interviews Andre Brown. En *The Festival of wild orchid* (p. 61). Peepal Tree Press.
- McCallum, S. (2017). What I'm telling you. En *The water between us* (p. 46). University of Pittsburgh Press.
- McWhorter, J. (2000). *The missing Spanish creoles: Recovering the birth of plantation contact languages*. University of California Press.
- Medina Ríos, J. (2015). Fur(n)ia. En *Para empinar un papalote* (p. 48). Casa de la Poesía.
- Pastor, M. (2014). Moho. En *Arcadian Boutique* (pp. 50-51). Ediciones de Punto de Partida.
- Pollard, V. (1994). *Dread talk: The language of Rastafari*. Canoe Press University of the West Indies.
- Pollard, V. (2001). "To us all flowers are roses": Writing ourselves into the literature of the Caribbean. *Sargasso 2001: Concerning Lorna Goodison*, 65-74. <https://dloc.com/UF00096005/00022/1x>
- Real Academia Española. (2020). *Informe de la Real Academia Española sobre el uso del lenguaje inclusivo y cuestiones conexas*. https://www.rae.es/sites/default/files/Informe_lenguaje_inclusivo.pdf

- Ríos, S. (Ed.), y Randall, M. (Trad.). (2018). *The oval portrait: Contemporary Cuban women writers and artists*. Wings Press.
- Ríos, S. (Ed.). (2015). *El retrato ovalado*. Ediciones Unión.
- Roberts, N., y Walcott-Hackshaw, E. (Eds.). (2011). *Border crossing: A trilingual anthology of Caribbean women writers*. University of the West Indies Press.
- Robinson, D. (1997). *Translation and empire: Postcolonial theories explained*. St. Jerome.
- Sández, L. V. (2017). Generación Cero: pasado, presente y pecado. Emociones/tiempo/espacio en la narrativa de un grupo de escritores cubanos. *Revista Letral*, (18), 85-100. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6051>
- Sinclair, S. (2016). Crania americana. En *Cannibal* (pp. 107-109). University of Nebraska Press.
- Smartt, D. (2014). Reader I married him. En *Reader, I married him & other queer goings on* (p. 12). Peepal Tree Press.
- Spivak, G. C. (1993). The politics of translation. En *Outside in the teaching machine* (pp. 179-200). Routledge.
- Tissot, D. (2017). Transnational feminist solidarities and the ethics of translation. En O. Catro y E. Ergun (Eds.), *Feminist translation studies: Local and transnational perspectives* (pp. 29-41). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315679624-3>
- Trzeciak Huss, J. (2019). Collaborative translation. En K. Washbourne y B. van Wyke (Eds.), *Routledge handbook of literary translation* (pp. 389-406). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315517131>
- Tymoczko, M. (2010). *Translation, resistance, activism*. University of Massachusetts Press.
- Wallmach, K. (2006). Feminist translation strategies: Different or derived? *Journal of Literary Studies*, 22(1-2), 1-26. <https://doi.org/10.1080/02564710608530388>
- Weir-Soley, D. A. (2006). An on-going conversation. En *First rain* (p. 79). Peepal Tree Press.
- Yanique, T. (2015). Dictionary. En *Wife* (p. 19). Peepal Tree Press.

Cómo citar este artículo: Grau-Perejoan, M. y Collins-Klobah, L. (2020). Prácticas feministas y postcoloniales en la traducción colaborativa de poetisas mujeres del Caribe insular anglófono e hispanohablante. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(2), 421-444. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a11>