

Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm>

URL estable:

<http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Morabito.pdf>

TRADUCIR LA ORALIDAD

Fabio Morábito

Sabemos que un cuento narrado oralmente no consiste sólo en el conjunto de sus palabras, sino también en los gestos, el tono y las inflexiones de la voz de aquel que cuenta. Un cuento oral, pues, es de índole muy distinta a un cuento escrito, y su traslado a la escritura supone una inevitable transformación de su naturaleza. Trabajo desde hace algún tiempo en la adaptación literaria de unos cuentos de tradición oral, cuentos narrados en México por gente del pueblo, por lo general campesinos. Recolectados por antropólogos y lingüistas, la mayoría de ellos fue transcrita con estricto apego a las palabras pronunciadas por los narradores, casi siempre a partir de una grabación. Debido al apego escrupuloso a las palabras grabadas, la mayoría de estas transcripciones resultan una lectura bastante ardua. Mi trabajo consiste en aderezar con una mano literaria este material crudo y poco hospitalario; en intentar devolver estos cuentos, pues, a su dimensión inicial de disfrute.

Me he preguntado a quiénes les sirven estas transcripciones a menudo ilegibles. A lingüistas y antropólogos, probablemente. Pero si un lingüista necesita diseccionar el habla de un determinado grupo humano, ¿no haría mejor en grabar conversaciones en la calle, en el mercado o en la plaza? Y un antropólogo, si está interesado en recoger los mitos y las leyendas de una determinada comunidad, ¿necesita una transcripción que incluya las vacilaciones verbales, las numerosas repeticiones y aun las equivocaciones que son frecuentes en este tipo de cuentos?

Es bien sabido que los relatos orales se cuentan siempre de una manera distinta. Con más razón, habría que encarar su transcripción de una manera más libre, y esta manera más libre se llama traducción. Creo que quienes se ocupan de recoger literatura oral (cuentos, mitos, leyendas, etc.), deberían realizar su tarea con el espíritu de la traducción y no de la transcripción, lo que quiere decir que no es suficiente con encender la grabadora, sino que hay que tener un entrenamiento literario que permita paliar de algún modo la fractura que separa un cuento oral de su plasmación escrita, no con el propósito de atenuarla sino, por el contrario, de no esconderla.

Ilustraré a continuación, con un ejemplo, la clase de dilemas que puede plantear este tipo de trabajo. Para entendernos mejor, tendré que resumir brevemente la trama de uno de los cuentos en que he trabajado, pues es la manera más práctica de mostrar lo que me interesa dejar aquí asentado, es decir, la dimensión traductora y no meramente transcriptor de un traslado literario de la esfera oral a la esfera escrita.

El cuento al que me refiero fue recogido en el estado de Oaxaca, en la región conocida como Costa Chica, en que se asienta la mayor parte de la población negra que vive en México. Se titula «El rey del Sol Adorado» y narra del hijo de un rey que se hace a la mar, rumbo a un país lejano donde vive una princesa bellísima de quien sólo conoce un retrato. Ver ese retrato y enamorarse de ella ha sido todo uno. Valiéndose de la ayuda de su sargento, hombre de fidelidad intachable, logra raptar a la princesa y navegar de regreso a su patria, donde piensa desposarla. Durante el viaje de regreso tres pájaros se posan en los tres mástiles del barco y anuncian tres desgracias que caerán sobre el príncipe y la princesa, tan pronto como el barco llegue a puerto. El sargento, que se halla en ese momento en la cubierta, escucha el triste vaticinio y toma la determinación de evitarlo a toda costa.

Tenemos en este punto la primera inconsistencia del cuento. En lugar de avisar a su amo de los peligros que lo esperan a él y a su prometida, el sargento se queda callado. Es una actitud inexplicable, máxime que el quedarse callado lo coloca en una situación en extremo peligrosa, porque lo hace conducirse de forma incomprensible para los demás, que ignoran la razón de fondo de su comportamiento. Así, cuando la princesa sufre un infarto, que es la tercera de las

tres desgracias anunciadas por los pájaros, el sargento le quita la blusa para chuparle los senos, ya que los pájaros anunciaron que éste es el remedio adecuado para revivirla. A los ojos de los demás, que nada saben del oráculo de las tres aves, semejante acción se antoja irracional y completamente irrespetuosa, por lo que el rey lo condena a muerte. Uno esperaría que el sargento explicara por fin las razones de su conducta, pero persiste inexplicablemente en su silencio. Sólo en vísperas de su ejecución se decide a hacerlo, y cuando el rey y el príncipe, oída la historia de los tres pájaros, lo perdonan, e incluso se deshacen en palabras de agradecimiento por su fidelidad a toda ley, él insiste en que la pena se ejecute, puesto que le faltó el respeto a la princesa. Como el rey se niega, él, de forma igualmente inexplicable, pide a los cielos que lo conviertan en piedra, y en piedra se convierte al instante, transformándose en una estatua.

Salta a la vista que la conducta del sargento fiel, inicialmente incomprensible para los demás personajes, mas no para el lector, al final se torna inexplicable también para este último. La razón del giro absurdo que ha tomado el cuento es muy simple: el narrador ha olvidado incluir un elemento crucial. Cuando los tres pájaros anuncian los peligros que acechan al hijo del rey y a la princesa, hacen una aclaración: aquel que de casualidad oyera semejantes profecías, no podrá comunicarlas a nadie, so pena de convertirse en dura piedra, o sea en estatua. La falta de este simple dato, que descubrí leyendo otra versión de la misma historia, determina el proceder aparentemente irracional del protagonista del cuento de Oaxaca, cuyo silencio a ultranza no podemos explicarnos, y menos aun su deseo repentino de convertirse en dura piedra.

Supongo que para cualquiera que haya trabajado en la narrativa oral, este tipo de inconsistencias debe de ser bastante común. El transcriptor no está obligado a resolverlas, pues su trabajo se reduce a dejar constancia de un determinado suceso lingüístico, tal como fue recogido de labios de un narrador oral; pero un traductor, que está obligado a entregar un texto, un texto cabal y no una conjetura del mismo, debe tomar alguna decisión, para lo cual debe plantearse varias preguntas, la primera de las cuales es si tiene el derecho de intervenir ahí donde una historia se presenta como incompleta, defectuosa e incoherente. Sabemos que, en lo que respecta a los cuentos

orales, el repertorio de las historias es bastante limitado, pero de cada una de ellas existen incontables versiones, algunas de las cuales difieren bastante entre sí. Cada historia, como tal, se convierte en una suerte de entelequia en la cabeza del investigador. A fuerza de conocer decenas o centenares de versiones distintas, el investigador puede reconocerla tan pronto como lee o escucha las primeras líneas de un cuento; al reconocerla, advierte los cambios, las lagunas, las omisiones o los desarrollos novedosos de cada versión. Habida cuenta de su conocimiento más o menos exhaustivo de las posibilidades existentes de una historia determinada, ¿por qué, si detecta una omisión grave en la versión que trabaja, debida quizá a la impericia del narrador o a la escasa diligencia del transcriptor, habría que renunciar a enmendarla, cuando esta omisión compromete la congruencia del argumento? A todos nos ha pasado escuchar chistes que, al ser mal contados, no producen el efecto buscado. «Así no va el chiste», pensamos cuando advertimos una falla en la manera de contarlo y, puesto que los chistes son un patrimonio colectivo, nos sentimos con todo el derecho de corregirlos. La pregunta que hay que hacerse, en todo caso, es si estamos realmente ante un «error» o, dicho de otro modo, si aquello que desde la perspectiva de un cuento escrito resulta ser una falla, resulta tal desde la perspectiva de un cuento narrado oralmente. Volveré sobre este punto más adelante.

Una vez que decidió que se hace necesaria una intervención «enmendadora», el investigador o adaptador debe decidir cómo conducirse. Hallé el eslabón que faltaba en el cuento de Oaxaca cuando me topé con un cuento muy parecido, incluido en la antología de cuentos populares italianos compilada por Italo Calvino. A decir verdad, no me topé con él, sino que recordaba vagamente que en algún cuento recopilado por Calvino había tres pájaros que anunciaban un oráculo siniestro, y me di a la tarea de buscarlo. Cuando lo encontré, sentí que había hallado la solución a mi problema. Lo más fácil hubiera sido introducir el tabique faltante, o sea la advertencia, intrínseca en la profecía que profieren los tres pájaros, de que el hombre que esté sobre aviso acerca de los peligros que acechan al príncipe y a su novia, no podrá decir nada a nadie, so pena de convertirse en piedra. Sin embargo, después de pensarlo, opté por respetar la «incongruencia» del cuento de Oaxaca, tratando de darle

la vuelta al problema. Lo que determinó mi decisión fue el razonamiento de que el narrador del cuento se las había arreglado sin ese ingrediente. Tal vez fuera un narrador malo, que aburría y decepcionaba sistemáticamente a sus oyentes, pero lo contrario también era posible, y como no había manera de averiguar ni lo primero ni lo segundo, no quedaba más remedio que tomar acto de que la historia podía narrarse de otro modo. Decidí, pues, subrayar la importancia de la vergüenza, la que siente el sargento por haber faltado el respeto a la prometida del rey y que le hace preferir morirse que cargar con el bochorno de haberle chupado los senos en su boda y delante de todo el mundo. En vano el rey y el príncipe tratan de convencerlo de que actuó así para salvarle la vida. El hombre sabe que hay cosas que jamás deberían hacerse. Apela a una escala de valores que no es la de la sobrevivencia, sino del decoro y de la etiqueta. Aunque le haya salvado la vida de la princesa, lo hizo a costa de cometer un acto que considera monstruoso y que no lo dejará tranquilo por el resto de sus días.

Cabe aclarar que todo esto que acabo de decir puede extraerse del cuento, pero no aparece nunca en forma explícita. Así, en lugar de introducir un elemento novedoso, «importándolo» de otra versión del mismo cuento, preferí escarbar en el subsuelo de la historia. Para ello, tuve que retocar un diálogo entre el príncipe y el sargento para dejar en claro la vergüenza que embarga a este último. Alguien podrá decir que cometí una traición mayor a que si me hubiera limitado a hacer una pequeña operación de trasplante. Puede ser. Tomando prestada una fórmula de la medicina, diré que el respetar lo más posible el contenido del cuento, renunciando a introducir unos hechos que no estaban asentados en él, me pareció, en mi labor de enmienda, menos «agresivo» que reinterpretar en clave psicológica la conducta aparentemente inexplicable del protagonista.

Se me dirá que sólo una mínima parte de los cuentos orales recogidos por antropólogos y lingüistas requiere de un tratamiento tan en profundidad a la hora de ser vertidos a la dimensión escrita. Es verdad, pero me interesaba presentar un caso extremo para hacer más evidente el grado de intervención que se precisa para conservar la andadura propia de un relato oral, con sus características de rapidez, economía expresiva y laconismo descriptivo.

Habría que preguntarse si precisamente estas características no suplen a atenuan en un determinado momento ciertas inconsistencias argumentales, o sea si los saltos abruptos y el rechazo inherente a dar explicaciones, que son propios del estilo oral, no crean una coherencia diferente a la que impera en la ficción escrita. Sin duda, estas propiedades estilísticas que acabo de mencionar no son algo dado a priori, sino el fruto de la oralidad misma y de su necesidad permanente de deslumbrar al auditorio, por lo que están fuertemente unidas al repertorio corporal del que todo narrador oral echa mano en sus actuaciones. Así, aquello que desde el ángulo de visión de un cuento escrito nos puede parecer una omisión grave o un añadido inútil, en un cuento oral puede que no lo sea tanto, y no porque los cuentos orales carezcan de rigor narrativo, sino porque su rigor es fruto de un registro más amplio y diversificado. En el cuento escrito leemos simplemente que el sargento fiel, oído el vaticinio de las tres aves, se quedó callado, y este silencio, a los lectores, nos parece inexplicable. El narrador oral nos dice lo mismo, pero valiéndose de una actuación escénica en que el tono de la voz, la expresión facial y el movimiento de las manos y del cuerpo se conjugan de tal manera, que pueden convencernos por sí solos de que en una situación semejante todos nosotros guardaríamos un cauteloso silencio, bien sea por temor a parecer ridículos, bien sea por la natural deferencia que todo subordinado tiene hacia su monarca. Un narrador oral está al pendiente de las reacciones de su público, se adapta constantemente a él y puede distorsionar su historia cuando lo considera conveniente. En sus manos, la historia es una materia dúctil que recibe su forma definitiva a partir de la confrontación con sus oyentes. Al trasladar un cuento oral a su expresión escrita, se renuncia a una serie de recursos escénicos que pueden ser determinantes para la inteligencia y el disfrute de lo que se cuenta. Es un poco lo que ocurre cuando, al traducir poesía de una lengua extranjera, descubrimos que no podemos conservar la musicalidad del poema original. No hay duda, en efecto, de que una de las funciones principales de la rima y del ritmo es mantener despierto el interés del escucha a través del peculiar encantamiento que producen. El repertorio corporal del que echa mano el narrador de viva voz cumple la misma función: capturar y sostener la atención de su público. Y del mismo modo como el traductor de

poesía, aun a costa de desvirtuar aquí y allá el sentido del poema que traduce, debe buscar en su idioma los sustitutos sonoros para alcanzar un efecto análogo al de la sonoridad del poema original, aquel que traslade unos cuentos de la oralidad a la escritura debe atreverse a desvirtuar en mayor o menor medida la historia que se cuenta, para que su encanto, una vez fijada en la palabra impresa, no se evapore. A falta de la confrontación directa con sus oyentes, el narrador que escribe, el escritor propiamente dicho, que se halla separado de su público por la escritura, debe convertirse en su público hipotético y verter en la escritura toda su capacidad de «escucha», dotando cada una de sus palabras de un eco, una reverberación y una ambigüedad que sean capaces de remplazar de algún modo la presencia nunca suficientemente añorada del oyente de carne y hueso.

No se trata, en resumen, de sacrificar la oralidad, como tampoco de preservarla en un frasco de vidrio, sino de crear un estilo oral con los instrumentos de la escritura. Sin duda es una labor altamente traicionera, que los transcritores de grabadora intentan eludir a través de la calca taquigráfica de las emisiones vocales del narrador oral, con un resultado en que la pureza verbal corre pareja a su escasa o nula comprensión.