



Oralidad y traducción:
el caso de la no grabación de lo “oído”
en las versiones inglesas de *Pedro*

Páramo

Marc Charron

marc.charron@uqo.ca

Introducción

Este ensayo radica principalmente en el deseo de trazar las primeras líneas directrices de una crítica de las traducciones inglesas de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), pero más específicamente en el deseo de analizar cómo se constituye, dentro de la novela, el proceso de la ideologización de los discursos - hegemónicos y populares- para entender el funcionamiento de esa configuración ideológica que son las distintas etapas del proceso de traducir. Aún más, nuestra investigación se limitará esencialmente aquí en la dimensión “hílica” de *Pedro Páramo*, entendida como “la masa verbal constituida por fragmentos discursivos, los cuales tienen una existencia concreta fuera del mundo novelesco” (García Méndez 1984: 110). Se publicó la novela de Rulfo en 1955, la traducción inglesa de Lysander Kemp en 1959 y la (re)traducción de Margaret Sayers Peden en 1994, la cual es interesante incluir aquí, entre otras cosas, para determinar si se puede notar una evolución, al cabo de treinta y cinco años, sobre la cuestión del tratamiento de lo hílico en la traducción de *Pedro Páramo*, por lo menos en el mundo anglosajono.

“A la escucha” de la palabra popular en *Pedro Páramo*

En un ensayo que figura entre los primeros análisis bajtinianos del texto latinoamericano, Javier García Méndez (1984: 135-136) sugiere - como principio heurístico - ponerse "a la escucha" de la palabra popular en la novela latinoamericana contemporánea:

L'écoute bakhtinienne, allant du texte romanesque à l'espace social où le nouveau roman latino-américain a émergé et s'est transformé, retrouvera les énonçants de cette parole autrefois inouïe. Elle découvrira alors un nouveau mode de présence de la parole populaire au sein du social. Cette parole appartient à des groupes sociaux qui, d'être jadis l'instrument de la classe dominante, en sont venus à des revendications les ayant constitués en classe pour soi. Le roman entend la voix de cette classe dont les luttes ont commencé à transformer l'ordre social du continent. Mais cette voix, dans le texte social, se fait aussi entendre dans le texte romanesque.

Según él (1984: 110-111), la cuestión de la presencia del discurso popular en la novela latinoamericana es central, neurálgica, a la comprensión de la historia del género literario:

Pour ce qui est du roman latino-américain, l'interrogation systématique de la dimension hylique s'avère d'autant plus pertinente que, dès son apparition et jusqu'à nos jours, ce roman exhibe une hantise proverbiale pour les questions relatives à sa propre constitution verbale. D'autre part, la mutation dont le roman latino-américain a été le lieu pendant le siècle présent apparaît comme inséparable d'un nouveau mode de présence du matériau dans le corps textuel.

García-Méndez nota que la conciencia de la presencia de este discurso en la novela ha siempre existido, pero que la ideología liberal hegemónica que dominó la novela latinoamericana desde el principio del siglo diecinueve no hizo más que dejar al discurso

popular manifestarse a través de la transcripción por el narrador, de una apropiación de lo popular por medio, a menudo, de notas a pie de página, de artificios tipográficos y aun de léxicos de idiotismos relaguados al final de la publicación. Esta tendencia en las letras latinoamericanas hubiera seguido “transcribiendo” así lo popular hasta que unos novelistas empezaron a darse cuenta de que la palabra popular sólo se hallaba en su “grabación” en vez de su anotación o en el “registro” de ella. Entre las obras literarias que dejarían un sitio central a la grabación de lo popular, figuraría *Pedro Páramo*.

La presencia de la palabra popular en *Pedro Páramo* lleva unas problemáticas particulares por causa de su estructura narrativa fragmentada. Y esas particularidades consisten principalmente en el hecho de que cada fragmento actúa ni más ni menos como el encuentro de diversos universos discursivos. Es cierto que esos fragmentos dialogan unos con otros, pero no se añade en una cadena metonímica para ayudar al lector a recobrar, tras cada fragmento, el hilo de la trama narrativa. Al contrario, cada uno de los fragmentos ya aparece al lector en su propia forma deconstruida, y es en su relación metadiscursiva que cada fragmento entra en relación dialógica con los otros fragmentos de la obra. En ese sentido, los fragmentos de la novela no constituyen partes de una unidad discursiva más amplia que se entregue a pequeñas dosis para favorecer una lectura múltiple o laberíntica. Sin embargo, la importancia del fragmento en *Pedro Páramo* no es nada que se pueda menospreciar. Cada uno representa la grabación de una totalización dialógica entre los personajes: hay una primera serie de diálogos grabados por el narrador, los cuales sostienen los temas discursivos generalmente histórico-sociales (los más paradigmáticos entre ellos siendo los evocados por el tema de la Revolución) y una segunda serie de diálogos que “oye” el narrador (literalmente desposeído de su función existencial), los cuales difunden y integran

las prácticas discursivas hegemónicas y contrahegemónicas (o sea, en el último caso, la realización de una resistencia a través de la subversión de lo hegemónico.) En fin, hay que tomar en cuenta que la segunda serie procede desde la tumba de los personajes que dialogan. El dialogismo rulfiano actúa así como la ideologización de la palabra infrahumana y/o infrasocial. El lugar discursivo que es aquí la tumba supone ciertas ramificaciones relacionadas con la posibilidad misma de lo discursivo y lo subversivo. Una traducción que no hace una evaluación justa del origen de lo discursivo en estos casos sugeriría una forma de movilidad del fenómeno, lo que no admite la estructura de *Pedro Páramo*. Unidos, ellos pueden interpretarse como una metáfora de la voz humana oída, la cual simboliza el único medio de oponerse al discurso hegemónico. Si lo hacen desde la muerte, tal vez sea por otra ideologización, la del alma colectiva o del imaginario colectivo mexicano. Así la “mexicanidad” en *Pedro Páramo* no se debe medir *a priori* con arreglo a sus indicios históricos o sociales, sino con arreglo a la ideologización de la muerte como momento liberador de la palabra popular. La grabación -en lugar de la anotación o del informe- del discurso de los muertos es una muestra potente de las aberturas y restricciones de este mismo discurso. Ya sabemos que independientemente de ambas posibilidades, lo cierto reside en su realización *post-mortem*. Lo imaginario colectivo mexicano no lo expresa diferentemente.

Así se puede notar que no existe una multitud de prácticas discursivas procedentes del universo enclaustrado de Comala, y pensándolo bien, exponer una tesis avanzando una multiplicación de discursos sería buscar una metáfora distinta de la que Rulfo presenta en su novela. Aunque se admita que es una representación “microcósmica” de la sociedad mexicana, no parece suficiente para pasar del universo discursivo basado en lo “telúrico” que encierra la novela a una interpretación de una complejidad discursiva que nunca echa raíces en ella. Lo complejo en *Pedro Páramo* no reside tanto en

las construcciones discursivas como en la utilización, reutilización y distribución de esas construcciones limitadas para ofrecer una sarta narrativa que en sí es compleja.

El análisis de la traducción de lo discursivo en *Pedro Páramo* debe, ante todo, reconocer la dialéctica que está tejiéndose, por una parte, entre los discursos “terrenales” y “ultraterrenales”, y por otra (en los pocos casos en que no coinciden), entre los discursos narrados y oídos. En *Pedro Páramo*, subraya Javier González-Alonso (1990: 356), esas relaciones se establecen dialécticamente en la medida en que:

[L]a novela no sólo presenta una ruptura de la convención narrativa sino que precisa de la misma a fin de articular un mundo artístico-narrativo capaz de purgar y poner al descubierto las corruptas y caducas estructuras de la realidad histórica que lo determinan.

Basando nuestro análisis de la traducción a partir del tratamiento narrativo de lo discursivo, podremos aislar lo que el texto de llegada toma prestado a las prácticas discursivas dominantes en esa cultura. El ejercicio no consiste aquí en sugerir una traducción más adecuada (tanto en el sentido literal como el traductológico) que las de Kemp y de Sayers Peden, sino en destacar las fuerzas operantes en el proceso mismo de la traducción que siempre e inevitablemente modelan y orientan hacia lo aceptable - en la cultura de llegada - las prácticas típicas del discurso hegemónico mexicano, tal como existen en *Pedro Páramo*, y sobre todo los núcleos que intentan resistir a esas prácticas.

Ya hemos avanzado que la dimensión hílica en *Pedro Páramo* es lo que propiamente inscribe la novela en su “mexicanidad”, definida aquí como la representación al nivel de lo narrativo y de lo discursivo de la cultura popular mexicana. Hay que reconocer, no obstante, la

limitación de lo popular, entendido en sus versiones comunicadas, relatadas, escuchadas u oídas. Y además, hay que precisar que el derecho de palabra en *Pedro Páramo* pertenece mayormente a esos “personajes-instituciones” cuyo discurso atraviesa la novela, es decir Pedro Páramo y el Padre Rentería. Los demás nunca toman la palabra, sino son oídos desde su tumba, y es únicamente a ese nivel que se produce la subversión de las prácticas discursivas hegemónicas. Como fenómeno ideológico, la subversión se manifiesta cada vez que ocurre la grabación de lo dicho desde el mundo de los personajes-muertos. Se nota la presencia de la cultura popular por la presencia misma, en lo grabado, de los lugares comunes y las presuposiciones ideológicas esenciales a la transmisión y perpetuación de los colectivos. En un espacio narrativo tan reducido como el de *Pedro Páramo*, hay sólo el caciquismo y el catolicismo oficial que tienen en sí una base bastante sólida y diversificada para “luchar” por la difusión y el mantenimiento de su ideología. Lo único desde una perspectiva narrativa que puede reclamar la cultura popular es la inserción dentro de un espacio colectivo o, más preciso, de un tiempo narrativo, bien definido y suspendido: el de la muerte.

El tiempo narrativo al que nos referimos, paralelamente a la estructura narrativa de la novela, inscribe la dimensión “hílica” en la misma fragmentación discursiva que ya hemos advertido. En realidad, los momentos narrativos en los que “se oyen” las voces desde su tumba -para nombrar a las más identificables a la presencia de la cultura popular- se conforman con subrayar puntualmente a lo largo de la novela la subversión pero también la ideologización ambivalente de los discursos hegemónicos. A lo mejor representan una tentativa de resistencia discontinua. Ellos no aparecen de manera sistemática, no aspiran a una organización particular, simplemente por no tener una base ideológica bastante diversificada. Su manera de encerrarse en sus propios diceres y nunca extenderse

más allá de sus propias presuposiciones ideológicas sugiere ante todo la dificultad bien material de proponer, por medio de la ficción, la escucha de una voz unitaria como portavoz de la cultura popular. Ésta no tiene -hay que admitirlo- la costumbre de ser escuchada y menos aún grabada (de otro modo sino que etnológicamente). Pero si no se destaca aquí una voz reconciliadora, existe sin embargo en el seno de esa polifonía un espacio privilegiado desde el cual lo colectivo alcanza al que escucha. En eso, la tumba no actúa en *Pedro Páramo* como metáfora, sino como *locus* narrativo y discursivo, donde todos los que hablan están presentes, donde se inicia verdaderamente la producción cultural de lo popular, cuyas manifestaciones más primarias siempre se concretizan en los populares. Si hay que buscar el lugar consensual de la “mexicanidad” en *Pedro Páramo*, tal vez sea ése.

Reiteramos que lo precedente no constituye en sí una proposición o serie de etapas que seguir a fin de lograr una traducción de *Pedro Páramo* que pueda volver a crear o difundir sin interferencia los aspectos que juzgamos inherentes a su dimensión hílica. Sólo hemos querido subrayar que, según nuestra lectura, lo propiamente “mexicano” en este caso radica más en la fragmentación del discurso popular que en referencias medio relevadas sobre un período más o menos extendido de la historia mexicana. Lo que revelará la traducción en cuanto a esta problemática permitirá también relacionar las prácticas discursivas sobre el Otro en la sociedad de llegada con las diversas formas de ideologizarlo por medio del lenguaje.

Lo “oído” en traducción

Así propondremos esquemáticamente en las siguientes páginas el repaso del tratamiento de las traducciones de Kemp y de Sayers Peden con lo que concierne exclusivamente lo “oído”, entendido aquí

en su acepción más literal. El ejercicio consistirá en aislar unos tiempos narrativos en los cuales no sólo se oyen de manera distinta la voz de uno de los habitantes o los rumores y murmullos de Comala, sino en los que se indican por medio de la voz de narración que la narrativa los está grabando. Se verá que un ejercicio tan simple - aunque esencialmente limitado a lo microtextual y micronarrativo - ya deja traslucirse las “tendencias deformantes” (en el sentido de Berman 1982) de lo hílico en traducción.

Tal vez sea el verbo “oír(se)” (y todos sus formas derivadas) el que enfoca con más insistencia la ideologización de lo auditivo en *Pedro Páramo*. Tomemos como primer ejemplo la repetición de este verbo en el pasaje siguiente:

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno **oye**, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno **oye**. **Oye** rumores [...]

[...]

Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. **Se oyen** asos que se arrastran... Y el llanto. Entonces **oyó** el llanto. (1955: 32)

Y el mismo pasaje en las traducciones de Kemp y de Sayers Peden:

Kemp: The drops from the trough, one by one. You could **hear** the clear water from the stone brim into the water jar. You could **hear** murmurs [...]

[...]

The drops of water fell from the trough into the water jar. You could **hear** dragging steps... and the weeping. He **heard** the weeping. (1959: 21)

Sayers Peden: Drops are falling steadily on the stone trough. The air carries the sound of the clear water escaping the stone and falling into the storage urn. He is conscious of sounds [...]

[...]

Again he **hears** the dripping of water falling from the stone into the brimming urn. And those shuffling footsteps...And weeping.

Then he **heard** the weeping. (1994: 23-24)

Lo primero que se puede notar es que los múltiples usos del verbo “oír(se)” no presentan ningún “problema de traducción”. Pues, no se puede objetivamente invocar las normas lingüísticas para explicar la omisión en cada segmento de uno de los “oíres”. Hay que considerar otros factores, y entre ellos la posibilidad que la traducción siga imitando un modelo menos preocupado por lo “oído” que lo “transcrito”. Aunque apareciera así la traducción por voluntad estricta de las traductoras o las editoriales, no cambia en absoluto el hecho de que los pasajes traducidos reflejan bien la presencia de normas extralingüísticas teniendo prelación sobre el acto de traducir o editar como acto de producción semiótica y cultural.

He aquí otro ejemplo de la repetición/del eco del verbo "oír":

Me enderecé de prisa porque casi lo [el grito] **oí** junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle, pero yo lo **oí** aquí, untado a las paredes de mi cuarto.

[...]

Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió **oyendo** por un largo rato [...] (1955: 42-43)

Y el mismo pasaje en inglés:

Kemp: I sat bolt upright because it was so loud **it seemed** right at my ear. It could have been out in the street, but I was sure **it was inside**, next to the of my room.

[...]

And when the moment had passed, and I was to down, the shout came back and **remained** for a long time [...].(1959: 30)

Sayers Peden: I sat bolt upright because it **has sounded** almost in my ear. It could have been in the street, but I had **heard** it in here, sticking to the walls of my room.

[...]

And just when the pause had ended I was regaining my calm, the cry was repeated; I **heard** it for a long, long while. (1994: 32)

En este segundo pasaje, nunca “se oye” el verbo *to hear* en la traducción de Kemp para traducir las tres repeticiones del “oír” (en la traducción de Sayers Peden “se oye” el verbo *to hear* dos veces), aunque se aplican por cierto las mismas modalidades que hemos señalado en el primer ejemplo. Además de eso, parece evidente que el empleo del mismo verbo en el texto de partida trata de volver a crear el efecto del “eco” por la repetición del término. Así, la repetición puede establecer un contacto entre los “oíres” en este pasaje y los tantos diseminados por el texto. Al nivel macrotextual, el efecto rebuscado lleva a la creación dialógica de lo “oído”, a la creación de un cronótopo en el cual se expresa la voz colectiva, luchando por sus tiempos y espacios narrativos en la novela. Así al nivel de la colectividad, esas repeticiones del verbo “oír(se)” pueden participar a la subversión de los modelos discursivos hegemónicos presentes en Comala. (Este tipo de subversión discursiva comparte unas analogías con la subversión de lo ritual en la escena carnavalesca al final de la novela, o sea cuando el pueblo, en vez de

llevar luto por Susana San Juan, se transforma en una feria popular.) La ideologización de la colectividad se concretiza realmente cuando la voz de uno de los muertos se pone a dialogar con otras voces que “oyen”.

Sin embargo, cabe decir aquí que, en esa subversión de lo hegemónico y en la construcción ideológica de su propio discurso colectivo, las voces oídas en la novela no llegan a liberarse totalmente de las estructuras opresivas de la narración de Pedro Páramo. Eso explica en parte por qué la novela se aproxima cada vez más, sobre todo en la segunda mitad (a excepción de la escena carnavalesca), del desarrollo narrativo de la historia del cacique y el universo en el que se pueden captar los recursos discursivos que están a su disposición. Al contrario, los que hablan desde su tumba reafirman siempre los mismos diceres, establecen la toma de contacto (poniendo énfasis en lo fático de su discurso), confirman su comprensión mutua, sus palabras siempre refiriéndose a sí mismos (poniendo énfasis en lo metalingüístico del mismo discurso), como para bien arraigarse en y acostumbrarse a un ambiente que vivientes no les pertenecía y que les permite ahora experimentarlo (a veces con cierta confusión, mezclando en forma dialogada la superstición popular y la dificultad de salir de su propio estado de “no oídos”). La experiencia de las posibilidades de lo discursivo y su ideologización se parece aquí a un rito algo iniciático. La forma fragmentada y aislada de esos diálogos es la representación, al nivel de lo narrativo, de esa convivencia laboriosa.

El tercer ejemplo de la no grabación de lo “oído” por medio del proceso de traducir sigue confirmando que la traducción privilegia una imagen aceptable -y metonímicamente relacionado con el resto del enunciado- y no la reproducción de lo popular:

¿**Oiga**, doña Fausta, no se le figura que el señor que va allí es el doctor Valencia? (1955: 140)

Que se vuelve en traducción:

Kemp: **Look**, Doña Fausta, doesn't that look like Doctor Valencia? (1959: 110)

Sayers Peden: **Look**, doña Fausta. Do you think that man over there is Doctor Valencia?
(1994: 111)

La presencia del verbo “oír(se)” en este caso no se define literalmente por su analogía con lo que hemos evocado en los dos primeros ejemplos, sino por la relación necesaria que, en su acepción más popular -la de llamar la atención- diseminados por la narrativa. La relación establecida demuestra la amplitud de la naturaleza dialógica de la palabra popular. Así la presencia del verbo “look”, que por supuesto puede también servir para llamar la atención, impide sin embargo que se cree este vínculo, privilegiando así al nivel microtextual la identificación cierta por lo visual a las evocación y elaboración de una sarta de prácticas discursivas colectivas. El hecho de que se emplee en el texto de partida la forma popular de llamar la atención y que esa forma se haga eco -de nuevo al nivel microtextual- de las manifestaciones discursivas de lo popular, es una muestra de la resistencia a lo hegemónico y de la construcción de esta resistencia. Si la traducción no llega a reproducir este espacio en el que se encuentra la cultura popular, pues hay que interrogarse sobre esa otra forma de resistencia ideológica.

Se podría extender este tipo de análisis por ejemplo, a la supresión o no (que se puede notar en la traducción de Kemp) de “Yo los oía” en el pasaje siguiente, el cual precisa en el original que esas voces “se oyen”, que alguien las oye aunque no claramente:

Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras [...]. (1955: 74)

Pasaje vuelto en traducción:

Kemp: And those murmurs seemed to come from the walls, to seep out of the cracks broken spots.

They were people's voices but they weren't clear [...]. (1959: 57)

Sayers Peden: And the walls seemed to distill the voices, they seem to be filtering through the cracks and crumbling mortar. I **heard** them. Human voices: not clear [...]. (1994: 58)

O a la borradura simple de las palabras -o sea la sustitución del discurso directo en el original- por el discurso relatado (en la traducción de Dorotea en la iglesia del Padre Rentería):

[El Padre Renteríaa] tocó con los nudillos la ventanilla del confesionario para llamar a otra de aquellas mujeres. Y mientras **oía** el "Yo pecador" su cabeza se dobló como si no pudiera sostenerse en alto. [...] El "Yo pecador" **se oía** más fuerte, repetido, y después terminaba: "por los siglos de los siglos, amén", "por los siglos de los siglos, amén", "por los siglos..." [...]. (1955: 94<)

En la versión de Kemp:

He rapped with his knuckles on the little window of the confession-box, to call another of the women over. When **she began confessing**, his head drooped as if he couldn't hold it any longer. [...] While the voice **droned in his ear**... [...]. (1959: 72-73)

Y en la de Sayers Peden:

He rapped on the window of the confessional to summon another of the women. And while he **listened** to "I have sinned",

his head slumped forward as if he could no longer hold it up. [...] The “I have sinned” **grew** louder, was repeated again and again: “for now and forever more,” “for now and forever more,” “for now...”. (1994: 75)

Para entender cómo funciona el proceso de traducir en el caso de ejemplos semejantes, hay que fijarse en las normas susceptibles de haber producido el enmudecimiento de lo que figura como grabado y no exclusivamente transcrito en el texto de partida.

Conclusión

Para concluir, quisiéramos simplemente recordar que, tratándose de un corolario de la modernidad, la traducción ha sido asociada muchas veces a imágenes y metáforas de diálogo con y abertura hacia el Otro. No sugerimos aquí la mera negación de esa creencia propalada (y considerándolo bien medio esquizofénica cuando se toma en cuenta la resistencia secular, por lo menos en el Occidente, a la palabra popular), sino el examen de la formación y del mantenimiento de la cultura de llegada para ver cómo, dentro de él, actúa las traducciones y qué papel determinado están llamadas a desempeñar. Si uno quiere evaluar con más precisión el lugar ocupado por las traducciones en tal cultura literaria nacional, hay que empezar por reconocer la importancia de las normas que gobiernan la extensión de esa cultura a todas las etapas de la producción cultural de una sociedad. Al final se podría comprobar que, en muchos casos, la traducción no sirve tanto a dar o devolver la palabra al Otro como a la reificación de las prácticas discursivas hegemónicas sobre este Otro.

Bibliografía

BERMAN, Antoine (1982). "La traduction des œuvres latino-américaines", *Lendemain*, 27, 29-44.

GARCIA MÉNDEZ, Javier (1984). "Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain", *Études françaises*, 20:1, 101-136.

GONZÁLEZ ALONSO, Javier (1990). "Pedro Páramo, o la negación de la lógica cartesiana", *Discurso literario*, 7:2, 355-364.

RULFO, Juan (1955). *Pedro Páramo*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

——— (1959). *Pedro Páramo*, trad. por Lysander Kemp, Nueva York, Grove Press.

——— (1994). *Pedro Páramo*, trad. por Margaret Sayers Peden, Nueva York, Grove Press.

© Marc Charron 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

