

Celebrando el poder de la voz ibo: la traducción de *Things Fall Apart* al español*

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando en 1958 se publicó *Things Fall Apart* —la primera novela del escritor nigeriano Chinua Achebe— fue aclamada por los críticos ingleses, entre otras cosas, porque mostraba el dominio que el autor tenía de la lengua y de la tradición literaria inglesas. Sin embargo, muy pronto se cuestionó esta actitud paternalista y consignadora, pues los logros literarios de Achebe rebasaban con mucho el uso simplemente “correcto” o “convencional” del idioma inglés. Sólo unos años antes se había desechado al antecesor de Achebe, el también nigeriano Amos Tutuola, debido a que el ingenio con el que manejaba la lengua colonial fue considerado —a pesar del entusiasmo manifestado por Dylan Thomas— como un inglés incorrecto.

La cuestión de la lengua —que es un asunto polémico entre los escritores africanos— se manifiesta claramente en las actitudes de los críticos hacia Achebe y Tutuola. Si consideramos el uso de las lenguas europeas en los países colonizados, una de las grandes ironías de las situaciones coloniales y poscoloniales es que los criterios sobre la corrección, sobre usos estándares o sobre competencia se tornan forzosamente más flexibles y abiertos que en sus entornos metropolitanos originales. Las lenguas coloniales sufren transformaciones dramáticas que parecen revertir el proceso colonial mismo. Como ha argumentado Braj B. Kachru, en cualquier región del imperio británico el idioma inglés tomó parte de dos complejos procesos de cambio: el primero dio como resultado la “desculturación” del inglés mismo, mientras que el segundo lo condujo a su “aculturación” al nuevo contexto.¹ Así, la transformación del modo de expresión del colonizador reflejó los cambios culturales y sociales de los pueblos colonizados.

* La traducción de la novela *Things Fall Apart*, del escritor nigeriano Chinua Achebe, se realizó gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

¹ Véase Braj B. KACHRU, “Meaning in Deviation: Toward Understanding Non-Native English Texts”, en B. KACHRU, ed., *The Other Tongue: English Across Cultures*. Urbana, University of Illinois Press, 1982.

Éste es un aspecto fundamental en toda discusión sobre las literaturas poscoloniales y nos ofrece una nueva perspectiva en torno a las repercusiones ideológicas del empleo de la lengua del colonizador con fines artísticos. Si dejamos de lado, por cuestiones de espacio, el controvertido rechazo del inglés como vehículo de expresión literaria, ejemplificado por el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, quiero concentrarme aquí en la noción ya aceptada de que la lengua del *otro* no sólo puede emplearse como un medio de desafío de toda forma de dominación, sino que su uso para describir nuevos temas, personajes y situaciones es una especie de redefinición del potencial semántico y semiótico de esa lengua, pues la obliga a significar algo que no forma parte intrínseca de su poder tradicional de significación. Es decir, en el caso de la literatura africana de expresión inglesa, se usa el inglés para crear una nueva identidad africana y, por lo tanto, para agregar nuevas dimensiones de significado.

En todo esto queda implícito un sentido de dualidad que puede manifestarse de varias formas: ya sea como una "visión doble" que no siempre está disponible a escritores de países no colonizados,² o bien como una "doble lectura" que obliga a los mismos habitantes de las islas británicas a decodificar una realidad que les es ajena, lo que revierte su conciencia de una competencia lingüística y los obliga a buscar palabras en glosarios o diccionarios especializados,³ ya sea como un "bilingüismo" supuesto, que puede convertirse en un cuadrilátero para confrontar al *otro* y resistirlo, aunque al mismo tiempo puede volverse un medio para la autoliberación,⁴ o bien, finalmente, como un "biculturalismo"⁵ que acerca a las culturas y opone dos cosmovisiones diferentes pero que, sobre todo, explota y confunde mundos simbólicos diferentes y sistemas de significación independientes para crear una interdependencia y una intersignificación mutuas.⁶

Las obras literarias poscoloniales ofrecen desafíos muy interesantes para los traductores, desafíos que incluyen tanto aspectos léxicos y lingüísticos como problemas relacionados con la fama, la canonización de ciertos textos e incluso la aceptación institucional. En lo que se refiere a la relación entre la expe-

² Véase Bill ASHCROFT *et al.*, *The Empire Writes Back*. Londres, Routledge, 1989.

³ Véase C. NELSON, "My Language, Your Culture: Whose Communicative Competence?", en B. KACHRU, *op. cit.*

⁴ Véase S. MEHREZ, "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text", en Laurence VENUTI, *Rethinking Translation*. Londres, Routledge, 1992.

⁵ Véase E. THUMBOO, "The Literary Dimension of the Spread of English", en B. KACHRU, *op. cit.*

⁶ S. MEHREZ, "Translation and the Postcolonial Experience...", en L. VENUTI, *op. cit.*, p. 122.

riencia poscolonial y la traducción, el tema de las literaturas anglófonas y francófonas se ha estudiado mucho. Sin embargo, existe un área que casi no se ha tratado en lo absoluto: la traducción de esas obras poscoloniales a “terceras” lenguas, especialmente cuando esa tercera lengua es también una lengua colonial, aunque por razones históricas ha perdido la sensación de ser “extranjera” para la mayoría de la población.

Me refiero, por supuesto, a la traducción de literaturas “periféricas” de expresión inglesa al español de México. Aquí, lo primero que podemos observar es que las casas editoriales y el mercado editorial dejan de lado, casi por completo, a la literatura poscolonial y siguen dando la preferencia a la traducción, publicación y venta de obras estadounidenses y europeas o, con algunas excepciones, obras que ya han sido canonizadas como pertenecientes a una tradición más “universal” y “cultura”. Pienso aquí en la obra de Mishima, de Nadine Gordimer, de Doris Lessing, de Salman Rushdie, de Mahlouf y, mientras dura la fama de haber obtenido el Premio Nobel, de Kenzaburo Oe, de Wole Soyinka o de Derek Walcott.

Por lo tanto, creo que es fundamental tratar de acercarnos a esas tradiciones literarias que nos resultan, hasta cierto punto, tan lejanas y “exóticas”. En lo que se refiere a la traducción de *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, creo que los lectores mexicanos deben estar muy conscientes de que el propósito de esta novela es el de subvertir el discurso tiránico y fosilizado de los textos coloniales y, por tanto, debe leerse como una creación que le da voz a una historia que había sido silenciada por el discurso del imperialismo, que llena el vacío causado por la negación del carácter y la cultura africanos. Así, Achebe cumple con su objetivo de romper con los estereotipos, entre otros, de la novela colonial, que incluye a autores como Rider Haggard, Rudyard Kipling o Joseph Conrad, y de llenar los vacíos culturales e ideológicos que estos autores dejan en su representación de África como el continente “negro” y “salvaje”.

Achebe ocupa una posición primordial en la literatura africana de expresión inglesa, pues fue el primero en reconocer que la novela tenía la posibilidad de ofrecer realidades alternativas a las establecidas por el mundo del colonialismo. Sin embargo, este rescate no se efectúa de forma inocente, directa o sin mancha, puesto que Achebe es ya un producto de la situación colonial.

Albert Chinualumogu Achebe nació en 1930 en Ogidi, al este de Nigeria. Sus padres eran evangelizadores cristianos y su abuelo fue, precisamente, uno de los miembros del clan que recibió a los misioneros ingleses hacia fines del siglo XIX. Su infancia se vio marcada, entonces, por el rechazo consciente de las tradiciones locales, que eran vistas por los nuevos conversos como algo denigrante, producto del paganismo y la idolatría. Achebe estudió en las es-

cuelas de los misioneros y, finalmente, en la primera universidad inglesa establecida en Nigeria, University College, en Ibadan, donde se graduó en 1953.

Afortunadamente, esa formación inglesa se vio contrapunteada por el creciente movimiento nacionalista que desembocó en la independencia de Nigeria en 1960. El joven Achebe empezó a escribir cuando el nacionalismo estaba en su punto más alto. La separación cultural y emocional de las tradiciones ancestrales fue lo que provocó que se convirtiera en escritor y buscara, así, llenar los huecos producidos por el colonialismo.

Con su ironía característica, Achebe hace referencia, en una entrevista, al momento en que se percató de su condición de ente colonizado. En su infancia, comenta, leyó libros de aventuras acerca del buen hombre blanco que se enfrenta a los peligros de la selva, entre los que se incluyen, por supuesto, los malévolos salvajes que lo persiguen. Y dice Achebe:

[...] yo me ponía, instintivamente, del lado del hombre blanco. Ya ves lo que puede hacer la literatura, te puede poner del lado equivocado si no has evolucionado lo suficiente. Ya en la universidad me percaté de que esos libros se tenían que leer con ojos diferentes. Al leer, por ejemplo, *Corazón de tinieblas* [de Joseph Conrad], que era un libro muy, muy elogiado, y que continúa siéndolo, me di cuenta de que yo era uno de los salvajes que brincaban una y otra vez en la playa. Una vez que tienes este tipo de Revelación, te das cuenta de que alguien tiene que escribir una historia diferente. Y puesto que, de todas formas, yo tenía esa inclinación, ¿por qué no hacerlo yo?⁷

El propósito de Achebe fue individualizar, darle vida a cada uno de esos “salvajes” para romper así con la primera premisa del discurso africanista (y colonialista) de los europeos: la negación de la existencia de un sujeto africano, una negación que va desde la generalización sobre el “carácter” de pueblos enteros hasta la idea de que éstos son “pueblos sin historia” y, por tanto, pueden ser usados impunemente por los europeos para confrontar sus propios miedos, satisfacer sus propios criterios de identidad y, en última instancia, justificar el proyecto imperialista.

La estrategia textual de Achebe rescata el sentido de dualidad que caracteriza a la tradición ibo a la que pertenece, y que, entre otras cosas, subraya que lo que importa es el proceso y no el producto final. En la novela, esto se manifiesta sobre todo en la interacción de forma y contenido, que rescata el pasado

⁷ Bill MOYERS, entrevista a Chinua Achebe, citado en Simon GIKANDI, *Reading Chinua Achebe, Language and Ideology in Fiction*. Londres, James Currey, 1991, p. 6.

de la tribu ibo casi en términos antropológicos y arqueológicos, a la vez que transmite el ineludible sentimiento de encontrarse en lo que Achebe llama el “cruce de culturas”, es decir, el punto en el que la tradición ibo hace intersección con las estructuras institucionales del colonizador.⁸

La narración de la trágica vida de Okonkwo, el protagonista, está inscrita dentro de un retrato más amplio de las costumbres y tradiciones de una tribu ibo a mediados del siglo XIX, antes de la llegada de los misioneros ingleses. Así, tenemos situaciones que podemos considerar como elementos de interés antropológico: los actos rituales, como quebrar la nuez de cola cuando se está con los amigos; el uso de los objetos cotidianos y su descripción; los festejos, tanto de la sociedad en general (por ejemplo, el Festival del Nuevo Ñame) como de los individuos (bodas, ceremonias para nombrar a los recién nacidos o rituales para expulsar a los niños *ogbanje*, niños que mueren de forma recurrente y que regresan a sus madres para renacer); las actividades cíclicas que rigen la vida en común; la introducción de proverbios para comentar sobre la lógica de la cultura y el discurso de ésta, etcétera. En un sentido global, el lector se forma una idea clara de la vida cotidiana de la aldea de Umuofia, de su sentido de la historia, de su forma de ver y enfrentar la realidad, con lo que se deja de lado toda sugerencia de exotismo.

Pero además de estas situaciones descriptivas, tenemos la individualización de Okonkwo y su familia, cuya vida conforma el hilo conductor de la trama. Sin sentimentalismos ni falsas acusaciones, la narración de la vida de Okonkwo —un hombre que lucha por tener una posición prominente dentro de su sociedad tribal— y de su caída y suicidio subsecuentes —un asesinato involuntario lo obliga a vivir exiliado durante siete años, periodo durante el cual su tribu sufre una transformación radical por la llegada de los misioneros y administradores coloniales— se convierte también en la historia de la destrucción del pueblo de Umuofia, símbolo del África misma. Pero si la trama es notable en sí, la estrategia narrativa lo es todavía más, pues el uso del inglés por parte de Achebe rescata el registro, el tono y el uso idiomático de la retórica ibo.⁹

Mi reto como traductora fue, entonces, reconstituir la novela de Achebe y apropiarme del sentido de alteridad que la sostiene, tratando de sacar a la superficie, en español, la resistencia de Achebe ante la lengua y la cultura “impuestas”. Desde el primer párrafo se introduce a los lectores a un contexto ibo y, por tanto, se les obliga a darse cuenta de que la narración es, en cierto sentido, una traducción. Hay una especie de doble juego. Por un lado, el uso del

⁸ S. GIKANDI, *op. cit.*, p. 15.

⁹ CHINWEIZU *et al.*, *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington, Howard University Press, 1983.

inglés sobresale por su carácter ordinario y porque, aparentemente, es muy objetivo. A pesar de que el protagonista tiene una estatura heroica, la narración excluye las técnicas poéticas de la epopeya occidental; su oralidad se acerca más a la oralidad del cuentero o *griot* que a la del poeta épico. Por otro lado, la voz narrativa constantemente nos recuerda que nos está ayudando a “comprender” a la cultura ibo y sus rasgos distintivos, entre los que se incluyen, precisamente, los de la oralidad y la retórica: “Entre los ibo el arte de la conversación se tiene en muy alta estima y los proverbios son como el aceite de palma con que se comen las palabras”.¹⁰

Para atrapar la esencia de la voz ibo, la traducción tenía que revelar la dualidad que constituye la forma del texto original. Así, transcribí al español, sin buscar necesariamente un referente “mexicano”, los nombres de los objetos y las tradiciones de los ibo que a menudo aparecen transcritos en la versión original con objeto de mantener la sensación de alteridad y diferencia cultural, que queda de manifiesto en sustantivos que pertenecen a un contexto africano, como *yam* (ñame), *kola nut* (nuez de cola) o *harmattan* (harmatán). En el caso de sustantivos comunes como *twins* o *bush*, evité el empleo de regionalismos como “jimaguas” o “manigua” (que aparecen en una traducción cubana de la novela), precisamente con el propósito de no traer el referente a un contexto mexicano definido y para mantener el sentido de atemporalidad de la novela.

Aquí llegamos al segundo recurso narrativo que sustenta a la novela y que contribuye a su complejidad textual: la manipulación abierta, pero a la vez furtiva, del idioma inglés por parte de Achebe. Como lo mencioné con anterioridad, la estructura global de la trama está dada por una voz narrativa que funciona como depositario de la historia tribal, es decir, el *griot*, el portavoz de los valores y las tradiciones de la comunidad. Por lo tanto, casi por necesidad, la voz narrativa debe transmitir la impresión de oralidad. Sin embargo, dicha oralidad es muy ambigua: detrás del uso de oraciones cortas, de un vocabulario aparentemente sencillo, de adverbios o expresiones adverbiales que dan un ritmo de oralidad, hay también una fuerte dosis de formalidad, expresada por complejas concordancias verbales, deícticos adverbiales temporales y situacionales, arcaísmos, personificaciones de objetos comunes, y el empleo predominante de estructuras sintácticas impersonales y pasivas que parecerían cuestionar la participación interiorizada del *griot* dentro de esa realidad comunitaria.

¹⁰ Chinua ACHEBE, *Things Fall Apart*. Oxford, Heinemann, 1986, p. 5. “Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten”.

Por medio de estos recursos, Achebe logra crear desviaciones de modelos estándares del inglés que sirven para desterritorializar, descifrar y descentralizar expectativas culturales y de lectura occidentales convencionales. Al mismo tiempo, reemplaza y sobrepone los valores tradicionales y culturales de los ibo mediante la reterritorialización y recodificación de lo que es su *propia* lengua, para hacer así que el “acto de narrar fuera una celebración del poder de la voz ibo”. Un desafío en la traducción fue mantener la oralidad de la novela y, al mismo tiempo, la transformación gradual de la voz narrativa de los comentarios y descripciones distanciados de una voz colectiva que forma parte de la comunidad, a su penetración en la mente de Okonkwo y su lucha interior a, finalmente, su anulación por medio de la palabra escrita del Comisionado de Distrito. La simplicidad narrativa es sólo aparente, pues una vez que se la analiza, o se intenta traducirla, uno mismo se da cuenta de que es increíblemente elaborada. En oraciones cortas y directas encarna en forma magistral las inmanentes características ontológicas de la sociedad ibo, así como la relación orgánica e inextricable entre el ser, la lengua y la naturaleza de su tradición cultural.

Procuré transmitir el sentido de fragmentación y disolución que subyace en *Todo se derrumba*, resistiendo conscientemente ciertas formaciones estructurales del español para intentar desplegar el sentido de una “nueva” lengua. Para ello, puse especial atención en la etimología de ciertas palabras y expresiones, para restaurar y reterritorializar su significado, e intenté, también, mantener la red de significaciones subyacentes que hacen de esta novela una formación bicultural. También traté de neutralizar ciertas palabras que tienen una fuerte carga cultural y política (como, por ejemplo, *medicine-man* o *medicine*) y que tienen connotaciones occidentales. En este caso particular, me decidí por el primer equivalente directo (es decir, “médico” y “medicina”) para evitar expresiones que pueden considerarse paternalistas o peyorativas (como “médico brujo”, “curandero” o “brujería”).

Me concentré en los campos semánticos que sugieren un descenso y un colapso tanto a nivel personal como comunitario —dentro del contexto más amplio de un choque entre culturas—, mientras que al mismo tiempo subrayé el sentido de vitalidad que le da forma a la novela y que se transmite, sobre todo, mediante la personificación de los objetos “The drums rose to a frenzy”/ “Los tambores se alzaron en frenesí”; la relación intrínseca entre las personas y la naturaleza, que se da mediante símiles sorprendentes: “the priestess’s voice cracking like the angry bark of thunder in the dry season”/ “la voz de la sacerdotisa crujió como el furioso estampido del trueno en la época de sequía”, o mediante la caracterización “naturalista” de figuras como Okonkwo, quien “ruge”, “trueno” o “retumba como el trueno en tiempo de aguas”; el uso

de expresiones idiomáticas con una imagen central relacionada con el cuerpo humano o con los sentidos (y cuyo significado puede perderse en español si se transfiere a un contexto hispanoparlante), y la recurrencia de expresiones verbales de movimiento que a menudo resaltan la unidad orgánica entre el hombre y la naturaleza.

Para resumir, el uso del lenguaje metafórico figurativo sitúa en primer plano los intereses literarios del propio Achebe: defender y validar la cultura y la conciencia africanas, a la vez que reconocer la ineludible realidad histórica de la colonización británica. Mediante la traducción al español, también intenté que los lectores mexicanos se desfamiliaricen de la imagen cultural popular de África como un continente salvaje y primitivo, tratando de desplazar y perturbar sus nociones y prejuicios al respecto, y trayendo a un primer plano la perspectiva amplia de una sociedad orgánica que padeció un proceso colonizador que fue muy similar al nuestro en cuanto a la devastación cultural. Espero que mediante la recuperación de la resonancia silenciosa de la tradición ibo, nuestro propio sentido de alteridad salga también a la superficie y haga fructificar un sistema completo de significación.