

PRÓLOGO



Significando A propósito de la traducción

Yo cavilo lo que dicen, macho, pero no puedo seguir ese ritmo.
¿Y tú, macho?

Nacido en Panamá de padres jamaicanos en 1924, cuando en Nueva York se gestaba la revolución cultural del Renacimiento de Harlem, Alston Anderson se trasladó a Carolina del Norte siendo adolescente. Llegaría a estudiar Filosofía alemana en la Sorbona parisina y, tal y como hiciera su coetáneo y gran figura de la literatura afroamericana James Baldwin, pasó un tiempo en Mallorca, en un ambiente literario en el que también participaba Robert Graves, quien prologaría la primera edición de *GALÁN* (*Lover Man*, 1959), publicada en Reino Unido antes que en Estados Unidos.

El primer título de Anderson fue recibido con entusiasmo. No sería suficiente, no obstante, para afianzar su carrera. Tras años de espera y dificultades con las adicciones, en 1965 se publicó su única novela, *All God's Children*, cuya recepción fue pobre. Desapareció entonces de la escena cultural y su pista se perdió. Murió en Manhattan en 2008 como un perfecto desconocido. Nadie reclamó el cadáver.

Al investigar la olvidada figura de Alston Anderson, lo primero que encontramos es que la crítica del momento alabó su «oído» para las voces negras. Es cierto, en la colección de relatos interrelacionados que componen *Lover Man* destaca la multiplicidad de voces del

continuo lingüístico que la filología ha denominado «inglés afroamericano» o «inglés negro». Niños, madres, jóvenes, adictos, delincuentes menores..., cada cual se expresa con diferentes matices en una lengua que el lector no afroamericano de mediados del siglo xx solo reconocía parcialmente.

El denominado inglés afroamericano es una realidad difícil de asir. Como sucede con toda lengua viva, como sucede con todo río, es uno y múltiple, es una fotografía borrosa, pues el objeto retratado está en perpetuo movimiento. La lingüística lo define como un continuo que viene influido por las diferencias educativas y culturales de sus hablantes, por los contextos comunicativos y también por la geografía. Nadie se baña dos veces en la misma habla.

Entre las características que definen el inglés afroamericano encontramos variaciones en el plano gramatical, en el plano fonético y, por supuesto, en el plano léxico. Pero no pretendemos agotarlos antes de empezar. Nos limitaremos a decir que la población afroamericana tiene usos dialectales propios, que Alston Anderson los refleja con maestría y que una edición en español ha de tener todo esto en cuenta.

Para trasladar un texto como este —teniendo en cuenta que el inglés afroamericano presenta, aunque ajenas a la norma establecida, sus propias reglas y usos— podríamos traducirlo perfectamente a un español normativo. Esta aproximación a la traducción, tan acertada en muchos casos, nos parece inadecuada en este, pues consideramos que limitaría la experiencia lectora de quienes conozcan a Alston Anderson por *GALÁN* y no por *Lover Man*.

Partimos, no hay ni que decirlo, de un respeto y una admiración que nos hace temblar la pluma, pero, tantos años después de su publicación original, una traducción timorata nos parecería injusta. En ningún momento hemos estado tentados, no obstante, de desencadenar de nuevo las risas que hoy provoca el doblaje racista, con acento caribeño, de la Mami de *Lo que el viento se llevó* (en su versión española; Hispanoamérica tuvo, como no podía ser de otra manera,

una sensibilidad diferente). La adopción de una variedad concreta peninsular también podría resultar risible y, sin duda, ofensiva: los traductores meridionales somos muy sensibles a la persistente representación de las clases sociales más bajas con acentos andaluces.

Sonaba como irritado por que yo no entendiera todo lo que decía.

Vivimos tiempos de sensibilidades exacerbadas, dirán algunos. Otros considerarán que, sencillamente, por fin es inadmisibile el insulto gratuito. Sea como sea, toda decisión a la hora de traducir un texto como este supone un riesgo. El primero, desde nuestra perspectiva, es el de desnudar de identidad a un texto claramente marcado por ella. Anderson no pretendía asimilar a la población negra dentro de la blanca a través de textos concebidos para educar a las masas afroamericanas; tampoco, es evidente, ridiculizar a su comunidad. La suya es una apuesta por mostrar la identidad negra en todos sus planos sociales: desde el joven que se educa y es capaz de comunicarse en contextos muy diferentes, hasta el adicto al jazz y otros opiáceos que utiliza la jerga de Harlem, pasando por la madre que se desgañita implorando ayuda en casa. Traducir eliminando la identidad negra que Anderson subraya daría lugar a un texto más legible, pero también nos tememos que haríamos como algunos detergentes, que prometen lavar más blanco.

Dice el poeta Robert Frost que poesía es eso que la traducción pierde. No podemos estar más en desacuerdo. Lo que se pierde en la traducción es lo que no se interpreta, lo que no se compensa, en definitiva: lo que no se traduce. Nuestro objetivo, ya lo habrán intuido, ha sido el juego, intentar reproducir la riqueza del texto original con estrategias, no lo negaremos, acaso lúdicas. Así, replicando lo que sucede en el inglés afroamericano, aparecen dobles negaciones que la economía del lenguaje castiga, desaparecen vocales para crear un texto fluido, más oral, y brotan, aquí y allá, innovaciones

léxicas. A veces estas innovaciones serán traducciones más o menos directas de un original rico, diverso y genial en algunas de sus expresiones. Otras veces la creatividad habrá brotado del ejercicio poliédrico que es la traducción.

Parecía disgustado de verdad. Había oído lo que había dicho, claro que sí, pero no había tenido tiempo para figurarme qué quería decir. Luego lo pillé.

La creatividad es parte esencial de toda lengua, pero sobre todo de aquellas variedades, de aquellas hablas que, por estar situadas en los márgenes (ya sea de la norma o de la propia sociedad), amplían los límites de lo posible. Sucede en todas las lenguas y con todos los grupos sociales: los niños inventan palabras, la lengua de la cárcel tiene sus códigos propios, pero también el habla concreta que compartimos con nuestros vecinos, y no con otros compatriotas más alejados, transmite nuestra idiosincrasia, habla de cosas que solo nosotros somos. Para los lectores blancos de 1959 no se trató de una lectura al uso, GALÁN habla de realidades ajenas a ellos, desconocidas en gran medida. ¿Que a veces ciertas expresiones suscitan extrañeza? De eso precisamente se trata.

Uno de los objetivos de las jergas (también del lenguaje del derecho o la medicina) es dificultar la comprensión. En la plantación de algodón, por ejemplo, los esclavos tenían cosas que decirse que el amo blanco era mejor que no supiera. Aunque también el diseño urbano abona las variedades lingüísticas: el gueto está tan lejos del centro de la ciudad en todos los términos concebibles (salvo irónicamente, en muchas ocasiones, en distancia física) que es inevitable que las hablas sean otras. Y qué decir de la revolución cultural que supone el jazz. En la década de 1930 aparece el que tal vez sea el primer lexicógrafo afroamericano: Cab Calloway. Lo suyo no era la lexicografía, no, lo suyo era la voz: Calloway es uno de los vocalistas

más aclamados de la historia del jazz. Sin embargo, también produjo un brevísimo diccionario para traducir a la lengua normativa los usos léxicos del Renacimiento de Harlem, especialmente del jazz. El *Hepster Dictionary* incluye apenas dos centenares de términos, pero habla de una cultura que aspira a expresarse con voz propia. En uno de los relatos más reconocidos de este libro encontrarán a un *hepster* (sí, los primeros hípsters eran negros) en las calles de Nueva York. Y todas las páginas tienen banda sonora: Jimmie Lunceford, Count Basie, Erskine Hawkins, Sister Rosetta Tharpe, Lester Young, Chu Berry... El mejor jazz de la primera mitad del siglo xx empapa estas páginas, dedicadas al saxofonista Marshall Allen. Y la lengua suena a jazz: sincopada, veloz, siempre improvisada, con la creatividad por bandera.

Un lenguaje propio crea cultura, asienta la identidad, nos distancia del enemigo (real o imaginado) y nos fortalece como comunidad. Un lenguaje propio es capaz también de apropiarse del insulto ajeno. Sucede en todas las lenguas, tal vez solo sea una táctica de resistencia, pero hacer nuestro el insulto que nos dirigen desactiva la capacidad de herir de las palabras usadas como sables. Todas las minorías lo saben y no será este texto la excepción.

Un lenguaje propio crea cultura, pero, aún antes, brota de ella. La literatura que se concibe a sí misma como afroamericana marca distancias con la literatura que podríamos llamar «blanca». Sus estrategias discursivas optan por la diferenciación cultural, no por la asimilación en la cultura dominante. Y aquí también la creatividad es fundamental. Aunque luego sea la mayoría la que se apropie de las creaciones de la minoría. Los relatos de Alston Anderson llevan al papel tradiciones afroamericanas que, en su desarrollo, han sido esenciales para la cultura occidental actual. Los personajes que a punto están de empezar a hablar en una lengua propia juegan a las «docenas» y llevan a cabo el ejercicio de creatividad lingüística que denominaron *signify*. Aquí, con la improvisación del jazz de fondo, encontramos uno de los antecedentes del rap que llena hoy estadios

en todo el mundo. En los hombres aburridos que matan el tiempo compitiendo por ver quién cuenta la mentira más grande, el embuste más elaborado, están los cimientos de una cultura que autores como Alston Anderson contribuyeron a cimentar.

—¿Qué harías si te pillaran con una mujer blanca en Georgia, hijo?

—Morir.

Pero hay mucho más que mero juego lingüístico y «oído» para la lengua de la calle en este puñado de páginas. Como todo buen libro, cuenta mucho más de lo que cuenta. Y cuenta todo aquello que no se cuenta. No olviden, lectores, que estas páginas se publicaron por primera vez en 1959, cuando la segregación racial ni siquiera había sido ilegalizada en Estados Unidos. Sintonicen su sensibilidad con la época, con la pobreza de estrenar los primeros zapatos al llegar a la escuela, con los bocadillos de zarigüeya y con la amenaza constante que supone para los desfavorecidos una sociedad racista hasta el tuétano, donde morir linchado no es una posibilidad remota. Verán que Alston Anderson dibuja con apenas unas palabras una realidad tan omnipresente que ni siquiera es necesario profundizar en detalles. Sintonicen también con las posibilidades de lo no normativo, de la cultura de los no integrados, de la diversidad afectiva, de quien siempre se sabe el otro. Verán que Alston Anderson cuenta mucho más de lo que cuenta.

Y no solo es que su maestría como narrador lleve el alcance de las escasas páginas de cada relato más allá de lo que su concisión sugiere, también se abstiene, de forma muy sabia, de darle mascado el cuento al lector. En uno de los relatos menos festivos de GALÁN, el narrador entra en la casa de una abortera. En una imagen brillante, encuentra el resumen de lo que ha de ser esta profesión: los tres monos que se tapan respectivamente los ojos, los oídos y la boca;

no ven, no oyen y no cuentan. Súmenle un cuarto: Alston Anderson no juzga, se limita a describir, a narrar, deja que sus personajes se expresen tal y como son. De hecho, los relatos no tienen nada de «educativos» ni de defensa a ultranza de la comunidad negra, más bien de reflejo de una cotidianidad, con sus luces y sus sombras, y de una cultura propia, no solo lingüística, sino también (o sobre todo) musical, en un conjunto de historias que circulan entre la realidad y el embuste, entre la jactancia y la narrativa compartida, entre la competición de ingenio y la memoria de la cotidianidad urbana, un libro que tal vez solo pretenda «significar».

Si la traducción cumple los objetivos que nos hemos planteado, GALÁN se les quedará corto, aunque tal vez noten que el libro pesa más conforme avanzan las páginas. Disfrútenlo. Déjense llevar por el jazz escrito de Alston Anderson. Pasen y lean.

Enrique Maldonado Roldán