

Tales of Clay

(Cuentos de Barro)

A Bilingual Annotated Translation of *Cuentos de Barro*
Una traducción anotada y bilingüe de *Cuentos de Barro*
Salvador Salazar Arrué
(Salarrué)

Traductor:

Nelson López Rojas

Serie
Bicentenario

eu
db Editorial
Universidad Don Bosco

©Editorial Universidad Don Bosco, 2011

Colección Investigación

Serie Bicentenario

Autor: Salvador Salazar Arrué

©Traductor: Nelson López Rojas
Con autorización de la familia de Salvador
Salazar Arrué

Diseño: Melissa Beatriz Méndez Moreno

Apartado Postal 1874, San Salvador, El
Salvador

The heirs of Salarrué have graciously given
the permission for this book to be published
at EUDB.

Translation of CdB into English is copyrighted
by the translator.

Hecho el depósito que marca la ley

Prohibida la reproducción total o parcial de
esta obra, por cualquier medio, electrónico o
mecánico sin la autorización de la Editorial

ISBN 978 99923 50 36 2



La literatura no es inocente; la traducción tampoco.
Literature is not innocent. Neither is translation.
(Coates, 1996:215)

ÍNDICE/CONTENTS

Preface.....	1
Agradecimientos/Acknowledgements.....	3
Introducción/Introduction.....	5
I. Una palabra del traductor.....	5
I. A Word from the Translator.....	5
II. De cómo nace y se hace un traductor.....	7
II. The Making of a Translator.....	7
Prólogo por Rafael Lara-Martínez.....	11
Cuentos-Tales.....	17
Tranquera-Cattle Gate.....	17
La botija-The Botija.....	19
La honra-The Honor.....	26
Semos malos-We're Evil.....	32
La casa embrujada-The Haunted House.....	38
De pesca-Gone Fishin'.....	43
Bajo la luna-Under the Moon.....	50
El sacristán-The Sacristan.....	55
La brusquita-She Ain't No Floozy.....	60
Noche buena-Christmas Eve.....	65
Bruma-Mist.....	70
Esencia de "azar"-Orange Blossom Essence.....	74
En la línea-On the Train Tracks.....	78
El contagio-The Apple doesn't Fall Far from the Tree.....	81
El entierro-The Burial.....	89

Hasta el cacho-All the Way.....	94
La petaca-The Hump.....	102
La Ziguana-La Siguanaba.....	108
Virgen de Ludres-The Virgin of Lourdes.....	112
Serrín de cedro-Cedar Sawdust.....	114
El viento-The Wind.....	118
La estrellema-Starfish.....	121
La brasa-The Ember.....	126
El padre-The Priest.....	128
La repunta-The Flash Flood.....	133
El circo-The Circus.....	137
La respuesta-The Answer.....	143
La chichera-The Moonshine Factory.....	147
El maistro- The Teacher.....	154
De caza-Gone Hunting.....	159
La tinaja-The Earthenware Jar.....	163
El mistiricuco-The Mistiricuco.....	166
El brujo-The Sorcerer.....	171
El negro-The Black Man.....	178
Referencias/References.....	183

PREFACIO

Andrés Bello consideraba que el uso del “vos” era abominable. Y durante décadas, y debido a que Salarrué eligió la lengua vernácula para contar sus cuentos, los *Cuentos de Barro* también han sido etiquetados por los mismos salvadoreños como literatura de inferior calidad, a diferencia de otros libros que se consideran como español “correcto”. En *Cuentos de barro* se funde lo universal con lo local, lo religioso con lo mítico, lo urbano con lo rural, y la lengua vernácula con el lenguaje ordinario ... y Salarrué eligió la “lengua del pueblo” para transmitir sus historias porque conocía a su pueblo. Salarrué nació en el oeste de El Salvador, lugar del último “bastión indígena” de los pipiles en el país, y fue también el lugar de la masacre que los erradicara en 1932. Salarrué creció rodeado de las culturas y lenguas de los grupos indígenas, así como de la lengua hablada por su familia. De tal manera, el lector de Salarrué como literatura popular debe superar la creencia de que leer *Cuentos de barro* es leer sobre aquellos (un distante *aquellos*) sin educación, y aceptar nuestra herencia ancestral indígena que todos compartimos. Esta traducción es parte de mi tesis de doctorado de la Universidad de Nueva York en Binghamton. Las restantes cuatro partes verán la luz más adelante en esta serie de la Editorial Universidad Don Bosco.

PREFACE

If Andrés Bello considered the use of the pronoun “vos” abominable, for decades, and because Salarrué chose the vernacular to tell these tales, *Cuentos de Barro* was also regarded as substandard literature by its own people, as opposed to the books that uphold “proper” Spanish. In *Tales of Clay* he merges the universal with the local, the religious with the mythical, the urban with the rural, and the vernacular with the ordinary language... and Salarrué chose the “language of the people” to convey his stories because he knew them. Salarrué was born in Western El Salvador, which was the last “indigenous reservation” of the Pipil people in the country, and it was also the location of the Massacre that eradicated them in 1932. Salarrué grew up surrounded by the indigenous cultures and languages of the native groups as well as the “educated” language spoken by his family. Thus, the reader of Salarrué as popular literature must now overcome the belief that reading *Tales of Clay* is reading about those (a distant *those*) without education, and embrace our indigenous ancestry that we all share. This translation is part of my doctoral dissertation from Binghamton University. The remaining four parts will see the light later on in this series of Editorial Universidad Don Bosco.

AGRADECIMIENTO/ACKNOWLEDGMENTSS

Mil gracias a todas las personas e instituciones que hicieron posible este trabajo.

One person alone cannot do a work of this magnitude. I am indebted for my findings to my informants and contacts in different areas of knowledge. It would be impossible to list them all here... to you who contributed to this work, thank you.

UNA PALABRA DEL TRADUCTOR...

I. De Cuentos de barro a Tales of Clay

La lengua que se usa en *Cuentos de barro* es tan amplia que no es suficiente el ser competente en un idioma para entenderlo... o para traducirlo. Joan Corominas explica en la introducción a su famoso diccionario que su trabajo "se ha escrito para el público no especializado en lingüística, con objeto de informarle breve y claramente de lo que se sabe acerca del origen de las palabras castellanas comúnmente conocidas por la gente educada." (Corominas, 1976). Palabras comunes, palabras eruditas, términos técnicos de las partes de un barco o una iglesia, palabras indígenas, neologismos, arcaísmos, regionalismos... y el reto parecía insuperable después de cada vez que leía el libro de Salarrué lleno de semejante discurso subalterno, desconocido para la gente "educada."

El reto se planteó: Derrida nos había ya advertido que la traducción era una tarea seria, mientras que Hermans nos decía que "los traductores no sólo traducen" (1999: 96). Una vez que consulté la bibliografía disponible, me di cuenta de que este proyecto no era una simple traducción literaria, porque, como el traductor de Salarrué, tenía que transmitir no sólo las palabras y significados, sino también las diferentes capas lingüísticas que se plantean en estas historias.

A WORD FROM THE TRANSLATOR

I. From Cuentos de barro to Tales of Clay

The text in *Cuentos de Barro* is so comprehensive that it is not enough to be proficient in a language to understand it... or to translate it. Joan Corominas explains in the introduction to his famous dictionary that his work "has been written... to inform in a concise manner what is known about the origin of Castilian words commonly known by cult people" (Corominas, 1976). Common words, erudite words, technical terms for the parts of a boat or a church, indigenous words, neologisms, archaisms, regionalisms... and the challenge seemed insurmountable after each time I read Salarrué's book filled with such subaltern speech, unknown to "cult people".

The challenge was posed: Derrida warned us that translation is a serious task, while Hermans stated that "translators never just translate" (1999: 96). Once I consulted the available literature I realized that this project was not a plain literary translation, because as the translator of Salarrué I needed to convey not just words and meanings, but the different linguistic layers these stories pose.

La metodología de la traducción es bastante compleja. El proceso de traducción ha sido compuesto por diferentes etapas de una forma un tanto circular: la lectura del original → la interpretación → el análisis de vocabulario → relectura del original → comparación de idiomas y comprobación de mis hipótesis con los informantes nativos → interpretación ↔ (re) lectura del original. Aunque soy un hablante nativo de español, nacido y educado en El Salvador, es un desafío el tratar de descifrar el vocabulario utilizado en los *Cuentos de barro*. Mis informantes nativos rurales del país, las fotografías de los primeros años del siglo XX, mi interacción con los pobladores de las zonas indígenas, y mis visitas a los mundos indígenas me han ayudado a revivir las descripciones del libro. Mi dominio del idioma inglés me acredita para traducir una obra de esta magnitud. Sin embargo, para que sonara más como el original, he estudiado las obras y traducciones que se han ocupado de la lengua vernácula, y he confiado en mis informantes que leyeron mis traducciones y corroboraron o no mis hipótesis acerca del sentir de los cuentos. Los nombres de pájaros, árboles, barcos, detalles de edificios renacentistas, y cosas por el estilo fueron otra investigación aparte.

Esta traducción ha sido una cuestión mucho más compleja que reúne múltiples disciplinas en la mesa.

The translation methodology is quite complex. The translation process has been composed of different stages in a somewhat circular fashion: reading the original → interpreting → analysis of vocabulary → reading the original → comparing languages and testing my choices with native informants → interpreting ↔ (re) reading the original. Although I am a native speaker of Spanish, born and educated in El Salvador, it is a challenge to try to decipher the vocabulary used in *Tales of Clay*. Native rural Salvadoran informants, photographs of the early years of the twentieth century, my interaction with villagers of indigenous areas, and my visits to the indigenous worlds have helped me to relive the descriptions of the book. My command of the English language qualifies me to translate a work of this magnitude. However, to make it sound more like the original, I have studied works and translations that have dealt with the vernacular; and I have relied on my informants who read my translations and tested my hypothesis regarding the feel of the tales. Names of birds, trees, boats, specifics of renaissance buildings, and the like have been a research by themselves.

This translation has been a much more complex matter that brings multiple disciplines into play.

El alcance de mi investigación me ha llevado a muchos ámbitos: de la botánica a la arquitectura medieval, de la zoología a la física, y de la agricultura a la arqueología. Al intentar llenar los vacíos de la memoria histórica, investigué usando los recursos de la historiografía, visitando los pueblos, los cementerios, los lugares mencionados en el libro, y viendo y sintiendo las descripciones floridas de los *Cuentos de barro*. Hablé con escritores, amigos de Salarrué, y con los residentes locales de los pueblos indígenas –más de alguno me aseguró que fue sobreviviente de la masacre de 1932. El esclarecer la verdad no es una tarea fácil, y a muchos no les gusta hablar de ello. Si un país mantiene lagunas en su memoria, hay peligro que las brechas permanezcan abiertas o que se niegue la pérdida, como bien lo dijo Michel de Certeau.

II. De cómo nace y se hace un traductor

Ponga un letrero que diga “Pintura fresca. No tocar” y mi instinto natural es tocar con el fin de corroborar que la pintura está, de hecho, fresca. Cuando era niño me sentí atraído siempre a las cosas prohibidas. Me envenené al ingerir el jabón que quise usar para hacer burbujas, me rompí el brazo derecho, el codo y el hombro por andar en bicicleta donde las bicicletas no se deben permitir, causé un cortocircuito en el sistema eléctrico en mi casa tratando de inventar un cautín de soldadura, descubrí la Playboy que mi tío tenía debajo de su cama como parte de su colección académica.

The scope of my research led me to many areas: from botany to medieval architecture, from zoology to physics, and from agriculture to archeology. Seeking to fill in the gaps of historical memory, I began drawing from historiography, visiting the villages, the cemeteries, the places mentioned in the book, and seeing and feeling the florid descriptions of *Tales of Clay*. I spoke with writers, friends of Salarrué, and local residents of the once indigenous villages –some assured me they were survivors of the Massacre of 1932. Uncovering the truth is not an easy task and many don’t like to talk about it. If a country keeps lacunae in its memory, there is danger for the gaps to remain open or to negate the loss, as Michel de Certeau puts it.

II. The Making of a Translator

Put a sign that says “Wet paint. Do not touch” and my natural instinct is to touch in order to corroborate that the paint is, indeed, wet. As a child I was always drawn to forbidden things. I got poisoned by swallowing the soap I intended to use for bubbles; I broke my right arm, elbow and shoulder by biking where bicycles should not be allowed; I shorted out the electric system in my house by trying to invent a soldering gun; I discovered the journal *Playboy* my uncle had under his bed as part of his academic collection.

Durante los viajes para visitar a familiares en San Miguel en el este de El Salvador, me escondía para leer los libros que mi abuela tenía “guardados” en una caja fuerte, porque los libros estaban quizás por decoración, no para que un niño mocoso los leyera. En estos libros descubrí cuentos mágicos de los dragones y reyes en países lejanos... las mismas historias que iba a encontrar más tarde en la casa de don Francisco. Don Francisco era un abogado para quien trabajé en mi juventud. Había un estudio-habitación llena de libros. Derecho, biología, física, *Don Quijote* y *Cuentos de Barro*. Yo era un ávido lector, a los 10 ya conocía grandes palabras y palabras de los *indios*, pero un día don Francisco volvió temprano del trabajo y me encontró en su estudio. Me advirtió que sus libros no eran para una mente como la mía. Me dijo que yo sería capaz de leer todos sus libros algún día, menos hoy. Agarró algunos de los libros que debía leer: la gramática, el álgebra, la ortografía y la caligrafía. Años más tarde, don Francisco murió y yo nunca pude leer el resto de sus libros.

Por haber nacido en San Salvador, la capital del país, estuve expuesto a las diferencias en la semántica, la sintaxis y la fonología. Fui testigo de los cambios en los últimos años ya que muchas de las poblaciones más rurales migraban a la metrópoli en busca de una vida mejor. Mi propio vocabulario estaba cambiando con los tiempos y siempre me fascinó el vocabulario que usaba tío Luis. Era originario de San Miguel, pero se mudó a Santa Ana en el extremo opuesto del país y, por tanto, hablaba de la variedad de español a la que había sido expuesto.

During trips to visit relatives in San Miguel in eastern El Salvador, I hid to read the books my grandmother kept “safe” in a vault because books were for decoration only, not for a snottosed boy to read. In these books I discovered magical tales of dragons and kings in distant countries... the same stories that I would find later at Don Francisco’s house. Don Francisco was a lawyer for whom I worked in my youth. He had a study-room full of books. Law, biology, physics, *Don Quijote* and *Cuentos de Barro*. I was an avid reader at the age of 10. I knew big words and *Indian* words, but one day Don Francisco came back early from work and he found me in his study. He warned me that his books were not for a mind like mine. He said that I would be able to read all of his books someday, but not today, though. He grabbed some of the books that I should be reading: grammar, algebra, orthography and calligraphy. Years later, Don Francisco died and I was unable to read the rest of his books.

Born in San Salvador, the capital of the country, I was exposed to differences in semantics, syntax, and phonology. I witnessed changes over the years as more and more rural populations came to the metropolis in search of a better life. My own vocabulary was changing with the times and I was always fascinated with the vocabulary Uncle Luis used. He was originally from San Miguel, but moved to Santa Ana at the opposite end of the country and, thus, he spoke the variety of Spanish to which he had been exposed.

A lo largo de mi educación primaria teníamos que leer *Cuentos de barro* de Salarrué como parte del canon de la literatura salvadoreña en el sistema educativo ya que era el “padre” de la literatura. Como éramos niños, mis compañeros y yo siempre nos burlábamos de la forma inculta en que hablaban los personajes de Salarrué. Nosotros, los habitantes supremos de la ciudad capital, rechazábamos el discurso autóctono por estar “un grado por debajo de nosotros.” Para esta traducción, he leído y releído el libro en español y me enloquecí con la cantidad de información que no conocía y con el hecho de que la mayoría de estas palabras que son parte de nuestra habla cotidiana se había ignorado en los diccionarios y en la literatura oficial.

Mi trabajo de traducir a Salarrué al inglés es importante para el estudio de la evolución cultural y para desexotizar la creencia de que uno puede valorar nuestras raíces y sentirse indígena al visitar los sitios arqueológicos, mientras que los salvadoreños invisibilizamos a los pueblos indígenas que están frente a nosotros. Es mi anhelo que mi traducción traiga nueva luz sobre el pasado turbulento de nuestra nación, para que podamos aprender a no cometer los mismos errores en el futuro.

Throughout my elementary education we had to read Salarrué's *Cuentos de Barro* as part of the canon of Salvadoran literature in the educational system since he is “the father” of Salvadoran literature. As children, my classmates and I always made fun of the way Salarrué's characters spoke. We, the supreme inhabitants of the capital city, rejected the autochthonous speech for being a “degree below us.” For this translation, I read and re-read the book in Spanish and became infatuated with the amount of information that I didn't know, and with the fact that most of these words that are part of our daily speech had been ignored in dictionaries and in the official literature.

My rendering of Salarrué's work into English is significant for the study of cultural evolution and to de-exoticize the belief that one can feel indigenous by visiting the archeological sites while Salvadorans keep *invisibilizing* the indigenous peoples in front of them. It is my hope that my translation will shed new light on our nation's troubled past so that we can learn to avoid making the same mistakes in the future.

PRÓLOGO

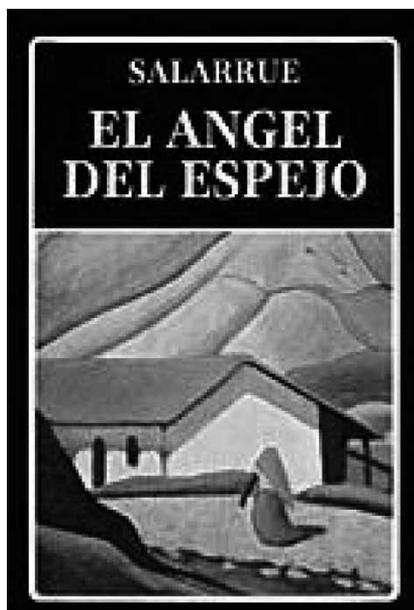
De la est-ética en Salarrué: Mediación política y redención estética

Por Rafael Lara-Martínez

I. De la est-ética nacional-popular de Salarrué...

Ante los desastres de la historia siempre existe la esperanza de rescatar un asidero ético de sus vestigios. Desconsolada y optimista, nuestra herencia se aferra a un salvoconducto por efímero que sea. Este apoyo moral que del pasado se proyecta hacia el presente, en El Salvador posee un nombre propio: Salarrué (1899-1975). Su vida carismática y su obra prolífica lo distinguen como un autor polifacético y una persona integral.

Se inicia de místico en una sinfonía literaria y pictórica —*O-Yarkandal* (1929/1974)— que hipotéticamente desdeña el cuerpo. Se alza en viaje astral hacia un mundo imaginario sin amarres reales. En sus alturas espirituales lo real se disipa para volverse etéreo. Hasta el ojo crítico del nicaragüense Sergio Ramírez en su clásica introducción a *El ángel en el espejo* (Caracas, 1976) lo imagina impalpable, sin conexión alguna con la realidad socio-política que transita a diario. Salarrué vivirá en “un universo irreal” sin mancha política.



No importa que la segunda edición ilustrada muestre lo obvio: dos cuerpos femeninos desnudos acariciándose. El presente no-centroamericano lo llamaría lesbianismo. Tampoco interesa que ese universo de una Atlántida remota se desenvuelva en el crimen, en el asesinato ritual, en la decapitación, en la violencia. Importa rescatar cierta evidencia de un terreno fértil en el cual la izquierda contemporánea injerta una idea de literatura sin tacha mundana durante décadas de dictadura militar. En literatura sucede lo contrario del sentido común y del refranero popular. Cuando “la mona se viste de seda, mona ya no se queda”. Luego, Salarrué desciende del empíreo inmaculado hacia lo campesino en

Cuentos de barro (1933, ilustrados por José Mejía Vides) y hacia el habla infantil en *Cuentos de cipotes* (1945/1961). Su fecha clave de publicación —un año después de la matanza o etnocidio de 1932— lo hace susceptible de un rescate inigualable de lo popular. Los actores campesinos y la reproducción “fidedigna” de la oralidad lo convertirían en el candidato ideal de una contraofensiva artística que desafía toda censura del régimen en boga, el del general Maximiliano Hernández Martínez (1931-1934, 1935-1939, 1939-1944). Junto a la plástica de su ilustrador, Mejía Vides, el regionalismo de Salarrué se opondría a una política cultural en ciernes. Se presupone que al régimen le interesaría suprimir toda presencia indígena luego de la revuelta de 1932, la cual algunos califican de vernácula y otros de comunista. La documentación primaria que deniega dicha supresión se halla siempre ausente de los estudios históricos.



Sea cual fuere la motivación política de la revuelta, resta demostrar que existe una correlación, incluso indirecta, entre el rescate artístico de lo rural y el de lo indígena en Salarrué y una contraofensiva artística. Baste un recorte del *Suplemento del Diario Oficial* (1934) para verificar que el discurso liberador de la izquierda lo anticipa el régimen mismo de Martínez. La “liberación del campesinado” la inaugura el martinato bajo la aureola de un *Minimum Vital* de corte masferreriano: vivienda, educación, salud, etc. En paradoja irresoluble, las reformas revolucionarias que la actualidad del cambio le atribuye a los antecesores de su causa caracterizan al martinato mismo en su ideal indigenista.



Igualmente, la censura editorial que la literatura de Salarrué burlaría al elevar al indígena-campesino al estatuto de héroe literario, sería una reprimenda contra sus propios colegas y amigos teósofos entre quienes se cuenta Hugo Rinker, censor oficial. No habría una frontera evidente entre censor y crítico. Ambos pertenecen a una misma logia teosófica y comparte un universo de creencias. Junto a Rinker, en plena campaña de reelección del general Martínez, en 1934, Salarrué preside un comité porque “el gran libertador de la mente humana” [Krishnamurti] “nos traiga su mensaje de luz y de verdad”. Habría un enlace inmediato, irreconocido, que ligaría lo material a lo espiritual, la teosofía a la política del martinato.



Al lector le toca juzgar si los eventos políticos de “liberación del campesino” y de “liberación del alma humana” se correlacionan entre sí, en plena campaña política por la reelección de un colega teósofo. Sería posible que si existiera burla alguna en Salarrué a la política oficial, este engaño salpicaría sus propias creencias teosóficas que se realizan en el reino político de este mundo bajo el mandato de un colega y amigo. Pero este enlace entre la metafísica y la política resulta tema tabú hasta el presente.

La obra cumbre del simulacro campesino en Salarrué no demuestra su oposición al proyecto nacional-popular de Martínez. En cambio, desde 1932, el autor señala su acorde parcial con el régimen. Esta anuencia la comprobaría una investigación que todos sus defensores eluden. Nadie rastrea la documentación primaria del martinato y la recepción que obtienen *Cuentos de barro* y *Cuentos de cipotes* en las publicaciones oficiales del régimen.

Tampoco nadie menciona que, luego de su elección en 1935, Martínez nombra a Salarrué delegado oficial a la Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas, en octubre en San José, Costa Rica. El triunfo salvadoreño se debe al apoyo oficial al indigenismo artístico, es decir, a la corriente de pensamiento que los críticos de Martínez, sin documentación primaria, arguyen que su régimen acalla.

Hay que ocultar la participación de Salarrué en el despegue de una “política de la cultura” en la Biblioteca Nacional para que su propuesta inspire a la izquierda contemporánea. Al hacer visible la sensibilidad campesina-indígena en su expresión, su estética inaugura una ética nacionalista que confunde los extremos políticos y partidarios en una sola “comunidad imaginaria”. Funciona tal cual un centro magnético que atrae los polos opuestos a una esfera neutral.

En síntesis, el escondrijo historiográfico verifica cómo el proyecto cultural de la derecha y de la izquierda en curso —martinistas, comprometidos, ex-sandinista en el caso de Ramírez o la del cambio salvadoreño actual— se apropia de un diseño artístico de la derecha. Lo descontextualiza —abstrayendo las obras literarias y plásticas de su intención política original— y, al cabo, lo propone como modelo a imitar en el presente.

El bosquejo cultural de la izquierda es una copia, una repetición de un simulacro artístico de la derecha. Las rigurosas exigencias revolucionarias vigentes las cumple la política cultural nacional-popular de los años treinta. No hay nada nuevo bajo el sol. Sólo existe el eterno retorno de lo mismo que, como el péndulo, se disfraza de cambio.

Evolución de la música indígena en Centro América

**Una distinguida artista salvadoreña descubre en un
pebetero de barro la llamada Escala Tetrafónica**

Quiénes son los que han puesto los cimientos de un arte autóctono, bello,
lleno de profundas nostalgias

II. ...A la traducción de *Cuentos de barro/Tales of Clay*

Esta encrucijada política de Salarrué no implica que se invalide su juicio estético. Por lo contrario, al visualizar lo indígena-campesino y lo infantil popular como acto de habla y de cultura, el autor funda un proyecto de re-presentación de primera magnitud. Inaugura una nacionalidad que rompe las oposiciones partidarias hasta congeniarlas en un terreno artístico neutro. Reconcilia sus diferencias gracias a un proyecto único de nación. La redención estética del indígena se extiende como territorio nacional de mediación política entre los extremos.

Ningún otro artista salvadoreño es capaz de seducir a ambos polos por medio de un simulacro tal de nacionalidad. La obra salarrueriana se llamaría “el falso falsificador”. Exhibe un calco tan realista de la *verdad* que sus observadores ya no distinguen entre la copia y el original. *Cuentos de barro* expone una verdadera “*Salvadoran Matrix*” que suplanta lo real, incluso a ochenta años de su edición.

Desde sus lectores originales olvidados —los artistas indigenistas que forjan la “política de la cultura” del martinato— los diversos gobiernos militares siguientes, el elogio de la generación comprometida (Roberto Armijo y Roque Dalton), el aplauso de Ramírez y la ovación actual, el libro representa el mejor acto de fundación imaginaria de la nacionalidad salvadoreña. Ni siquiera el *best seller* del poeta salvadoreño más aclamado —*Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974) de Roque Dalton— congrega posiciones tan adversas a su favor. Su lectura no funda un proyecto unificado de nación, de izquierda a derecha.

En este logro est-ético se inserta la propuesta de Nelson López Rojas por traducir ese libro clave al inglés. Sería la primera tentativa de proyectar hacia una arena internacional el mayor legado artístico de El Salvador. Su trabajo lingüístico es minucioso. La traducción no sólo reproduce el contenido de cada cuento. Recrea el apoyo material sobre el cual se levanta cada contenido concreto. La exigencia salarrueriana requiere que exista una consonancia absoluta entre el sonido y el sentido. El sonido no ofrece un simple asiento que recibe el dictado de un contenido el cual se vuelve sensible al expresarse. El sonido forja el sentido.

Si la ética indígena-campesina sólo es visualizada por una estética, su contenido cultural es materializado una cadena sonora, en un juego interactivo entre el sonido y el sentido. He ahí el gran obstáculo que López Rojas debe vencer. Haría que el sentido surja del sonido. Esta cuestión es ardua. Si decantar el español rural salvadoreño al estándar no resulta fácil, tanto más difícil resulta trasvasarlo hacia una lengua extranjera. O quizás, el castellano es ya un idioma extranjero. Quizás...

Por esa exigencia, López Rojas no necesita contextualizar la obra en su marco socio-político. En cambio, precisa elaborar un análisis lingüístico exhaustivo de lo más diversos niveles lingüísticos en *Cuentos de barro* y de su trasposición al inglés. A nivel fonológico, se preguntaría cuáles sonoridades inglesas transcriben la armonía sonora, casi intraducible, de “*Kusususapo vengan acá cojan al sapo que se me va*”, o de “*cabsa que misteris cuquis cantis rompís rabis caleberis coquis, sacamalaca, trufis trofis, safety matches y siacabuche*”.

A la reproducción de la musicalidad le prosigue la búsqueda de un ritmo melódico que calque la morfología y la sintaxis del español salvadoreño regional. Un ejemplo de *Cuentos de cipotes* basta. Para el héroe, el valor de un objeto no deriva de sus cualidades inherentes. Procede de los atributos que el discurso, cargado de afectividad, le asigna como si se tratase de propiedades que emanaran directamente

del mismo objeto. En el ejemplo siguiente se trata de un acordeón. “Es [...] un barrigante farolero que siabre naipiado, siacurruca y se culumpia, suspira diamores, eruta sin malcriadesa, se enchuta en la invisibilidad y se despreza gatiado.

La enseñanza es simplemente radical. La recreación idiomática que se deleita en asociar sonidos y palabras inventadas muestra la importancia que posee la lengua al determinar los objetos reales en el mundo. La poética salarruerina nos instruye hasta qué punto las palabras hacen las cosas. Engendran una aureola subjetiva sobre lo sensible. La lengua rural salvadoreña crea, fragua un mundo tan singular que sólo López Rojas se atreve por vez primera en ochenta años a trasvasarla hacia una *matrix* ajena.

Asimismo, López Rojas decanta una estética —una esfera de la percepción y sensación humana— la cual indaga las cualidades sensibles de las cosas. La cultura rural salvadoreña traza una serie de correspondencias entre mundo natural y humano. El mundo se vive por medio de los sentidos. Tanto es así que el tiempo no lo mide el reloj. Lo mide una dimensión sensitiva que privilegia la vista, el olfato y el oído como normas que recortan la duración. El amanecer, la tarde y la noche se observan, se huelen y se escuchan de manera propia. Basta un par de ejemplos. “La fragancia de la mañana venía mera cargada”. “La aurora se iba subiendo por la pared del oriente, como una enredadera”.

En este intercambio entre objetos físicos y observador rural se engendra una cultura como universo de correspondencias entre un macrocosmos natural que se rinde ante la cultura y un microcosmos humano que a su vez se somete al influjo de lo natural. La conversión del mundo en cosmos se opera gracias a la actividad sensorial de un observador, quien inscribe su propia subjetividad perceptiva en el flujo del tiempo objetivo.

López Rojas enfrenta todos esos desafíos para ofrecer la primera traducción completa de *Cuentos de barro* en una lengua extranjera. Su meticuloso quehacer de traductor e intérprete la aplaudiría El Salvador en su conjunto, ya que disemina hacia el extranjero la enciclopedia primordial que compila nuestra nacionalidad. La disemi-Nación que López Rojas inaugura hace de la comunidad imaginaria salvadoreña —compartida de izquierda a derecha— un verdadero *círculo completo de la educación política nacional*. Ojalá que López Rojas ensanche este conocimiento hacia otras obras fundadoras de lo salvadoreño. Esta tarea de expansión global de lo regional es su misión, su destino hacia el futuro.

The Voice of the Pipil

The translation of *Tales of Clay* (*Cuentos de barro*), by Salarrué (Salvador Salazar Arrué) into English of the Americas makes available for the first time an ingenious literary feat, the commemoration of the horrendous event perpetrated in 1933 by a dictator, a *caudillo* whose name has been unknown to most of us. Salarrué's achievement was, through a subtle use of non-standard language and style, to recall, right under the nose of Salvadoran dictator-president General Maximiliano Hernández Martínez, the unspeakable bloody massacre of the Pipil.

In his analysis of the discourse in Salarrué's stories, Nelson López discovered two critical aspects of the language. First, Salarrué "resurrected" the peasants of the massacre by using actual names of the dead for the characters in his stories. Then, he created a new "literary" language by mixing regional language (including Pipil) with Spanish. The result was that, at least partly through class prejudices, readers thought they were reading quaint and sometimes humorous tales of "peasant" life. Because of this unusual variety of literary discourse, the political import of the stories did not leap out, even to Salvadoran readers and, more particularly, it eluded the attention of the perpetrator of the massacre.

Nelson López Rojas came to this translation with rich linguistic skills: not every first-language speaker of Spanish could cope with the richness and diversity of Salarrué's written language, which, along with its use of a non-Spanish lexicon, includes the names of plants, birds, and animals—the bane of most translators, whether they are dealing with Central America, Caribbean islands, Africa or other regions with diverse and localized plant and animal life. The hours he spent in researching that aspect and in interviewing of Pipil speakers, Salarrué's own family, and even people who had known the writer, underlie the success of this translation. We can only hope that it will find appreciative readers and bring this most famous of Salvadoran writers back into focus on an international scale.

—Carrol F. Coates
Binghamton, New York
Bastille Day, 2011

